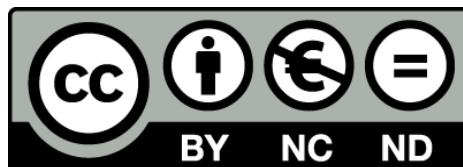


# El mundo del arte contemporáneo en Mauritania: encuentros y desencuentros entre los artistas locales, la sociedad mauritana y las comunidades extranjeras

Francesca Nucci



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 3.0. Espanya de Creative Commons.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 3.0. España de Creative Commons.

This doctoral thesis is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0. Spain License.

Programa de Doctorat en Estudis Avançats en Antropologia Social  
Departament d'Antropologia Social i Història d'Amèrica i Àfrica  
Facultat de Geografia i Història  
Universitat de Barcelona

**EL MUNDO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN  
MAURITANIA:  
ENCUENTROS Y DESENCUENTROS ENTRE LOS ARTISTAS  
LOCALES, LA SOCIEDAD MAURITANA Y LAS COMUNIDADES  
EXTRANJERAS**

**Tesis de Doctorado**

Francesca Nucci

Director: Dr. Alberto López Bargados

Tutor: Dr. Manuel Delgado Ruiz

Noviembre 2013





Esta obra está licenciada bajo una **Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 3.0 España**.

**Usted es libre de:** copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra.

Bajo las condiciones siguientes:

**Reconocimiento** — Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciador (pero no de una manera que sugiera que tiene su apoyo o apoyan el uso que hace de su obra).

**No comercial** — No puede utilizar esta obra para fines comerciales.

**Sin obras derivadas** — No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

Para ver una copia de esta licencia, visita: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/>



*À Vlane*



## Agradecimientos

Siempre resulta difícil, después de un trabajo tan largo, encontrar las palabras apropiadas para agradecer la ayuda, el apoyo y los consejos de todas las personas que me acompañaron en la elaboración de esta tesis.

En primer lugar, quiero expresar mi inmensa gratitud a todos los artistas plásticos, a los artesanos y a mis otros interlocutores en Mauritania por su tiempo, amabilidad, disponibilidad y colaboración. En particular, quiero recordar a Amy Sow y a su marido Oumar, que siempre me demostraron un gran afecto y una impagable generosidad.

Estoy muy agradecida a Alberto López Bargados, mi director de tesis, por su presencia constante a lo largo de todo el camino que me ha llevado a la confección de este trabajo. Quiero darle las gracias por haberme propuesto y exhortado a realizar la etnografía en Mauritania, pero sobre todo por haberme guiado con sus sugerencias, reflexiones y críticas constructivas.

En Mauritania, son muchas las personas que me ayudaron en mi trabajo de investigación y que han contribuido a hacerme conocer y amar su país. En primer lugar, todos los miembros del *Centre d'Études et de Recherches sur l'Ouest Saharien* de Nouakchott: los profesores Mohamedou Ould Mohameden Meyne, Mohamed Vall Ould Bah, Ahmed Mouloud Ould Eidda, Yehdih Ould Tolba, y Mariem Mint Baba Ahmed. De la *Maison des Cinéastes*, estoy enormemente agradecida a Abdelrahman Ahmed Salem, a Mohamed Ould Idoumou, a Salem Ould Ndendou y a todos los técnicos. También quiero recordar al director del *Musée National* por su disponibilidad, su apoyo y sus aportaciones a mi trabajo de campo.

*Mes plus sincères remerciements* al profesor Abdel Wedoud Ould Cheikh por las conversaciones tenidas durante los encuentros en Nouakchott y en París, pero sobre todo por la revisión atenta y meticulosa de las transliteraciones del árabe y del *ḥassāniyyä*.



En Barcelona, beneficié de una beca predoctoral APIF de cuatro años otorgada por la Universitat de Barcelona, que me permitió incorporarme al *Grup de Recerca sobre Exclusió y Control Socials* al que quiero dar las gracias por todas las oportunidades de investigación que me brindó en estos años.

En París, *je tiens à remercier l'équipe du Laboratoire d'Anthropologie Sociale* por haberme permitido realizar una estancia de investigación de dos meses en su prestigiosa institución. En particular, estoy agradecida a su director, el profesor Philippe Descola, a la profesora Brigitte Derlon y a la señora Tiziana Manicone.

*Merci* a Ahmed por acompañarme, por su paciencia y por sus consejos, por haberme enseñado a hablar y escribir en francés y por todas sus revisiones.

El apoyo y el amor de mi familia, sobre todo en los últimos meses de redacción, me fueron de gran ayuda. Gracias a mis padres y a mi hermana Chiara pude superar muchos momentos difíciles de cansancio y desánimo y llevar a cabo esta tesis.

Quiero agradecer también el sostén y el afecto de mis amigos y amigas en Barcelona y en Perugia. Gracias a mis compañeras del doctorado por acompañarme en todos estos años, por sus consejos y la lectura de algunos capítulos de esta tesis.

# ÍNDICE

<b>Introducción .....</b>	<b>1</b>
<b>Metodología .....</b>	<b>11</b>
<b>I. Una <i>toubab</i> en la <i>Maison des Artistes</i>: algunos apuntes etnográficos.....</b>	<b>18</b>
<b>Capítulo 1</b>	
<b>LA ANTROPOLOGÍA Y LAS “EXPRESIONES ARTÍSTICAS” .....</b>	<b>29</b>
1.1 Los antropólogos ante la diversidad de las “expresiones artísticas” .....	30
1.1.1 La volubilidad del concepto de “arte” .....	32
1.1.2 La difícil definición del objeto de estudio.....	43
1.1.3 Propuesta para una antropología social de las “prácticas artísticas”.....	66
<b>Capítulo 2</b>	
<b>EL ISLAM Y LAS ARTES PLÁSTICAS.....</b>	<b>69</b>
2.1 Las producciones plásticas en los textos y en la doctrina islámica.....	74
2.2 La expansión islámica y las artes plásticas locales: formación y desarrollo de unas “artes islámicas” .....	79
2.3 Las artes plásticas contemporáneas en el mundo árabo-musulmán .....	86
<b>Capítulo 3</b>	
<b>LAS FRONTERAS OCCIDENTALES DEL “ARTE AFRICANO CONTEMPORÁNEO”: ORIGEN Y DESARROLLO DE “NUEVAS” PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN ÁFRICA” .....</b>	<b>99</b>
3.1 La difícil definición de una categoría artística.....	99
3.2 Origen del arte africano “contemporáneo” o “internacional”: desde los años veinte a los años cincuenta del siglo XX .....	114
3.2.1 Las primeras escuelas oficiales de bellas artes <i>versus</i> los talleres de formación privados ( <i>workshops</i> ) .....	124
3.3 Las generaciones de los años sesenta y setenta del siglo XX y primera difusión del “arte africano contemporáneo” .....	129

3.4 La difusión del “arte africano contemporáneo” en Occidente: los años ochenta y noventa del siglo XX .....	135
3.5 La cooperación cultural francesa en África: la construcción de la <i>Françafriche</i> .....	143
3.6. “Co-moldeando identidades artísticas”: los artistas africanos contemporáneos y el mundo del arte internacional.....	150

#### **Capítulo 4**

#### **EL ENTORNO GEOGRÁFICO, SOCIOCULTURAL Y URBANO DE LA INVESTIGACIÓN: MAURITANIA Y NOUAKCHOTT .....169**

4.1 Breve recorrido histórico del país .....	172
4.2 Algunas características del contexto étnico y sociocultural de Mauritania .....	177
4.2.1 Islam practicado en Mauritania.....	185
4.3 Independencia y estado postcolonial.....	192
4.3.1 Nouakchott: una joven capital postcolonial .....	198

#### **Capítulo 5**

#### **ORIGEN Y DESARROLLO DEL “MUNDO” DE LAS ARTES PLÁSTICAS CONTEMPORÁNEAS EN MAURITANIA .....203**

5.1 Los comienzos.....	205
5.1.1 Las diferentes <i>Maisons des Artistes</i> .....	218
5.2 El <i>Musée Bagodine pour les Beaux Arts</i> de Nouadhibou .....	234

#### **Capítulo 6**

#### **¿QUIÉNES SON LOS ARTISTAS PLÁSTICOS MAURITANOS? .....237**

6.1 Figuras artísticas de referencia y “modelos de éxito” .....	248
6.2 Las mujeres artistas .....	288
6.3 Artistas a “tiempo parcial” y artistas emergentes .....	316

<b>Capítulo 7</b>	
<b>LOS ARTISTAS CON NACIONALIDAD AFRICANA EXTRANJERA .....</b>	<b>341</b>
7.1 Una presencia extranjera “incómoda”: Ousmane .....	342
7.2 Artistas que respetan los “límites” .....	351
<b>Capítulo 8</b>	
<b>“LA VUELTA A LOS ORÍGENES”: PINTURAS Y ESCULTURAS CONTEMPORÁNEAS .....</b>	<b>359</b>
8.1 Los cuadros .....	360
8.2 Las esculturas .....	383
8.3 El dibujo .....	388
8.4 Lo que las obras no cuentan .....	389
<b>Capítulo 9</b>	
<b>“CO-MOLDEANDO IDENTIDADES ARTÍSTICAS”: EL IMPACTO DE LAS “COMUNIDADES EXTRANJERAS” EN EL CONTEXTO ARTÍSTICO CONTEMPORÁNEO DE MAURITANIA.....</b>	<b>397</b>
9.1 La “marginalidad” local de los artistas contemporáneos .....	397
9.2 Las principales actividades de los artistas y el “mecenazgo” extranjero .....	409
9.2.1 Las exposiciones y los espacios expositivos .....	409
9.2.2 Los talleres de formación/intercambio .....	432
9.2.3 Los primeros festivales de artes plásticas .....	471
9.3 Los artistas africanos en las fronteras occidentales del arte internacional: un ejemplo etnográfico.....	475
<b>Conclusions .....</b>	<b>485</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>495</b>
<b>Hemerografía.....</b>	<b>508</b>



## GLOSARIO

Este glosario comprende los términos en árabe, *ḥassāniyyä*, halpoulaar y soninké utilizados en la tesis.

**‘abd /ə‘bīd**: esclavo/esclavos *biḏān* (*ḥassāniyyä*).

**‘ālim/‘ulamā'** : sabios religiosos.

**al-muṣawwir**: creador, es uno de los nombres de Allah.

**‘arbi /ə‘rab**: guerreros (*ḥassāniyyä*).

**‘aṣabiyyä**: solidaridad agnaticia tribal.

**aznāgä**: tribus tributarias o clientelares *biḏān*.

**bādiyya**: campo, sabana.

**Banī Ḥassān**: tribus autoras de la arabización de Mauritania.

**Bilād al-Sūdān**: literalmente “País de los negros”.

**biḏāni/biḏāniyya/biḏān**: arabo-beréberes de habla *ḥassāniyyä*.

**dyabe**: tributarios halpoulaaren.

**dyarou**: *griots* o cantautores soninké.

**Fāḏīliyya**: cofradía islámica sufi.

**fiqh**: derecho islámico.

**gallé**: familia extensa halpoulaar.

**gazra**: palabra utilizada para designar la ocupación ilegal del suelo público.

**Ġuzfiyyä**: cofradía islámica sufi.

**ḥaymä**: tienda tradicional de los nómadas.

**ḥartānī/ḥrāṭīn**: esclavo/os franquedo/os.

**ḥassān**: guerreros.

**ḥassāniyyä**: dialecto árabe hablado en Mauritania.

**ḥarṣ/ahrār** : nobles, libres *biḏān*.

**horo**: nobles soninké.

*iggīw /iggāwān*: griots o cantautores *bizān*.

*ka*: familia alargada soninké.

*kābbā*: literalmente “basura”; término utilizado para designar las *bidonvilles*.

*ka‘ba*: lugar sagrado de peregrinaje del Islam en la Medina.

*komo*: esclavos soninké.

*jin/ jnūn*: espíritus malvados.

*laḥmā*: tribus tributarias *bizān*.

*lenyol*: linaje halpoulaar.

*mādərṣa*: escuela coránica (*ḥassāniyyā*)

*m‘allām/m‘allmīn*: *forgerons* o artesanos *bizān*

*nāsāb*: antepasado común del que descienden los miembros de una misma tribu.

*nyakhamalamou*: “gentes de casta” soninké.

*nyembe*: “gentes de casta” halpoulaaren.

*qabīlā*: tribu.

*qaḍī*: juez, magistrado.

*Qādiriyya*: cofradía islámica sufi.

*qsār / qsūr*: aglomeración sedentaria.

*rimbe*: nobles libres halpoulaaren.

*ṣanhāja*: tribus beréberes, o *ḥimyarites* según la mayoría de los genealogistas *bizān*.

*ṣarī‘a*: ley islámica.

*ṣīḥ/ṣyūḥ*: jefe de tribu

*sebbe*: guerreros halpoulaaren.

*ṭarīqa/ ṭuruq*: cofradía.

*Tijāniyya*: cofradía islámica sufi.

*ṭālib o mṛābət/ ṭulbā*: maestro de las escuelas coránicas.

*torodo/torobbe* : marabúes halpoulaaren.

***Trāb al-Biḡān***: país de los *biḡān*.

***wilāyā***: región administrativa.

***yettode***: clan halpoulaar (nombre patronímico, nombre de linaje)

***zwāyā***: tribus marabútcas.

Notas:

1) En *ḡassāniyyä*, la /a/ , tal como se puede encontrar en árabe escrito o en italiano, es, en muchos casos (sobre todo a final de palabra), sustituida por una vocal cercana a la /e/ francesa, en este caso, la /ä/. También hay una vocal entre le /i/ y la /e/ del francés que puede transcribirse como /ə/.

2) En *ḡassāniyyä*, la letra /f/ del árabe viene casi sistemáticamente transformada en /v/.

3) La *šadda* es transcrita a través de un redoblamiento de la /y/.





## Introducción

La elección del “mundo”<sup>1</sup> de las artes plásticas contemporáneas en Mauritania como objeto de estudio derivó de una serie de circunstancias, algunas de las cuales fruto de la casualidad.

Mi interés por las expresiones artísticas del continente africano y, en particular, por los “productos” del encuentro entre éstas últimas y los occidentales, se remonta a la investigación que realicé para obtener el DEA (Diploma de Estudios Avanzados). Entre 2006 y 2007, de hecho, hice un estudio empírico del mercado del arte africano comúnmente llamado “primitivo” o “tribal” en Barcelona. El principal objetivo de esa investigación era ver cómo el mundo del arte occidental se había ido apropiando de las producciones materiales africanas y las había ido clasificando en distintas categorías hasta llegar a la invención del “arte primitivo auténtico” en base a criterios, como por ejemplo el de la “autenticidad africana”, arbitrariamente elaborados por los mismos occidentales. En esa ocasión, el estudio empírico consistió, fundamentalmente, en contactar y trabajar con los galeristas, los coleccionistas y los marchantes de arte presentes en Barcelona.

Cuando terminé con el DEA, pensé que podía ser interesante observar qué ocurría en el ámbito de las producciones plásticas africanas contemporáneas, es decir, cómo se habían formado y desarrollado, cuál era el papel jugado por los occidentales, cómo se habían introducido en el mundo del arte internacional, etc. Mi principal hipótesis de partida era, en efecto, que, de la misma manera en la que el encuentro entre mundo occidental y cultura material africana “tradicional” había llevado a la invención de nuevas categorías artísticas, con las producciones contemporáneas, los frutos de la influencia occidental resultarían aún más evidentes, pues las mismas deben su existencia a dicho encuentro. Además, con esta tesis quería aportar una contribución a los estudios sobre las producciones

---

<sup>1</sup> Como se puede observar en el título de esta tesis, he adoptado la traducción al castellano de la expresión “*art world*” acuñada por Howard Becker (1982) para referirme al conjunto de las características, de los actores, de las dinámicas y de las relaciones que llevan a la producción de las artes plásticas contemporáneas en Mauritania. Sobre este concepto volveré en el primer capítulo de esta tesis.

plásticas africanas contemporáneas ya que, a diferencia del ámbito del “arte primitivo” sobre el cual se ha escrito abundantemente, los trabajos relativos a las primeras son más escasos.

Para cumplir con los objetivos enunciados, me proponía ir a realizar el trabajo etnográfico en uno de los países de origen de estas producciones artísticas. La elección de Mauritania como contexto geográfico de la investigación, derivó de varias conversaciones que tuve con mi director de tesis, que llevaba ya muchos años realizando diferentes estudios en ese país. Además, en seguida nos dimos cuenta de que, a diferencia de muchos otros contextos artísticos africanos, sobre artes plásticas contemporáneas en Mauritania no existía ningún tipo de documentación, salvo algunas pocas informaciones en Internet. Esto fue entonces lo que me motivó a cumplir el primer viaje en Mauritania, para ver si el estudio que me proponía era viable y, sobre todo, si había material suficiente para la redacción de una tesis doctoral.

Mi primer viaje a Mauritania, en diciembre de 2008, representó también mi primera experiencia en África y en un país musulmán, por lo que cuando escogí el objeto de estudio de esta tesis me encontraba en una situación de casi total desconocimiento no solamente del “*art world*” (Becker, 1982) que me proponía estudiar, sino también del entorno geográfico y del contexto sociocultural e institucional con el que me encontraría y en el que viviría durante meses. En el apartado metodológico, he dedicado el último párrafo a la descripción de la entrada en el contexto de mi etnografía y a algunas reflexiones relativas a las dificultades encontradas.

Es por todas estas razones que, la definición de los objetivos, pero sobre todo de las hipótesis, de la investigación era, además de difícil, también bastante arriesgada, pues habría podido ser causa de poca flexibilidad a la hora de tomar contacto con una realidad totalmente extraña. Lo mismo se puede decir por la elaboración del marco teórico que habría tenido que guiar el estudio empírico. *A priori*, lo que me interesaba era averiguar si este “mundo artístico” existía y, si es que sí, cuáles eran el proceso y los factores que habían llevado a su origen y desarrollo. También me preguntaba cuál podía ser la situación y el estatus social del artista plástico contemporáneo en una sociedad africana casi totalmente

musulmana. Dicho de otra manera, me interrogaba sobre cuáles serían las características de las nuevas figuras y expresiones artísticas nacidas del encuentro entre elementos culturales locales y otros importados del exterior.

Asimismo, al principio, creía que la cuestión de la relación entre religión islámica y artes plásticas tendría un peso determinante en el contexto artístico contemporáneo de un país que obtuvo la independencia bajo el nombre de *République Islamique de Mauritanie*. De igual manera, pensaba que el aspecto del género, es decir, la diferente posición del y de la artista en la sociedad mauritana podría constituir uno de los ejes principales de mi investigación. Sin embargo, si bien se trata de temas que existen y que han tenido su peso en el estudio, también es cierto que no han tenido la misma relevancia de otros. Ambos, en realidad, forman parte de una cuestión más amplia, es decir, la del proceso de formación que ha llevado a la formación y actual posición del artista plástico contemporáneo, hombre o mujer, en la sociedad mauritana y en el mundo del arte internacional.

Es por todas estas razones, entonces, que, desde el principio, opté por ir definiendo los objetivos, las hipótesis y el marco teórico de esta tesis a través de un diálogo y una negociación constante con el trabajo empírico que estaba realizando, para evitar caer en esa “unilateralidad” de la que habla Rosana Guber (2005):

“La unilateralidad consiste en acceder al referente empírico siguiendo acríticamente las pautas del modelo explicativo abstracto. Se fuerzan los datos, desconociendo los sentidos propios de ese mundo social”. (Guber, 2005: 51)

A lo largo de la investigación desarrollada en Mauritania, en efecto, tomé conciencia de que, para poder entender el conjunto de las características y de las dinámicas del “mundo” de las expresiones plásticas contemporáneas, tenía que concentrar la atención y profundizar dos aspectos: por un lado, la relación entre sociedad e instituciones locales y este “nuevo mundo artístico” y, por otro lado, ciertos aspectos de las relaciones entre los artistas contemporáneos locales y las diferentes presencias extranjeras. Durante una de mis estancias, también extendí el

trabajo de campo al ámbito de la artesanía “tradicional” mauritana y a las instituciones competentes para observar cuál es la relación entre éste último y la sociedad local. En efecto, pese a que se trate de dos ámbitos muy distintos y bien separados entre ellos, la comparación con el contexto artístico contemporáneo me ha ayudado a tener una visión más exhaustiva de quién es el artista plástico contemporáneo en Mauritania, de cómo se ha formado y desarrollado esta figura y de cuál es su posición tanto a nivel local como internacional.

Ahora bien, si por una parte es cierto que se trata de cuestiones comunes a todos los demás contextos africanos de producción artística contemporánea, por otra parte, mi etnografía puso en evidencia ciertas características históricas, geográficas y socioculturales de Mauritania que han determinado, y siguen determinando, la peculiar situación de sus artistas en el panorama artístico local e internacional. En este sentido, es preciso mencionar que, durante mi trabajo de campo, fui involucrada en un proyecto de investigación sobre la ciudad de Nouakchott<sup>2</sup>, que contribuyó enormemente a la comprensión de ciertos aspectos urbanos, sociales y culturales, que han participado, y participan, en la configuración de la peculiaridad mencionada.

A la luz de todas estas reflexiones generadas por la construcción del marco conceptual etnografía realizada, decidí dividir esta tesis en nueve capítulos. Los primeros tres abordan cuestiones y reflexiones teóricas que hacen de paraguas a las diferentes cuestiones que aflorarán en el análisis etnográfico. Fue a través de éste último, en efecto, que fui identificando y definiendo los tres ejes principales del marco teórico de esta tesis.

Tratándose de un estudio dedicado a las producciones plásticas contemporáneas (dibujo, pintura y escultura) en un determinado contexto africano, he considerado oportuno dedicar el *primer capítulo* a una introducción relativa a las

---

<sup>2</sup> En 2009, el antiguo Ministerio de Ciencia e Innovación concedió al grupo de investigación del que formo parte (*Grup de Recerca sobre Exclusió i Control Socials* de la Universitat de Barcelona), una subvención para realizar un proyecto I+D titulado “Estudio comparado sobre apropiaciones sociales y competencias de uso en centros urbanos de tres ciudades africanas”. Las ciudades seleccionadas fueron Nouakchott, Praia y Addis Abeba. Marta Alonso Cabré, ella también miembro de mi grupo, y yo formamos el equipo investigador destinado al estudio en Nouakchott.

características y a las problemáticas de un ámbito muy peculiar de la antropología como es el de la antropología del “arte”. Pongo aquí el término “arte” entre comillas ya que, pese a que sea el que se utiliza oficialmente en contextos académicos, lo considero de compleja y ambigua definición, además de que no responde exhaustivamente a lo que creo es el objeto de estudio de esta subdisciplina. Es por estas razones que prefiero utilizar términos como “expresiones”, “producciones” o “prácticas” artísticas. Los propósitos de esta primera parte son esencialmente dos. En primer lugar, elaborar una propuesta metodológica para la realización de investigaciones antropológicas en “ámbitos o contextos artísticos”, construyéndola a través del análisis de las que son para mí las aportaciones más significativas al difícil proceso de definición del objeto de estudio de esta subdisciplina. En segundo lugar, me interesa poner en evidencia que la dificultad de este proceso se debió, en primera instancia, a la confrontación constante entre los criterios en la base de los cuales se construyó el “mundo” del arte occidental y las expresiones artísticas de los pueblos “otros”. Esta confrontación ha dado lugar, desde siempre, a la elaboración e imposición, por parte de Occidente de criterios y categorías a través de los cuales una parte de aquellas producciones, en particular el llamado “arte primitivo auténtico”, fue incorporada al sistema occidental del arte. El análisis de este proceso resultará crucial, en un segundo momento, para la comprensión de las dinámicas que han llevado al origen del llamado “arte africano contemporáneo” y a su introducción en el mundo del arte internacional. De hecho, que se hable de expresiones artísticas “tradicionales” o “contemporáneas”, en la base de su histórica relación con este mundo, encontramos siempre la voluntad hegemónica de Occidente, aunque ésta tome formas y criterios distintos.

La decisión de dedicar el *segundo capítulo* de esta tesis al tema de la relación entre Islam y artes plásticas y a la influencia del primero sobre estas últimas a lo largo de la expansión islámica, se debe principalmente a dos razones. En primer lugar, al hecho de que Mauritania es, desde la independencia, una república islámica<sup>3</sup> y uno de los países miembros de la Liga Árabe a partir del año 1973. El Islam representa la religión oficial del Estado y todo el cuerpo legislativo se

---

<sup>3</sup> Me parece importante poner en evidencia aquí que, en todo el mundo, sólo hay cuatro países que han adoptado esta forma de gobierno: Pakistán, Irán, Afganistán y Mauritania.

inspira en las normas de la *šarī'a*, la ley islámica. Además, la casi totalidad de la población del país, incluida la mayoría de nuestros interlocutores, es musulmana y la influencia de la religión en todos los ámbitos de la vida de los habitantes, el artístico-cultural incluido, es significativa. En segundo lugar, si bien en el trabajo etnográfico la cuestión de la relación entre producción artística y religión islámica no ha sido tan determinante como pensaba al principio de la investigación, también es cierto que se trata de un argumento que surgió en muchas de las conversaciones que mantuve. Por lo tanto, era necesario abordar ciertas cuestiones relativas a este tema. Además, la influencia del credo religioso por un lado y de las artes árabo-islámicas más tradicionales por el otro, como por ejemplo la caligrafía, en las expresiones artísticas contemporáneas es en muchos casos muy evidente. Tratándose, pues, de unas producciones artísticas nacidas y desarrolladas también bajo la influencia del Islam y de una cultura árabo-islámica (Dakhliá, 2006), era oportuno hacer un recorrido por la formación de las artes plásticas en tierras islámicas. En efecto, a partir de los siglos VII y VIII y a lo largo de toda la expansión de la civilización islámica, las producciones artísticas locales preislámicas sufrieron algunos cambios bajo la influencia de la nueva fe. Estos cambios, de alguna manera, dieron vida a ciertos elementos estéticos comunes a todas las expresiones artísticas que se desarrollaron en las diferentes zonas conquistadas hasta llegar al siglo XVII. A partir de entonces, pero sobre todo de los siglos XVIII y XIX, las prácticas artísticas de las tierras islamizadas empezaron a confrontarse con otras creaciones y técnicas, las europeas. De este encuentro se generó una especie de fusión que dio origen al que podríamos definir como “arte islámico contemporáneo”, si es que de eso se puede hablar. A lo largo de este segundo apartado, entonces, se intentará poner en evidencia la relación que ha existido entre dogma religioso y cultura árabo-islámica por un lado y prácticas artísticas por el otro.

En el *tercer capítulo* propondré un análisis de los principales estudios y reflexiones sobre “expresiones artísticas africanas contemporáneas”. El objetivo de este capítulo es poner en evidencia aquellos elementos comunes a los procesos de creación y desarrollo de los “mundos” de las artes plásticas contemporáneas del continente africano, el de Mauritania incluido, que han dado origen a

contextos diferentes con dinámicas parecidas. Como veremos, éstas se deben principalmente al encuentro y “fusión” entre elementos culturales locales y otros “nuevos” importados por los extranjeros. Dicho de otra manera, lo que me interesa destacar en este apartado es cómo se originó la categoría de “arte africano contemporáneo”, qué se entiende por ello y cuáles son las dinámicas y las relaciones a través de las cuales se ha desarrollado y de las que sigue alimentándose. Asimismo, veremos cómo y a través de cuáles “construcciones ficticias” occidentales estas “nuevas” producciones artísticas africanas han sido introducidas en el mercado del arte internacional.

En el *cuarto capítulo* describiré las principales características del contexto geográfico, urbano y sociocultural en el que realicé el trabajo de campo con los artistas contemporáneos. Mauritania y su capital, Nouakchott, presentan de hecho unas características históricas y geográficas muy peculiares que han dado origen a unas realidades sociocultural y urbana cuya idiosincrasia ha influido, y sigue influyendo, tanto en la formación como en el desarrollo del contexto artístico contemporáneo. Veremos que Mauritania, por su posición geográfica se considera un país-puente entre Magreb y África subsahariana y, por esta razón, presenta una composición étnica muy compleja que ha dado origen, a su vez, a tensiones constantes entre las diferentes poblaciones en todos los ámbitos. Estas características afectan, en pequeña escala, también al grupo de artistas plásticos contemporáneos tanto en sus actividades como en sus obras. Por otro lado, la historia colonial de Mauritania fue bien distinta de la de otras ex colonias francesas. Francia, de hecho, ocupó ese territorio sólo por motivos estratégicos, su presencia fue casi exclusivamente militar, al punto que no se construyeron ciudades ni se dotó el país de infraestructuras. Nouakchott, por lo tanto, nunca fue una ciudad colonial, sino que se convirtió en capital antes de ser una verdadera urbe (Choplin, 2009). Asimismo, en el momento de la independencia, el 28 de noviembre de 1960, gran parte de la población del país conducía todavía una vida nómada. Evidentemente, todos estos factores han tenido, y tienen, su influencia en el desarrollo del “mundo” de las artes plásticas contemporáneas y en la relación, o más bien ausencia de relación, que la sociedad local mantiene con ellas.



Con los *capítulos cinco, seis y siete* entraremos en el “mundo” de las artes plásticas contemporáneas de Mauritania, empezando con un recorrido por la historia de la formación y del desarrollo de ese contexto artístico. El primero de los tres capítulos está dedicado justamente a los comienzos, a la presentación de la primera generación de artistas y de las circunstancias que los llevaron a consagrarse a la pintura, poniendo en evidencia el papel jugado por los extranjeros. Asimismo, veremos cómo se formaron las primeras asociaciones de artistas y cuáles fueron los proyectos a los que dieron vida, algunos de los cuales todavía existen, como por ejemplo la *Maison des Artistes*. Ésta, en sus diferentes versiones, ha constituido y sigue constituyendo un espacio peculiar en el contexto urbano de Nouakchott y también un importante punto de referencia en el panorama artístico de la ciudad.

En el *capítulo seis* conoceremos a los artistas contemporáneos mauritanos, reflexionando acerca de sus figuras, así como del estatus y de la posición que ocupan en sus entornos familiares y socioculturales. Los presentaré dividiéndolos en grupos a partir de características comunes. Empezaremos con algunas “figuras artísticas de referencia” que, por razones distintas, ocupan unas posiciones privilegiadas en el contexto artístico mauritano. En este apartado, insistiré en el papel crucial jugado por los extranjeros en la construcción y definición de estas figuras, resultado de un verdadero proceso de “co-moldeación” más o menos consciente. Luego, dedicaré un epígrafe al grupo de las mujeres, poniendo en evidencia cómo cada una intenta conciliar, a su manera, su condición de mujer, de artista y, alguna, también de madre de familia. Veremos, pues, cuáles son las características y las situaciones de cada una de ellas. Finalmente, terminaré con la presentación de algunos artistas que, también por motivos diferentes, ocupan un lugar “secundario” o “marginal” con respecto a los demás. Como podremos observar, algunos de ellos están emergiendo y se están convirtiendo en nuevas “figuras de éxito” siempre gracias a la intervención extranjera, institucional o privada, en sus carreras artísticas.

Decidí dedicar el *capítulo siete* a la condición de los artistas africanos extranjeros, porque ésta pone en evidencia cómo, en un contexto artístico muy reducido y competitivo, dentro del pequeño grupo de artistas se crean diferentes subgrupos

delante de distintos “enemigos”. En este sentido, veremos que algunos artistas mauritanos, sobre todo los más mayores, no pierden ninguna ocasión de recordar a aquellos artistas con otra nacionalidad africana que, aunque lleven muchos años viviendo y trabajando allí, no dejan de ser extranjeros y tienen que respetar ciertos “límites”. Ahora bien, si por un lado es cierto que la mayoría de ellos se ha conformado con estas especies de “normas” más o menos implícitas, por otro lado, otros no las han aceptado y se han abierto camino pese a las “hostilidades”.

En el *capítulo ocho*, describiré y analizaré las diferentes producciones artísticas de los artistas presentados, compuestas principalmente de pinturas. Después de hablar de los procesos de creación, de las técnicas y de las temáticas de las obras, nos concentraremos en los temas sistemáticamente y “extrañamente” ausentes, o evitados, intentando poner en evidencia las posibles razones que están en la base de estas ausencias. En el primer capítulo, de hecho, apostaré por una antropología del “arte” que considera las expresiones artísticas no sólo como “agentes sociales” (Gell, 1998), sino también como “documentos primarios” (Goldwater, 1973), esto es, fuentes de información directas y preciosos medios de conocimiento de la sociedad que las produce (Lévi-Strauss, 1987; Kingery, 1996; Harrington, 2004; Bastide, 2006). Dicho de otra manera, estoy convencida de que el análisis de las producciones artísticas de un determinado contexto puede constituir una significativa ayuda en el proceso de observación y comprensión de ciertos aspectos y dinámicas propias de una realidad.

Finalmente, en el *capítulo nueve* veremos cuál es la situación local de los artistas presentados, cuáles son sus principales interlocutores y cuáles las razones y las consecuencias de la casi total dependencia, económica y profesional, de los artistas plásticos locales con respecto a ciertas instituciones y figuras extranjeras. A través de la descripción de diferentes actividades artísticas que presenciamos, veremos que los extranjeros representan aquellos “padrinos inspirados” y “oficiales de frontera” de los que hablarán respectivamente Jean-Loup Amselle (2005) y Olu Oguibe (1999) en el capítulo tres de esta tesis. También me propongo hacer hincapié en cómo, a través de algunas prácticas artísticas, se establecen relaciones y se “co-construyen identidades artísticas”, frutos del

encuentro entre intereses distintos. Para que estas dinámicas resulten más claras, describiré y analizaré algunos ejemplos etnográficos de dichas prácticas.

En suma, a través de esta tesis, se intentará poner en evidencia y reflexionar sobre todos y cada uno de los factores, internos y externos, que han llevado a la formación y al desarrollo del actual contexto de las artes plásticas contemporáneas en Mauritania, centrando la atención, en particular, en las características y en los “productos” de la crucial relación que existe entre ciertos artistas locales y diferentes instituciones y figuras extranjeras.

## Metodología

La etnografía realizada en Mauritania tuvo una duración total de quince meses repartidos en cuatro estancias: de diciembre de 2008 a marzo de 2009; de septiembre a diciembre de 2009; de septiembre a diciembre de 2010 y de octubre de 2011 a febrero de 2012. Salvo algunos breves desplazamientos para seguir algunas actividades puntuales de los artistas en Nouadhibou y en Senegal, la casi totalidad del trabajo se realizó en Nouakchott, donde desarrollé una investigación tanto empírica como bibliográfica y hemerográfica.

Por lo que se refiere a éstas últimas, en la introducción he mencionado que sobre las artes plásticas contemporáneas en Mauritania no existe ningún tipo de documento escrito, ni tan sólo catálogos de exposiciones. Por lo tanto, se realizó una recopilación hemerográfica de todos los artículos de la prensa local sobre el tema de interés. En los últimos años, de hecho, han sido cada vez más los periodistas locales que han seguido y comentado los acontecimientos artístico-culturales de la ciudad. En cuanto a la bibliografía sobre Mauritania, Nouakchott y las expresiones artísticas mauritanas “tradicionales”, resultaron fundamentales las consultaciones realizadas en el *Fonds de Mauritanie* del *Institut Français*, en el que se puede encontrar casi todo lo que se ha publicado sobre el país, la biblioteca *el Fejar* de la iglesia de Nouakchott, la *Bibliothèque Nationale* y la *Bibliothèque numérique sur la Mauritanie*<sup>4</sup>.

La compilación de la bibliografía de esta tesis se completó en parte en Barcelona, en particular en la biblioteca de la *Fundació Tàpies*, que tiene un importante fondo de obras y catálogos sobre “arte africano contemporáneo”, y en parte en París, donde se encontró la mayoría de la documentación sobre Mauritania, sobre el tema de la “casta” de los artesanos (*forgerons*) de África occidental, sobre artes plásticas en países islámicos y, sobre todo, sobre “arte africano contemporáneo”.

---

<sup>4</sup> La *Bibliothèque numérique sur la Mauritanie* ([www.mr.refer.org/numweb](http://www.mr.refer.org/numweb)), una biblioteca virtual en la que se pueden encontrar muchas publicaciones sobre Mauritania, empezó a formarse a partir de 2006, gracias a la colaboración entre la *Agence universitaire de la Francophonie*, la *Université de Nouakchott*, el *Centre Culturel Français* y la *Université Cheikh Anta Diop* de Dakar.

Las bibliotecas parisinas consultadas han sido: la *Bibliothèque Universitaire des Langues et des Civilisations* (BULAC); la *Médiathèque* del *Musée du Quai Branly*, la biblioteca del *Institut du Monde Arabe* y la del *Laboratoire d'Anthropologie Sociale*, donde realicé una estancia de dos meses entre febrero y abril de 2013.

En cuanto a la investigación empírica en Nouakchott, en primer lugar, quiero mencionar lo que, para mí, constituye la herramienta más importante del trabajo etnográfico, esto es, el diario de campo. Éste último, compilado cotidianamente en gran parte en castellano y algunas veces en italiano, me ha acompañado en todos los momentos de mi etnografía en Mauritania y en él he ido anotando tanto lo vivido y observado de cada día, como también mis reflexiones, dudas, preguntas, ideas, etc.

La compilación del diario de campo fue acompañada por la utilización de dos técnicas fundamentales de la etnografía: la observación participante y las entrevistas en profundidad semi-guiadas. La primera consistió básicamente en pasar casi todo el tiempo con los artistas, y en un segundo momento, también con los artesanos, siguiéndolos en todas sus actividades: las exposiciones, los talleres de formación e intercambio, la preparación de proyectos y festivales, las reuniones de las asociaciones, algunos viajes, etc. Siempre intenté encontrar un equilibrio en el tiempo que pasaba con cada uno de ellos, pero, inevitablemente, acabé siguiendo más a unos que a otros, tanto porque se demostraron más disponibles como porque, evidentemente, las relaciones que fui estableciendo con ellos fueron distintas. Con algunas de las mujeres, tanto artistas como artesanas, de hecho, acabé teniendo vínculos bastante personales y se convirtieron en valiosas interlocutoras en mi etnografía, ya que sin ellas no habría podido acceder a ciertas informaciones.

Durante la realización de la observación participante, fui manteniendo conversaciones, más o menos formales y casi siempre en francés<sup>5</sup>, tanto con los

---

<sup>5</sup> El francés constituyó el idioma que utilicé durante todas las conversaciones y entrevistas realizadas a lo largo de la etnografía. Con respecto a esto, cabe mencionar que si en el contexto de los artistas plásticos contemporáneos no necesité nunca un traductor, en el de los artesanos, tuve que pedir la ayuda puntual de una de ellos para que me tradujera las preguntas y las respuestas durante las entrevistas y conversaciones que mantuve con aquellos artesanos que sólo entendían y

artistas mismos como con las personas con las que me iba encontrando a través de ellos, como por ejemplo los directores de los centros culturales extranjeros, el director del museo nacional, los artistas extranjeros expatriados, los periodistas, algunos compradores, los pocos “galeristas” privados, los representantes de las agencias de cooperación de las embajadas, etc.

A lo largo de las cuatro estancias de investigación, realicé un total de treinta y seis entrevistas en profundidad semi-guiadas: veinticuatro a los artistas; ocho a los artesanos/as; una al actual Director del *Musée National* de Nouakchott, el señor Abdoullah Sow<sup>6</sup>; dos a galeristas privadas, Juliette y Sofía; una a un componente de la *Maison des Artistes* que no es artista y que fue su galerista durante una temporada, Lemine. A estas entrevistas concertadas y más estructuradas, la mayoría de las cuales fueron grabadas, hay que añadir todas las largas conversaciones más informales que fui teniendo constantemente tanto con los artistas como con algunas otras personas. Me refiero, en particular, al actual Director adjunto del *Institut Français de Mauritanie*, el señor Marc Dupuis, con el que sigo manteniendo conversaciones por correo electrónico; al Director del *Centre Culturel Marocain*, el señor Marwan Hilachi; al Director de la *Maison des Cinéastes*, que había conocido en Barcelona un año antes de ir a Mauritania; a los artistas y profesores extranjeros que dirigieron los talleres de formación/intercambio con los artistas locales; a algunos de los pocos compradores extranjeros; al *Directeur de l'Artisanat*; al Presidente y al Secretario General de la *Chambre Nationale de l'Artisanat et des Métiers* (CNARM).

A nivel institucional, si por lo que se refiere al sector de la artesanía encontré varios representantes disponibles a recibirme y a hablar conmigo, en ninguna de

---

hablaban el *ḥassāniyyā*. En efecto, pese a los cursos que fui haciendo durante mis estancias, nunca llegué a tener un dominio de este dialécto árabe que me permitiera utilizarlo en el trabajo de campo.

<sup>6</sup> Todos los nombres citados en esta tesis, salvo los de los profesionales extranjeros (artistas y profesores de bellas artes) que dirigieron los talleres de intercambio/formación y los de las autoridades y de los periodistas locales, son ficticios. Con respecto a esto, quiero mencionar que los artistas me pidieron que utilizara sus nombres reales ya que, al no entender muy bien el tipo de trabajo que estaba haciendo allí, pensaron que mi tesis constituiría un medio para dar visibilidad y difundir su trabajo en Europa. Al principio, opté por respetar su voluntad pero, a la hora de redactar la tesis, me di cuenta que la utilización de los nombres reales influenciaba mucho el análisis de los datos etnográficos, llevándome a hacer omisiones importantes, de manera que, al final, me vi obligada a emplear nombres ficticios.

mis estancias conseguí hablar con alguna autoridad del *Ministère de Culture, de la Jeunesse et du Sport*. En efecto, pese a haberlo intentado varias veces y por diferentes vías, nunca logré que la ministra de la cultura, Cissé mint Cheikh Ould Boide, me concediera un encuentro. Hay que decir que tampoco conseguí entender, por la vaguedad de las respuestas que se me dieron, si mis peticiones le llegaron o, si es que sí, si fue ella la que decidió no recibirme por las razones que fueran.

Asimismo, cabe citar que, durante mi segunda estancia en Nouakchott, un profesor de música tunecino del *Lycée français*, que conocí a través de uno de los artistas, me pidió que diera algunas clases remuneradas sobre artes plásticas en Mauritania durante sus horas lectivas. Quería que hiciera una presentación general de mi trabajo, para que sus alumnos, mayoritariamente mauritanos, tomaran conciencia de que, en Nouakchott, había artistas contemporáneos, se organizaban exposiciones, etc., pues decía que era un mundo bastante olvidado a causa de las familias y también de las escuelas. Acepté la propuesta y, a través de las conversaciones que mantuve con los alumnos, que en esa escuela suelen pertenecer a familias de clase medio-alta, pude llegar a tener ciertas informaciones sobre su relación, o más bien no-relación, con el “mundo” de las artes plásticas contemporáneas.

Para terminar, quiero mencionar dos importantes instrumentos más que empleé en la investigación y en el análisis de los datos etnográficos: las fotos y los videos. Por lo que se refiere a las fotos, siempre tuve una total libertad de utilizar mi cámara digital en todos los espacios y circunstancias<sup>7</sup>: en los talleres privados de los artistas y de los artesanos, en las exposiciones, en los viajes, en los talleres de intercambio e formación, etc. El análisis de la enorme cantidad de imágenes tomadas a lo largo de las estancias, me ha permitido evidenciar ciertas características del contexto en el que trabajé, sobre todo en relación a las

---

<sup>7</sup> Con respecto a las fotos, quiero poner en evidencia que en Mauritania, en general, es muy difícil utilizar herramientas de trabajo como cámaras de foto o de video: a la gente no le gusta ser fotografiada o gravada, hacer fotos o videos en la calle, aparte de llamar mucho la atención y poder crear conflictos, es bastante arriesgado ya que puede provocar la reacción de las autoridades. En el contexto artístico-cultural de Nouakchott, en cambio, nunca tuve ningún tipo de problema, sino que pude hacer todas las fotos que quise. A menudo, los artistas y los artesanos mismos, muchos de los cuales no poseen cámaras de foto, me pedían que fotografiara sus obras o a ellos mismos trabajando para ponerlas en sus blogs o sus cuentas facebook, para enviarlas a sus contactos, etc.

temáticas de las obras de arte. Como veremos en los próximos capítulos, de hecho, hay algunos temas que se repiten constantemente en los trabajos de los artistas que, por lo tanto, pueden ser agrupados de manera bastante sistemática.

En cuanto a los vídeos, quiero poner en evidencia un proyecto en el que participé y que resultó de fundamental importancia en la recolección de información. Durante mi primera estancia, el director de la *Maison des Cinéastes* (MdC) me propuso colaborar en la realización de unos cortometrajes sobre la vida y la obra de seis artistas mauritanos que se presentarían durante la cuarta edición de la SENAF (*Semaine Nationale du Film*) en octubre de 2009. La idea había surgido de una conversación entre el director de la MdC y uno de los artistas plásticos de las primeras generaciones, Saleck. Al proyecto participó también un fotógrafo francés, Pierre Duroc, que había vivido muchos años en Nouakchott y que conocía muy bien a algunos de los artistas plásticos. Mi colaboración consistió en ayudar a escribir los textos para los cortos y en participar en el rodaje. Durante mi segunda estancia, por lo tanto, realizamos seis cortometrajes de artistas previamente seleccionados, que fueron presentados en la SENAF de 2009, cuyo objetivo era precisamente homenajear las artes plásticas mauritanas contemporáneas<sup>8</sup>.

A través de la investigación bibliográfica y hemerográfica, de la observación participante, de las entrevistas semi-guiadas, de las conversaciones informales, de las fotos, de los vídeos, etc., pude reconstruir la historia de la formación del arte plástico contemporáneo en Mauritania, identificar todos aquellos factores que, desde su origen, alimentan la existencia del “mundo” de las expresiones plásticas de ese país, seguir el proceso de definición de la figura y del estatus social del artista contemporáneo a través de su relación con la sociedad local por un lado y las presencias extranjeras por el otro, observar y analizar el trabajo y las actividades de los artistas, etc.

Para terminar este apartado metodológico, me gustaría aportar algunas reflexiones suscitadas por la experiencia etnográfica que tuve en Mauritania ya que, como mencioné en la introducción, cuando el 2 de diciembre de 2008 a las 2.30h de la

---

<sup>8</sup> El CD anexo a esta tesis contiene, además de fotos relativas a la etnografía, una copia de los seis cortometrajes, que también se encuentran en línea en *Dailymotion*.



mañana aterricé por primera vez en el pequeño aeropuerto de Nouakchott, también era mi primera vez en África y en un país musulmán. Evidentemente, antes de empezar las estancias había estado leyendo mucha bibliografía sobre diferentes aspectos del país pero, en realidad, fue sólo al finalizar el trabajo de campo que esas lecturas tomaron sentido en la comprensión, siempre incompleta, del contexto en el que desarrollé mi etnografía.

En primer lugar, quiero volver a insistir en que el casi total desconocimiento del país, del entorno sociocultural y urbano, de los idiomas hablados y del contexto artístico en el que realicé el trabajo de campo, dificultó significativamente la definición previa de los objetivos y de las hipótesis de la investigación. Tampoco durante las primeras dos estancias conseguí ver claramente cuál podía ser el eje central de mi estudio, esto es, el hilo conductor que me guiase hacia unos objetivos y hacia la definición de las hipótesis. Sentía que no acababa de entender muchas cosas, se me escapaban muchos aspectos del contexto sociocultural en el que estaba y que no conseguía descifrar. De hecho, como mencioné en la introducción, algunas de las hipótesis con las que me acerqué a mi objeto de estudio se revelaron de importancia secundaria con respecto a otras que tomaron forma, lenta y difícilmente, a lo largo del mismo trabajo etnográfico.

Es por estas razones que, *a posteriori*, pienso que habría tenido que empezar el trabajo con los artistas justo en el momento en el que lo cerré, ya que un mejor conocimiento de la realidad en la que me encontraba me habría permitido entender ciertas cosas más rápidamente y me habría evitado muchos errores de los que sólo ahora tengo conciencia. Sin embargo, al mismo tiempo creo que un mejor conocimiento del contexto de la investigación sólo habría podido llevarme a realizar un trabajo y una tesis diferentes, pero no necesariamente de mejor calidad.

Aquí, intentaré describir, de la manera más clara y detallada posible, los pasos que me llevaron en Nouakchott hacia mi objeto de estudio y el conjunto de sensaciones y reflexiones que acompañaron dichos pasos. Considero muy importante este pequeño apartado, ya que tales circunstancias no sólo tuvieron un peso determinante en el desarrollo de mi trabajo de campo, sino también porque me llevaron a reflexionar sobre diferentes aspectos del trabajo etnográfico en

contextos totalmente extraños al/a la investigador/a. Algunas de las consideraciones que haré, en efecto, pueden resultar comunes a todo tipo de trabajo de campo independientemente del lugar. Sin embargo, otras están más relacionadas con mi propia experiencia en tanto que chica joven, europea y sin ningún conocimiento previo del contexto de la etnografía. Es por esta razón que creo que pueden resultar de alguna utilidad, o simplemente interés, para quien se encuentre en situaciones parecidas a la mía.

Cuando aterricé por primera vez en el aeropuerto de Nouakchott, en plena noche, al bajar del avión, lo primero con lo que me encontré fueron el calor asfixiante y el caos del aeropuerto de la capital en el que, aunque uno se lo haya intentado imaginar varias veces, la realidad puede superar fácilmente la imaginación y, al no tener familiaridad con aquello, hasta generar cierto temor. En efecto, de repente uno se ve invadido por los que quieren llevarte las maletas, los taxistas, los militares y los demás pasajeros que tienen prisa de pasar los controles, recuperar su equipaje y salir, etc. Mi primera reacción instintiva fue, por lo tanto, intentar protegerme a mi misma y a mis maletas de posibles robos. Nunca olvidaré el temor y la inseguridad que sentí al entrar en el aeropuerto de Nouakchott hasta el momento en el que vi a mi futura compañera de piso que había venido a buscarme. Sin embargo, al alejarnos en coche del aeropuerto, todo volvió a la tranquilidad absoluta: las carreteras casi desiertas y poco iluminadas, en las que de vez en cuando se cruzan perros o burros, el aire fresquito del desierto, el silencio nocturno, etc.

Al despertarme el día siguiente, estaba sola en casa y no conocía a nadie en la ciudad. Invasión por el frenesí de ver qué había fuera, quería salir pero no sabía ni cómo ni adónde ir exactamente, ya que no tenía ningún mapa de la ciudad, no sabía con qué medio desplazarme y, sobre todo, me daba miedo ir sola, entre otras cosas porque todavía no dominaba muy bien el francés. Así que esperé a que mi compañera de piso volviera de su trabajo y fuimos a comer a la pequeña cafetería del *Centre Culturel Français* (CCF), un lugar que se convertiría en uno de mis principales espacios de trabajo<sup>9</sup>. Ese mismo día, en la cafetería del CCF, conocí a

---

<sup>9</sup> Sobre la descripción detallada del *Centre Culturel Français*, hoy *Institut Français de Mauritanie*, y de su papel en la vida artístico-cultural de la ciudad volveremos a lo largo de la tesis.

Alpha, uno de los artistas plásticos mauritanos más jóvenes y conocidos de la ciudad. Desde el primer momento, Alpha se mostró muy disponible a colaborar conmigo y me dejó su número de teléfono para que le llamara y quedáramos. Además, al salir, vi anunciada la inauguración, esa misma tarde, de una exposición de ilustración a la que no podía no ir, así que el 2 de diciembre de 2008 asistí a la primera de una larga serie de inauguraciones de exposiciones en el *Centre Culturel Français*. En ese caso, se trataba de la exposición final de un taller de ilustración en el que habían participado muchos de los artistas con los que luego trabajé. En esa ocasión, vi anunciada la inauguración de una exposición colectiva en la *Maison des Artistes*, de la que conocía la existencia, pero nadie sabía decirme exactamente dónde estaba. El evento tuvo lugar algunos días después y, como veremos, para el desarrollo de mi trabajo de campo fue determinante, pues fue a partir de ese espacio que tuve acceso a la casi totalidad de los contactos y de las informaciones que componen mi etnografía.

En efecto, el día que por primera vez entré en la *Maison des Artistes*, sobre la cual volveré detenidamente en el capítulo quinto, todo empezó a simplificarse y, a la vez, a complicarse.

### **I. Una *toubab*<sup>10</sup> en la *Maison des Artistes*: algunos apuntes etnográficos**

El 4 de diciembre de 2008, entré por primera vez en la *Maison des Artistes* de Nouakchott para asistir a la inauguración de la exposición colectiva que mencioné:

“Llegué puntual, a las 18.30h, todavía no había casi nadie. La *Maison* está en una de las calles sin asfaltar del barrio de *Tevragh-Zeina* (centro ciudad). Es fácil de encontrar pero poca gente la conoce. Es una casa bastante grande con un patio de arena. Hay arena en todos los sitios, hasta en la pequeña galería en la que se exponen los cuadros. Era una exposición colectiva. Cuando llegué una chica me dio una hoja en la que había la lista de los títulos de los cuadros, los nombres de los artistas y los precios correspondientes. Le pregunté si podía hacer fotos y me dijo que ningún problema. Poco a poco llegó la gente, muchos extranjeros que parecían tener cierta confianza con los artistas. Mientras hacía fotos, uno de ellos,

---

<sup>10</sup> La palabra *toubab* se utiliza comúnmente en África central y occidental para designar a los europeos, a los “blancos”. Sobre todo al principio de mi etnografía, las personas con las que trabajé utilizaron a menudo este término con referencia a mí o a otros extranjeros.

Ousmane, artista senegalés, se me acercó y me preguntó quién era y qué hacía allí. Le expliqué más o menos y en seguida me dio su tarjeta de visita. Me dijo de llamarle y que estaba encantado de colaborar. Me invitó a ir a ver una exposición suya en el *Centre Culturel Marocain (CCM)*". (Diario de campo del 04/12/2008).

En Nouakchott, el contexto de producción y circulación de las artes plásticas es muy reducido, todo el mundo se conoce a tal punto que una nueva presencia, sobre todo si es occidental, llama fácilmente la atención y la curiosidad de los artistas. Es por esta razón que el acercamiento a los artistas fue, desde el primer momento, muy rápido y muy fácil, puesto que al saber lo que estaba haciendo allí, la mayoría de ellos manifestó su interés en hablar y colaborar conmigo antes de que yo se lo pidiera.

En la misma inauguración, tuve la ocasión de conocer también a Alem, el primer artista plástico mauritano y presidente de la *Maison des Artistes* en aquel entonces. Después de haberle explicado, sin entrar demasiado en los detalles, quién era y qué estaba haciendo allí, le pedí permiso para ir a verles de vez en cuando para conocer también a los demás. "Alem me dijo que ellos siempre estaban en la *Maison*, sobre todo por la tarde, así que podía ir todas las veces y el tiempo que quisiera, que era bienvenida. Además, me comentó que ya era hora que alguien se ocupara seriamente de las artes plásticas mauritanas contemporáneas y que, por lo tanto, él estaría a mi completa disposición" (Diario de campo del 04/12/2008).

Al cabo de un par de días, decidí vencer todas mis inseguridades y volví a la *Maison des Artistes*. En el patio, había un grupito de artistas, entre los cuales una chica joven, mirando a Alem pintar. Me acerqué y Alem me presentó<sup>11</sup>, me

---

<sup>11</sup> Con respecto a esto, quiero mencionar que, a lo largo de todo mi trabajo de campo, casi ninguna de las personas con las que trabajé se interesó demasiado por mí o por mi trabajo. Yo me presenté siempre como antropóloga/doctoranda de la Universidad de Barcelona que estaba allí para realizar una investigación y escribir una tesis sobre las artes plásticas contemporáneas en Mauritania. Creo que la mayoría de mis interlocutores entendió qué significaba todo eso sólo en parte, al final del trabajo de campo y después de muchas conversaciones. Al principio, lo que resultaba importante, sobre todo para los artistas, era que una chica europea les prestara atención y les ayudara a tener más visibilidad con su trabajo, sin contar mucho el cómo y el por qué lo habría hecho. Este factor me generó cierta presión, ya que los artistas me fueron manifestando varias veces sus deseos y expectativas, como por ejemplo la realización de una publicación sobre la vida y la obra de todos ellos, la organización de una exposición de arte contemporáneo en Barcelona, etc. Fue sólo al cabo de un tiempo que conseguí hacerles entender que, aunque no fueran descartables *a priori*, aquellos no eran los principales propósitos de mi trabajo.

enseñó la galería y algunos de los talleres. La chica, Binta, nos acompañó todo el rato sin decir una palabra. Al volver al patio, le pregunté si podía acompañarla a su taller para verla trabajar. Notaba cierta desconfianza de su parte y, seguramente, que fuera con ella al taller no le hacía mucha gracia, pero aceptó y subimos al piso de arriba. Una vez en su taller, ella empezó a trabajar en silencio y yo me senté a mirarla. Al cabo de unos minutos, le expliqué un poco mejor lo que había venido a hacer y que me habría gustado volver a su taller para mirar su trabajo y conversar un poco. Me dijo que no había ningún problema y me dio su número. En los días que siguieron, Binta y la otra mujer de la *Maison des Artistes*, Leila, se convirtieron en mis principales informantes, además de ser unas excelentes guías de la ciudad y del país. Fue con ellas, de hecho, que pasaba casi todo mi tiempo, paseándonos por la ciudad, yendo a la playa o a sus casas. También hicimos algunos viajes juntas, tanto dentro del país como a Senegal.

A partir de ese momento, a través de la frecuentación de los artistas de la *Maison des Artistes*, donde pasé gran parte de mi primera estancia, conocí a todos los demás artistas y a muchos de sus principales interlocutores. Como veremos en el capítulo cinco, de hecho, ese espacio no era frecuentado sólo por los artistas, sino que había un constante entrar y salir de amigos, de clientes que venían a visitar la galería, de representantes de las embajadas, de personal de las cooperaciones y de los centros culturales que les querían proponer proyectos, de alguna autoridad local, de algunos pocos turistas de paso por la ciudad, etc.

Gracias a mi llegada en la *Maison des Artistes*, entonces, pude conocer, con extrema facilidad, todas las personas, los espacios y las instituciones implicadas en la vida artístico-cultural de la ciudad. Y eso también porque, como ya mencioné, el mundo de las artes plásticas contemporáneas en Mauritania es muy pequeño y todos sus actores se conocen perfectamente. Alem, presidente de la *Union des Artistes Peintres Mauritaniens* (UAPM) y de la *Maison des Artistes*, constituyó un personaje-clave en mi trabajo de campo, ya que, considerado como el pionero de las artes plásticas en Mauritania y maestro de muchos de los artistas, tiene cierta autoridad en ese contexto. Como mi presencia había sido aceptada por él, que además me llamaba por teléfono cuando no me veía aparecer durante un

día entero, y por sus dos principales alumnas, Binta y Leila, de las que volveremos a hablar detenidamente, el acceso a los demás artistas fue muy fácil.

Lo que más llamaba mi atención era la total disponibilidad de las personas a colaborar conmigo y la facilidad con la que accedía a ellas. Hasta ese momento, de hecho, sólo había hecho trabajo de campo en Europa, donde, en general, la gente no tiene ni tiempo ni muchas ganas de hablar con los antropólogos y de contestar a sus preguntas. La única dificultad que tuve, sobre todo en las dos primeras estancias, fue el idioma. Antes de ir a Mauritania, había hecho un curso intensivo de francés en la *Alliance Française* de Burdeos, pero no fue suficiente y, en mis primeros meses en Mauritania, fue difícil entender y hacerse entender. Además, si bien es verdad que los artistas hablaban francés conmigo, entre ellos comunicaban en los idiomas locales (*hassāniyyä*, wolof, halpoulaar, etc), de manera que me perdí muchas de las conversaciones que mantenían. Ahora bien, pese a la insoportable sensación de frustración que tenía, casi nunca les pedí que me explicaran de qué hablaban ya que en seguida entendí que cuando querían que me enterara de algo, empezaban a comunicar en francés.

Soy consciente, evidentemente, de que la total disponibilidad de las personas con las que trabajé no era totalmente desinteresada, ya que, al ser europea, nunca dejé de representar la posibilidad de conseguir algo: un contacto con la comunidad de expatriados occidentales, un visado o una beca para ir a Europa, la organización de una exposición en el extranjero, una ayuda para crear una página web, etc. Sea como fuera, la total accesibilidad al “campo” con la que me encontré me hizo olvidar el temor que le tenía, cosa que si por un lado me permitió trabajar de manera muy distendida, también me llevó a cometer ciertos errores difíciles de solucionar *a posteriori*.

De hecho, al parecerme una situación muy cómoda para “entrar en el campo”, decidí empezar a frecuentar cotidianamente la *Maison des Artistes* para poder realizar una observación participante, que consistió básicamente en pasar muchas horas allí con los artistas, casi todos hombres, observando su trabajo y hablando puntualmente con algunos de ellos. Durante esos primeros meses, me repitieron varias veces que, pese a que recibieran constantes visitas por parte de los occidentales que viven en Nouakchott, ninguna chica europea había pasado nunca

tanto tiempo allí sola con ellos. Me agradecían a menudo que les dedicara tanta atención. Además, al pasar tanto tiempo allí con ellos y al acompañarles siempre que tenían una actividad fuera de la casa, se me empezó a asociar a los artistas, tanto que muchas veces me llegaban algunas invitaciones a través de la *Maison des Artistes*, o si alguien quería contactar con ellos pasaba por mí.

La extrema amabilidad y disponibilidad de mis primeros interlocutores me hicieron perder rápidamente todos los temores y las inseguridades con los que llegué y que me habían influenciado durante las primeras semanas en Nouakchott. Había perdido el que algunas veces he escuchado llamar “miedo al campo” y, si por un lado esto me fue de ayuda y me facilitó el trabajo, por otro lado me llevó a veces a actuar con superficialidad y poca prudencia.

En efecto, siendo consciente de que el tiempo que tenía a disposición para mi etnografía era bastante limitado, decidí empezar casi en seguida con las entrevistas semi-guiadas a cada uno de los artistas que iba conociendo. En un primer momento, pensé poder realizar dichas entrevistas en la misma *Maison des Artistes*, apartándome poco a poco con cada uno de los artistas, pero vi que no era posible a causa del ruido constante que hacían los demás, las interrupciones repetidas, etc. Así que, sin pensarlo mucho, decidí pedirles que vinieran a mi casa para que pudiéramos trabajar concentrados durante unas horas. Ya después de las primeras entrevistas entendí que había cometido un grave error que nunca conseguí solucionar del todo. De hecho, al ver que mi relación con algunos de ellos era bastante fluida, fui muy superficial al no considerar las consecuencias que derivarían del hecho que una chica europea joven invitase a casa un hombre y se quedara a solas con él durante muchas horas. Propuestas y comentarios de diferentes tipos no tardaron en llegar, por lo que me vi obligada a poner fin a las entrevistas individuales en mi casa con los artistas hombres. Evidentemente, los que todavía no habían sido invitados no se lo tomaron muy bien y fue muy difícil restablecer un equilibrio en mi relación con los diferentes artistas.

En el trabajo de campo, la cuestión de las relaciones de género es muy importante, pues puede ser a la vez un factor provechoso e invalidante. En mi caso, por ejemplo, ser una mujer joven en un contexto prevalentemente masculino, me facilitó seguramente las cosas, ya que una parte de la gran disponibilidad

demostrada por mis interlocutores se debió sin duda a eso, pero, al mismo tiempo, complicó las relaciones con algunos de ellos, encontrándome a veces en situaciones embarazosas y arduas de resolver. Por otro lado, también es importante decir que, en un contexto sociocultural en el que los universos femenino y masculino están bastante delimitados y separados<sup>12</sup>, ser mujer me permitió tener unas relaciones muy próximas con las artistas; si hubiese sido hombre, mis posibilidades de acercamiento a ellas y a sus entornos familiares, habrían sido seguramente mucho más limitadas.

Asimismo, tardé mucho, quizás demasiado, en darme cuenta de lo que yo, con mi investigación, representaba para esos artistas africanos, la mayoría de los cuales sueñan con tener la posibilidad de viajar y hacerse conocer en Europa. Con respecto a esto, hace poco, en el libro de Rosana Guber “El salvaje metropolitano”, dedicado a diferentes aspectos del trabajo de campo etnográfico, leía:

“La presentación del investigador conlleva un cúmulo de información que va desde la más evidente — sexo, edad, color de la piel, forma de hablar, vestimenta — hasta la más subrepticia y cuya significación social es necesario descubrir. En rigor de verdad, el investigador puede suponer, pero no conoce a ciencia cierta el significado social, de ninguno de sus atributos (por ejemplo, edad, atributos físicos como el color de la piel, de los ojos, la gordura o delgadez, etc.) en esos contextos y para esos actores concretos. Sin embargo, hay otros aspectos que ni siquiera parecen dignos de tenerse en cuenta, pero que, conforme avanza la investigación, se hacen más notorios por las actitudes de los informantes”. (Guber, 2005: 94)

En el famoso “toma y daca” que constituye una de las principales cuestiones relativas a la relación entre investigador e informantes, yo no supe encontrar una medida “correcta”, puesto que la completa disponibilidad con la que se me había acogido me hacía sentir en deuda constante con los artistas, dejándome así implicar demasiado en sus problemas y ambiciones. Nunca decía que no a los favores que me pedían: redactarles cartas o proyectos en francés, ya que todos ellos lo hablan pero tienen cierta dificultad en escribirlo; acompañarles cuando

---

<sup>12</sup> En este sentido, el mundo de los artistas plásticos representa un poco una excepción. Hombres y mujeres de edades diferentes trabajan mucho juntos, comparten los mismos espacios en los que cada uno se viste como quiere, viajan en grupo, algunas de las mujeres fuman y lo hacen delante de los hombres, etc., cosas que nunca he visto en otros contextos, como por ejemplo el de los artesanos, donde hombres y mujeres tienen sus propios espacios bien separados.



eran recibidos por una autoridad extranjera o local, pues decían que al verles con una europea los tomarían más en serio; ayudarles a crear sus blogs y páginas web; hacerles un poco de chófer cuando disponía de un coche; prestarles dinero que, en algunos casos, nunca se me devolvió<sup>13</sup>; apoyarles en sus protestas en contra de la general indiferencia de las autoridades locales hacia su profesión; etc.

Todas estas circunstancias se convirtieron, evidentemente, en unos privilegiados medios de acercamiento a mis interlocutores. Sin embargo, en este caso también, cuando percibí que me había dejado implicar demasiado en sus historias cotidianas y personales, ya era demasiado tarde. Fue entonces cuando empecé a comprender que, en el trabajo de campo, la prisa y la pérdida de distancia con respecto a las personas con las que se trabaja constituyen unas grandes enemigas, ya que volver sobre los pasos que se dan es muy complicado, a veces imposible. Lo que quiero decir es que si durante el trabajo de campo, en las relaciones que se establecen con los informantes, se sobrepasan ciertos límites debido a la excesiva confianza o disponibilidad, luego, restablecer “nuestro papel de investigadores” y cierta “neutralidad” con respecto a los asuntos más personales de nuestros interlocutores, puede resultar extremadamente difícil o, a menudo, impracticable. En este sentido, puedo afirmar que el hecho de estar algunos meses lejos del “campo” entre una estancia y otra me ayudó mucho.

A lo largo de mis estancias, me di cuenta que antes de tomar a pecho el trabajo de campo, es fundamental tomarse un tiempo largo de observación del contexto sociocultural en el que se va a investigar, aún más cuando se trata de una realidad muy diferente de la propia y de la que no se tiene ninguna experiencia previa. Creo que es fundamental conocer, aunque mínimamente, los códigos de comportamiento que caracterizan las relaciones entre las personas, como por ejemplo entre géneros o entre locales y extranjeros. En palabras de Rosana Guber (2005):

“En un principio, el investigador sólo sabe pensar y orientarse hacia los demás y formular interrogantes desde su propio esquema cognitivo. A lo largo del trabajo de campo, aprende a tener en cuenta otros marcos de

---

<sup>13</sup> Por lo que se refiere a la cuestión del dinero, quiero poner en evidencia que, aparte de algunos pequeños préstamos, mis relaciones con los artistas nunca implicaron la retribución monetaria por una entrevista o la compra-venta de obras.

referencia y, paralelamente, a establecer otras diferencias entre los demás y él mismo. [...]. Al producirse el encuentro, la reflexividad del investigador se pone en relación con la de los individuos que, a partir de entonces, se transforman en sujetos de estudio y eventualmente en informantes. La reflexividad adopta, sobre todo en esta primera etapa, la forma de la perplejidad. El investigador no alcanza a dilucidar el sentido de las respuestas que recibe, ni las reacciones que despierta su presencia; puede sentirse incomprendido en sus propósitos, o que molesta y frecuentemente no sabe qué decir ni preguntar. Los informantes, por su parte, desconocen qué desea el investigador al instalarse en su vecindario, o cuando conversa con su gente, al tiempo que no pueden remitir a un común universo significativo las preguntas que aquél les formula. Estos desencuentros se plantean fundamentalmente en las primeras instancias del trabajo de campo como inconvenientes en la presentación del investigador, obstáculos en el acceso a los informantes, intentos de superar sus prevenciones y lograr la aceptación o resistencia a la asignación de roles. Todo ello incide en los modos de aplicar las técnicas de obtención de material empírico, en el tejido de la red de informantes, en el valor asignado a los datos producidos, en la selección de temas de conversación y en los criterios para establecer y llevar a cabo la coresidencia”. (Guber, 2005: 50-51)

Dicho de otra forma, al tratarse de encuentros y desencuentros entre dos mundos socioculturales diferentes, el del investigador y el de los informantes, hay que aprender y respetar los tiempos de conocimiento de la realidad sociocultural en la que se trabaja y con la que es necesario mantener un diálogo constante, modificando, si hace falta, los comportamientos o las técnicas de investigación:

“En la instancia del trabajo de campo, el investigador pone a prueba no sólo sus conceptos teóricos, sino fundamentalmente sus patrones de pensamiento y de acción más íntimos. Esta puesta a prueba tiene lugar en varias instancias: la organización de la vida cotidiana en campo, el acceso y la relación entablada con los informantes, la apertura y el tipo de canales para obtener información cada vez más extensa [...]. Para que estas instancias sirvan al conocimiento y no terminen en meras traspolaciones es necesario encarar, un control permanente por el cual el investigador reconozca y explicita el origen de los supuestos, de las inferencias y de los datos. Este control se funda en el concepto de trabajo de campo como la instancia privilegiada del conocimiento social en la investigación empírica”. (Guber, 2005: 52)

Por lo tanto, el trabajo de campo, y en particular la relación entre investigador e informantes, constituye un importante medio de conocimiento del contexto de la etnografía:

“Lo que saben y hacen informante e investigador en la situación de campo aparece mediatizado por su interacción, interacción pautada en tanto está estructurada socialmente y no como una mera improvisación azarosa. De ahí que el trabajo de campo no sea sólo un medio de obtención de información, sino el momento mismo de producción de datos y elaboración de conocimientos. Esta premisa que impregna cada técnica e instancia de la investigación empírica permite asignar al trabajo de campo y sus vicisitudes un nuevo lugar en el conocimiento [...]. (Guber, 2005: 53)

Evidentemente, todo esto no quiere decir que las relaciones con los informantes tienen que ser todas iguales, ya que eso es imposible además de artificial, ni tampoco que se tiene que ser siempre imparciales o que así no se cometerán “errores”, pero sí es importante tener presente que la negociación constante y prudente con el “campo” puede ayudar a evitar algunos de ellos o, por lo menos, a ponderar sus consecuencias para la investigación.

En esta misma línea, otro aspecto del que me di cuenta fue la importancia de la discreción en el trabajo etnográfico, sobre todo cuando se trata de contextos pequeños en los que todo el mundo se conoce. Lo que quiero decir es que es muy importante no compartir información sobre lo que dicen o hacen los demás, que cada uno tiene su propia versión de los hechos y que, sin querer, se pueden romper equilibrios muy fácilmente. Me refiero, en particular, a situaciones en las que, hablando con un o unos artistas, compartí ciertas informaciones que otro u otros me habían dado y en seguida comprendí que era algo que no me incumbía. Los artistas, de hecho, están en constante competición entre ellos para llamar la atención y conseguir el apoyo económico de los extranjeros o de las autoridades locales. En algunas ocasiones, los artistas me habían explicado sus proyectos y sus ideas, me habían hablado de los contactos que habían conseguido y de los viajes que quizás harían, y yo, en lugar de tener cuidado y guardar estas informaciones para mí, las sacaba como tema de conversación con otros para que también ellos me hablaran de su situación. Fue sólo en un segundo momento que comprendí que lo que a mí me parecía algo natural, sin mucha importancia, se convertía, en un ambiente competitivo como aquello, en una poderosa herramienta en manos de unos artistas con respecto a otros. Con el tiempo, en efecto, pude observar que en la mayoría de las veces no hay enfrentamientos explícitos. Los artistas se conocen todos, trabajan juntos, elaboran proyectos colectivos, luchan por las mismas

causas, crean asociaciones, etc. Sin embargo, cada uno de ellos tiene su propia estrategia para poder alcanzar un objetivo principal: vivir de su arte en un contexto muy duro. Todos ellos son conscientes de la realidad en la que trabajan y compiten de manera “discreta”, manteniendo un equilibrio aparente entre ellos y que yo, algunas veces, rompí sin querer.

Como decía al principio, todas estas reflexiones sobre los “errores” que cometí en el trabajo de campo en Nouakchott, me llevan a pensar a menudo que el momento ideal para empezar la etnografía habría sido precisamente el en el que la cerré. En efecto, un mejor conocimiento del contexto sociocultural me habría evitado muchos problemas y me habría permitido entender las cosas más rápidamente. Sin embargo, al mismo tiempo creo que se trata de procesos necesarios, a veces también útiles para conocer mejor ciertos aspectos del contexto en el que se trabaja, de manera que forman parte de nuestro aprendizaje y del camino que lleva a la redacción de una tesis doctoral.



## Capítulo 1

### LA ANTROPOLOGÍA Y LAS “EXPRESIONES ARTÍSTICAS”

En el título de esta tesis, he adoptado la expresión “mundo del arte”, acuñada por Howard Becker (1982), para referirme al conjunto de los personajes, de las instituciones, de las prácticas y de las relaciones que han dado vida y componen el contexto de las artes plásticas contemporáneas en Mauritania. Éstas últimas, a su vez, no son sólo los productos sino, a menudo, también el origen de las relaciones que caracterizan ese contexto. En el acercamiento, observación y análisis de este “*art world*” africano (Becker, 1982), he tenido presente y utilizado las herramientas de investigación y reflexión elaboradas por los antropólogos y sociólogos del “arte” a lo largo del complejo proceso de definición del objeto de estudio de la antropología del “arte”. En este proceso, cada aportación ha constituido un enriquecimiento de esa “caja de herramientas” (Price, 2005), que hoy los antropólogos tenemos a disposición a la hora de emprender un estudio en este ámbito de la antropología y a la que vamos añadiendo ulteriores instrumentos a partir de nuestras propias experiencias. Este capítulo, por lo tanto, está dedicado al análisis del difícil proceso mencionado y de todas aquellas aportaciones que me han permitido elaborar una propuesta metodológica personal de estudio antropológico del “arte”. Ésta última me ha servido de guía en la etnografía realizada en el “mundo del arte” contemporáneo en Mauritania.

Por otro lado, este apartado servirá también para poner en evidencia algunas características que han marcado, desde siempre, la relación entre Occidente y las expresiones artísticas de los pueblos “otros”. En efecto, a lo largo de esta tesis, veremos que, aunque con matices diferentes, la actitud de los occidentales ante las

producciones artísticas africanas, “tradicionales” antes y “contemporáneas” después, responde a criterios muy parecidos.

### **1.1 Los antropólogos ante la diversidad de las “expresiones artísticas”**

En un interesante artículo traducido al castellano con el título “¿Son los antropólogos ciegos frente al arte?”, Sally Price (2005), cuyos trabajos considero fundamentales para todos los antropólogos que quieran hacer de las expresiones artísticas su objeto de estudio, afirma:

“Tradicionalmente, las reivindicaciones a la sensibilidad estética han estado celosamente custodiadas por los historiadores del arte académicos, los coleccionistas, los marchantes y otros auto-designados expertos en arte, lo que significa que los antropólogos, que ponen tanto interés en el contexto social y cultural de los objetos de arte, son vistos como si se dedicaran a una cosa totalmente distinta”. (Price, 2005: 15)

Y sigue:

“El pensamiento común occidental [...] ve a los antropólogos como científicos sociales académicamente preparados, empeñados en analizar los objetos según sus fines funcionales, a menudo religiosos, en contextos culturales exóticos, sin prestar ninguna atención a su dimensión estética”. (Price, 2005: 19)

A partir de aquí, Sally Price se plantea unas preguntas que, de alguna manera, resumen la principal problemática de lo que llamamos comúnmente antropología del “arte”:

“¿Dónde deja eso a los antropólogos y antropólogas del siglo XXI? ¿Hay espacio suficiente en nuestra caja de herramientas para permitirnos tener sensibilidad estética, emitir juicios de «calidad» o prestar atención a la forma o la composición? ¿O estamos condenados al estatus de académicos patosos limitados al análisis de la función y la representatividad de un objeto dentro de una tradición cultural determinada? Más importante aún: esta dicotomía entre estética y función ¿dónde deja a aquellos artistas procedentes de lo que alguna vez se ha llamado «culturas remotas»?”. (Price, 2005: 20)

Como veremos a lo largo de este primer capítulo, esta dicotomía entre interpretaciones “esteticistas” e interpretaciones “funcionales-contextuales” de las

producciones artísticas ha caracterizado la totalidad del proceso de construcción y definición de la antropología de las “producciones artísticas”, ya que durante mucho tiempo, los dos términos se consideraron como inconciliables, recíprocamente excluyentes, dos campos de investigación y de competencia distintos. La razón que está en la base de esta dicotomía es que el mundo del “arte” y de lo “estético”, tal como se fue definiendo en Europa a lo largo del siglo XVIII, permaneció rígida y herméticamente determinado hasta principios del siglo XX, cuando, a través de las rupturas aportadas por las vanguardias artísticas, los discursos alrededor del “arte” se abrieron a otras perspectivas y otros contextos de creación. A partir de ese momento, el “mundo del arte” occidental ha ido incorporando constantemente nuevas categorías de objetos, reformulando sus criterios estéticos hasta llegar a la época contemporánea, en la que todo es susceptible de convertirse en “arte” y en la que lo que podemos llamar “geografía del arte y de la estética” ya no se limita a Occidente, sino que los espacios de creación, circulación y reflexión son cada vez más globales.

Es en este escenario que, entre varias dificultades, se ha ido engendrando y constituyendo la subdisciplina que nos ocupa, la antropología del “arte” o de las “producciones artísticas”. A este propósito, cabe poner en evidencia que si sus primeras aportaciones fueron bastante fragmentarias e indirectas, ya que las artes no constituían el objeto de estudio central de las investigaciones, hoy contamos con un cuerpo de importantes contribuciones y reflexiones que permite reconstruir el proceso histórico a través del cual las expresiones artísticas se han convertido en un complejo objeto de estudio de la antropología.

Antes de pasar al análisis de las principales reflexiones y de los estudios más importantes en este ámbito, es imprescindible aclarar a qué me refiero cuando hablo de las dificultades encontradas por los primeros antropólogos ante el estudio de las producciones materiales de las sociedades “exóticas”, que según Marcel Mauss (2006a) daban origen a verdaderos “hechos sociales totales”:

“Todo se mezcla en ellos, todo lo que constituye la vida propiamente social [...]. En esos fenómenos sociales «totales», así como nos proponemos llamarlos, se expresa a la vez todo tipo de institución: religiosas, jurídicas y morales y, al mismo tiempo, las políticas y las familiares; económicas – y



esas suponen unas formas particulares de producción y consumo, o más bien de la prestación y de la distribución; sin contar además los fenómenos morfológicos que manifiestan estas instituciones”. (Mauss, 2006a: 147)<sup>14</sup>

Es preciso aclarar que, en este ensayo, Mauss no hacía una referencia explícita a los objetos artísticos en particular, sino que hablaba de los objetos que formaban parte de los sistemas de intercambio en las sociedades de Melanesia y de la Columbia Británica. Tales estudios, en los que el autor presentaba los objetos como “agentes sociales activos” (Gell, 1998) insertados en unas redes de relaciones que se desarrollaban a través de ellos y que implicaban distintas instancias sociales (religiosas, jurídicas, políticas, familiares, etc.), sentaron las bases de una antropología del “arte” focalizada no tanto en las propiedades formales de las creaciones artísticas sino en el contexto sociocultural en el que se encontraban y al que daban vida. Años más tarde, Alfred Gell (1998), antropólogo al que debemos una de las más importantes aportaciones a la reflexión antropológica sobre las obras de arte, se inspiró en las ideas de Mauss a la hora de elaborar su teoría sobre la “agencia” de los objetos artísticos. Sobre la obra de Marcel Mauss y de Alfred Gell volveremos posteriormente con más detenimiento.

### **1.1.1 La “volubilidad” del concepto de “arte”**

Los objetos y sus procesos de producción han ido recibiendo una atención cada vez mayor en los estudios antropológicos, pasando de unas posiciones más periféricas y secundarias a ser el centro de interés de numerosas investigaciones. Dicho de otra manera, si es verdad que la rama de la antropología del “arte” dio sus primeros pasos a través de estudios que trataban sólo de manera tangencial o complementaria el aspecto estético-artístico de las producciones materiales de las sociedades “exóticas”, también es cierto que a partir de las investigaciones de

---

<sup>14</sup> Texto original: “Tout s’y mêle, tout ce qui constitue la vie proprement sociale [...]. Dans ces phénomènes sociaux «totaux» comme nous proposons de les appeler, s’expriment à la fois et d’un coup toutes sortes d’institutions: religieuses, juridiques et morales; et celles-ci politiques et familiales en même temps; économiques – et celles-ci supposent des formes particulières de la production et de la consommation, ou plutôt de la prestation et de la distribution; sans compter les phénomènes morphologiques que manifestent ces institutions”. (Mauss, 2006a: 147)

Franz Boas, y más tarde de Claude Lévi-Strauss, las cuestiones estéticas han ido asumiendo una relevancia cada vez mayor tanto en las reflexiones teóricas como en las investigaciones etnográficas. A lo largo del proceso de construcción de su ámbito de competencia, los antropólogos del “arte” han tenido, y siguen teniendo, ciertos problemas en el momento de definir de manera clara su objeto de estudio.

“Desde que la antropología inició su andadura en la segunda mitad del siglo XIX, las dificultades que los antropólogos hemos encontrado a la hora de emplear la categoría de «arte» han sido innumerables y, a estas alturas, podríamos sin duda considerarlas insuperables. Sin embargo, aunque el acento relativista de la propia disciplina debería haber levantado sospechas acerca de la transposición de dicha categoría a contextos históricos y culturales ajenos a los de la tradición occidental, éstas no abundaron hasta bien entrado el siglo XX, cuando la carrera por la antropología del arte era ya bastante larga”. (López Bargados, 2004: 35-36)

Esta dificultad insuperable se debía a dos razones estrechamente vinculadas: en primer lugar, a la influencia que el mundo y las ideas occidentales alrededor del “arte” ejercían sobre los antropólogos que se iban encontrando con las producciones materiales de otros continentes; y, en segundo lugar, a una característica propia de la categoría de “arte”, un concepto de invención occidental, cuyos criterios de definición se han demostrado, a lo largo del tiempo, vulnerables y cambiantes.

Howard Morphy (1994), a este propósito, definió la categoría artística como “aditiva”, por su capacidad de incorporar constantemente productos en un principio excluidos. Con respecto a esto, André Malraux (1951) definió los objetos que en un determinado momento de su existencia se incorporaban al “mundo del arte” como “*art par métamorphose*”, es decir objetos que no nacen como tales pero que, en un determinado momento de su existencia, se decidía incluirlos en esta categoría, para distinguirlos del “*art par destination*”, es decir, los objetos que se creaban con “intención artística” y que formaban parte del “mundo del arte” desde su nacimiento.

En efecto, el concepto de “arte”, tal y como se fue construyendo en Occidente a lo largo de los siglos XVII y XVIII, se ha revelado histórica, cultural y socialmente determinado a través de un juego de intereses particulares y colectivos. A los

objetos, a lo largo de sus “biografías”<sup>15</sup> se les atribuyen significaciones y valores distintos, cultural y socialmente negociados, que los incluyen o excluyen de las categorías. Con respecto a esto, Pierre Bourdieu (1988), del que volveré a hablar más adelante, pone en evidencia cómo los objetos, su categorización, su posesión y su apreciación, constituyen una poderosa herramienta de distinción y discriminación sociales.

Volviendo a la cuestión que aquí nos interesa, Alfred Gell, en un famoso ensayo de 1992, titulado “*The technology of enchantment and the enchantment of technology*”, afirmó que el problema que los antropólogos tenían frente a las producciones artísticas de las sociedades no-occidentales se debía a la ausencia de lo que él llamó “filisteísmo metodológico”, esto es, el necesario distanciamiento del antropólogo con respecto a su objeto de estudio. Gell se inspiraba en el concepto de “ateísmo metodológico” que el sociólogo Peter Berger había propuesto para las investigaciones en ámbito religioso, es decir, la renuncia por parte del estudioso a sus propias creencias para que éstas no le influyeran a la hora de entrar en contacto con credos distintos del suyo. De la misma manera que Berger, lo que Gell sugería para el estudio de las prácticas artísticas de otras sociedades, era la tentativa por parte de antropólogo de no dejarse influenciar por los criterios de la tradición estético-artística occidental y tampoco por sus propios gustos y juicios, concentrándose en los de las sociedades productoras sin apropiarse tampoco de ellos. Veamos pues cuáles eran esos criterios estéticos, ese concepto o idea de obra de arte, con los que los primeros antropólogos estaban familiarizados y que los influenciaba a la hora de reconocer y tomar en consideración la existencia de formas artísticas y de valores estéticos distintos de los de su sociedad de origen.

Con respecto a esto, considero fundamental la obra de Larry Shiner titulada “*The Invention of Art*” (2001), en la que el autor reconstruye la historia de la formación del concepto de “arte”, poniendo en evidencia que se trata de un producto de la sociedad occidental. En esta obra, Shiner nos recuerda que las ideas modernas de

---

<sup>15</sup> Retomamos aquí la teoría de Igor Kopytoff (1986) con la cual el autor propone hablar de “biografías” de los objetos como de las personas, ya que nos podemos plantear cuestiones parecidas tanto con respecto a unos como a otras: ¿de dónde vienen y quién los ha hecho?; ¿cuáles han sido sus carreras?; ¿cómo se clasifican a nivel sociocultural?; etc.

“arte” y de estética no son universales y no existieron desde siempre, sino que se construyeron y desarrollaron en Europa entre los siglos XVII y XVIII, ya que antes en el mundo clásico antiguo, griego y romano, no existían palabras para definir el “arte” o la “artesanía”, el “artista” o el “artesano”. El arte se consideraba como una habilidad del ser humano en cualquier ámbito, siendo prácticamente un sinónimo de destreza:

“La ilusión que los ideales y las prácticas modernas son universales y eternos o que, por lo menos, derivan de la antigua Grecia o del Renacimiento ha sido fácil de creer gracias a la ambigüedad de la misma palabra «arte». La palabra inglesa «arte» viene del latín «ars» y del griego «techné», que hacen referencia a cualquier habilidad humana, sea ésta domar caballos, componer versos, la manufactura de calzados, pintar jarrones o gobernar. Según esa antigua manera de ver las cosas, lo opuesto al arte humano no era la artesanía sino la naturaleza. [...]. Si embargo, a lo largo del siglo XVIII se produjo una fatídica división en el seno del concepto tradicional de arte. Después de dos mil años en los que hacía referencia a todo tipo de actividad humana realizada con destreza y elegancia, el concepto de arte se quebró, dando origen a la nueva categoría de bellas artes (poesía, pintura, escultura, arquitectura, música), opuesta con respecto a las actividades artesanales y a las artes populares (manufactura de calzados, bordado, narración, canciones populares, etc.)”. (Shiner, 2001: 5)<sup>16</sup>

El autor se propone poner en tela de juicio las pretensiones universalistas del sistema europeo de las bellas artes, defendiendo que el moderno concepto de “arte” es una invención europea que apenas tiene doscientos años. Se trata pues de una construcción relativamente reciente que puede desaparecer en cualquier momento y a cuya finalización seguirá otro sistema:

“El moderno sistema del arte no es una esencia o un destino, sino algo que hemos construido. El arte, así como lo hemos entendido en general, es una invención europea que tiene apenas doscientos años. Fue precedido por un sistema del arte más amplio, más utilitarista que duró más de dos mil años, y es probable que le siga un tercer sistema de las artes. Lo que algunos críticos

---

<sup>16</sup> Texto original. “The illusion that the modern ideals and practices of art are universal and eternal or at least go back to ancient Greece or the Renaissance has been easier to swallow thanks to an ambiguity in the word «art» itself. The English word «art» is derived from the Latin «ars» and Greek «techné», which meant every human skill whether horse breaking, verse writing, shoemaking, vase painting, or governing. The opposite of human art in that older way of thinking was not craft but nature. [...]. But in eighteenth century a fateful division occurred in the traditional concept of art. After two thousand years of signifying any human activity performed with skill and grace, the concept of art was split apart, generating the new category fine arts (poetry, painting, sculpture, architecture, music) as opposed to crafts and popular arts (shoemaking, embroidery, storytelling, popular songs, etc.)”. (Shiner, 2001: 5)

temen o aplauden como la muerte del arte o de la literatura o de la música sólo puede ser el fin de una particular institución social construida a lo largo del siglo XVIII”. (Shiner, 2001: 3)<sup>17</sup>

El siglo XVII representó el período de transición hacia la consolidación del sistema y la idea moderna de “arte”, a la que durante mucho tiempo se querrá atribuir cierto universalismo, como si se tratara de una propiedad intrínseca y objetiva de las obras, provocando así la exclusión de la categoría artística de todo lo que no respondía a sus criterios de selección.

Este cambio provocó, en el siglo XVIII, el origen de una nueva categoría, la de “bellas artes” (arquitectura, escultura, pintura, poesía, música), radicalmente opuesta a la de “artesanía” y, más tarde, a la de “artes populares”. Sobre la base de los principios de la estética kantiana, que predicaban la gratuidad y la autonomía del juicio estético con respecto a cualquier otro tipo de consideración, se definió “la obra de arte” como el producto del genio creador del artista, concebido con la única finalidad de ser contemplado desinteresadamente y de provocar placer a los sentidos (discurso estético puro), mientras que quedaban asignadas a la categoría de “artesanía” todas aquellas obras creadas con finalidad utilitaria:

“Ahora bien, cuando se trata de si algo es bello, no quiere saberse si la existencia de la cosa importa o solamente puede importar algo a nosotros o a algún otro, sino de cómo la juzgamos en la mera contemplación (intuición o reflexión). [...]. Cada cual debe confesar que el juicio sobre belleza en el que se mezcla el menor interés es muy parcial y no es un juicio puro de gusto. No hay que estar preocupado en lo más mínimo de la existencia de la cosa, sino permanecer totalmente indiferente, tocante a ella, para hacer el papel de juez en cosas del gusto”. (Kant, 2007: 115 - 116)

“Gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, sin interés alguno. El objeto de semejante satisfacción llámese bello. [...]. Esta definición de lo bello puede deducirse de la anterior definición como objeto de la satisfacción sin interés alguno”. (Kant, 2007: 123)

---

<sup>17</sup> Texto original: “The modern system of art is not an essence or a fate but something we have made. Art as we have generally understood it is a European invention barely two hundred years old. It was preceded by a broader, more utilitarian system of art that lasted over thousand years, and it is likely to be followed by a third system of arts. What some critics fear or applaud as the death of art or literature or serious music may only be the end of a particular social institution constructed in the course of eighteenth century”. (Shiner, 2001: 3)

Estas distinciones provocaron la instauración de un nuevo sistema de ideas, conceptos, prácticas e instituciones, como por ejemplo los museos y las academias de bellas artes, que contribuyeron a la estabilización de esas separaciones, a las que se fueron sumando otras. La obra de arte, de cualquier tipo que fuera, se entendía como el fruto de la creación de un solo individuo (unicidad), y tenía que ser contemplada al margen de cualquier contextualización, ya que debía hablar por sí misma. Fue, de hecho, en esta época cuando se gestó la idea de “el arte por el arte”.

Sobre este concepto de la “unicidad” de la obra de arte insistió, entre otros, la socióloga Vera Zolberg (1990) que, hablando de la relación entre humanistas y arte, afirmaba:

“Cuando los humanistas reprobaban el principio del «libre acceso a todo» que está penetrando en el arte contemporáneo, implícitamente lo están comparando con un anterior consenso ahora derrocado. Hasta cierto punto su percepción es correcta, puesto que en los últimos tiempos la verdadera naturaleza de las controversias ha cambiado. Anteriormente, [...], se daba por sentado, como algo evidente o natural, que ciertas cosas eran arte mientras que otras no. [...]. [Los humanistas] miran una gran obra de arte como algo único, pura expresión de la esencia de su creador. Mirando al creador, estos estudiosos insinúan que la personalidad y la psicología de los artistas son intrínsecas en su trabajo o estilos, considerados como expresiones espontáneas del genio individual”. (Zolberg, 1990: 5-6)<sup>18</sup>

Esta manera de concebir la obra de arte como algo único, comportó ciertas dificultades a los humanistas a la hora de reconocer la naturaleza artística de determinadas prácticas, como por ejemplo las obras en serie o, más aún, la fotografía y, más tarde, el cine, productos estos últimos de una acción colectiva (Becker, 1982). En el caso del cine, por ejemplo, se construyó un discurso en base al cual la autoría de un film se atribuía a un único individuo, el director, atribuyéndole la identidad de “artista” (Zolberg, 1990: 7):

---

<sup>18</sup> Texto original: “When humanists deplore the free-for-all pervading contemporary art, they are comparing it implicitly to an earlier consensus now overthrown. To a degree their perception is accurate, since in recent times the very nature of the disputes has changed. Previously, [...], it was taken for granted as self-evident or natural that certain things were art, whereas others were not. [...]. They regard each great work as a unique, meaningful expression of its creator’s being. In looking at the creator, these scholars imply that the personality and psychology of individual artists are intrinsic to their works or styles, considered as spontaneous expressions of individual genius”. (Zolberg, 1990: 5-6)

“Estos ejemplos parecerían desmentir la idea que para que una obra de arte se considere una gran obra tiene que ser impregnada de ese aura sagrado de unicidad, a veces denegados a los productos de la era de la reproductibilidad técnica”. (Zolberg, 1990: 7)<sup>19</sup>

Vera Zolberg retomaba aquí el concepto de “aura” de las obras de arte definido por Walter Benjamin (1989) en su conocido ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Benjamin explicaba, en efecto, cómo, a través de las posibilidades abiertas por la reproducción técnica, la obra perdía su “aura”, es decir su unicidad, su autenticidad, su irrepetibilidad:

“Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra. En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración. [...]. El aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad”. (Benjamin, 1989: 2-3)

Volviendo ahora a la obra de Shiner (2001), el autor insistía en que, sobre la base de las ideas y de los conceptos de los que venimos hablando y que se acabaron de definir durante el siglo XVIII, se produjeron una serie de divisiones radicales, entre las que se cuentan la separación entre “arte” y “artesanía”, entre “artista” y “artesano”, entre finalidad estético-contemplativa y finalidad utilitaria o de entretenimiento de los objetos, entre placer estético y utilidad:

“Sin embargo, a partir de finales del siglo XVIII, «artista» y «artesano» se volvieron opuestos; el «artista» se convirtió en el creador de obras de bellas artes, mientras que el «artesano» en el mero creador de algo útil o divertido. En el siglo XVIII se produjo también una tercera e igualmente fatídica división: el placer en las artes se distinguió en un placer especial y refinado, adecuado a las bellas artes, y en unos placeres más ordinarios relativos a las actividades útiles o entretenidas. El placer refinado o contemplativo se definió como «estético». La antigua y más amplia visión del arte entendido como construcción era más compatible con el entretenimiento en contextos funcionales; la nueva idea de arte entendido como creación requería un actitud contemplativa separada del contexto”. (Shiner, 2001: 5-6)<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Texto original: “These examples would seem to refute the idea that for an art work to be considered great it must be imbued with the quasi-sacred aura of uniqueness, something denied to the products of the age of mechanical reproduction”. (Zolberg, 1989: 7)

<sup>20</sup> Texto original: “But by the end of the eighteenth century, «artist» and «artisan» had become opposites; «artist» now meant the creator of works of fine art whereas «artisan» or «craftsman»

Como he dicho, este cambio implicó unas transformaciones de todo un sistema de conceptos, prácticas e instituciones. En el siglo XIX, muchas instituciones, como los museos de bellas artes, asumieron nuevas funciones, convirtiéndose en los espacios que reforzaban la distinción entre “arte” y “artesanía”.

Sin embargo, desde principios del siglo XX, a través de las rupturas estilísticas propuestas por las vanguardias artísticas, la definición canónica de “arte” se vio continuamente vulnerada, incorporando creaciones cada vez más variadas hasta llegar a la época contemporánea, en la que todo es susceptible de ser incluido en la categoría artística. La socióloga Nathalie Heinich ha dedicado una obra completa, titulada “*Le triple jeu de l’art contemporain*” (1998), al análisis de los cambios y las rupturas que se han producido en el mundo del arte desde principios del siglo XX. Empezando con la descripción de una *performance* realizada por un artista en la *Documenta* de Cassel de 1972, Heinich comentaba:

“Sea el que sea el juicio que se tenga la tentación de dar, este gesto puede ser leído como ejemplar de los procedimientos en acto en el arte contemporáneo: la salida fuera de los muros del museo, la «*dépérennisation*» y la personalización de las obras, la consolidación de la ruptura entre expertos y profanos, figuran entre las principales características de las vanguardias en las artes plásticas. Éstas proceden de una deconstrucción, propia del arte moderno pero sobre todo contemporáneo, de los principios canónicos que definían tradicionalmente la obra de arte”. (Heinich, 1998: 9)<sup>21</sup>

---

meant the mere maker of something useful or entertaining. A third and equally fateful division occurred in the eighteenth century: pleasure in the arts was divided into a special, refined pleasure appropriate to the fine arts and the ordinary pleasures that we take in the useful or entertaining. The refined or contemplative attitude and a separation from context, the new idea of art as a creation called for a contemplative attitude and a separation from context”. (Shiner, 2001: 5-6)

<sup>21</sup> Texto original: “Quel que soit le jugement qu’on soit tenté de lui appliquer, ce geste peut être lu comme exemplaire des procédures à l’œuvre dans l’art contemporain : car la sortie hors des murs du musée, la *dépérennisation* et la personnalisation des œuvres, et le renforcement de la coupure entre spécialistes et profanes, figurent parmi les caractéristiques majeures des avant-gardes dans les arts plastiques. Elles procèdent d’une déconstruction des principes canoniques définissant traditionnellement l’œuvre d’art, propre à l’art moderne et, surtout, contemporain”. (Heinich, 1998 :9)



Más adelante, en la misma obra, Heinich (1998) describía así las dinámicas que caracterizan el mundo del arte contemporáneo, basado en un juego de transgresión-reacción-integración:

“Así se juega la partida «*de main chaude*»<sup>22</sup>, donde los espectadores reaccionan a las transgresiones de los artistas, y donde las críticas reaccionan a su vez a las reacciones de los espectadores; donde la aprobación de los expertos se vuelve aceptación por parte de las instituciones, y donde la cultura instituida tendrá que ser transgredida a su vez; donde las normas artísticas ven continuamente desbordados sus márgenes [...]; donde a cada movimiento de los artistas responden las reacciones del público y de la crítica, a cada exposición una sanción, o bien una interpretación, a cada innovación una indignación y, luego una integración que alarga las fronteras del arte incorporando las nuevas transgresiones”. (Heinich, 1998: 52)<sup>23</sup>

Heinich (1998) insistía en que en el mundo del arte existe un problema de fronteras que, como todas las fronteras, sufren transgresiones:

“Se asiste, si así puede decirse, a una guerra larvada en cuanto al correcto recorte de la frontera entre arte y no-arte: guerra que se reactiva a cada pasaje de frontera y en la que los protagonistas no dejan nunca de cambiar de identidad y de extensión según las generaciones, los contextos y también las personas”. (Heinich, 1998: 65)<sup>24</sup>

“Tal teoría comporta, por otra parte, el riesgo de absolutizar unos recortes que están ellos mismos sometidos a variaciones: lo que ayer era contra-estándar hoy puede devenir estándar, como lo muestra justamente la historia del arte contemporáneo [...]. Por lo tanto, los criterios contra-estándares en relación con el arte no-contemporáneo (por ejemplo, el hecho de que el objeto no haya sido fabricado por el artista) pueden devenir criterios variables, e incluso estándares [...]. Se debe renunciar por lo tanto a la idea

---

<sup>22</sup> Como explica la misma Heinich (1998: 52), se trata de un juego de superposición de las manos.

<sup>23</sup> Texto original: “Ainsi se joue la partie de main chaude, où aux transgressions des artistes réagissent les spectateurs, et où aux réactions des spectateurs contre-réagissent les critiques ; où l’approbation des spécialistes devient acceptation pas les institutions, et où la culture instituée va devoir être à son tour transgressée ; où la norme artistique se voit constamment débordées sur ses marges, [...] ; où à chaque mouvement des artistes répondent les mouvements du public et ceux de la critique, à chaque exposition une sanction, ou bien une interprétation, à chaque innovation une indignation, puis une intégration, qui élargit les frontières de l’art en y incluant les dernières transgressions”. (Heinich, 1998: 52)

<sup>24</sup> Texto original: “On assiste, si l’on peut dire, à une guerre larvée quant au bon découpage de la frontière entre art et non-art : guerre relancée à chaque passage de frontières, et dont les protagonistes ne cessent eux –mêmes de changer d’identité et d’extension selon les générations, les contextes et mêmes les personnes”. (Heinich, 1998 : 65)

de una frontera absoluta entre arte y no arte; o, más bien, se debe admitir que se trata de una frontera a la vez históricamente relativa y funcionalmente absoluta: dicho de otra manera, la gente debe creer en ella como en una frontera natural, trans-histórica, interna al objeto, para poder hacer de ella una referencia estable y consensuada; pero, esta absolutización funcional no es exclusiva de una relatividad de hecho, la cual permite comprender las variaciones de las fronteras del arte de una época a otra, de una cultura a otra". (Heinich, 1998: 66-67)<sup>25</sup>

A este propósito, Austin Harrington (1996), nos recordaba que entre los teóricos del arte que más insistieron sobre la "vulnerabilidad" de las categorías de "arte" y "no arte", hay que tener presente a Arthur Danto y George Dickie, que defendían la idea de que la "artisticidad" no es una cualidad intrínseca de los objetos, no es algo evidente:

"Danto y Dickie argumentan que las obras de arte no se distinguen por una calidad particular de su apariencia material, sino exclusivamente por la decisión de una determinada institución social que les confiere ese «estatus». Esta institución se llama «mundo del arte». El mundo del arte se compone de artistas, críticos, curadores, patrocinadores, agentes, comerciantes, coleccionistas. Sólo esta institución puede establecer esta discriminación entre dos objetos físicamente idénticos y determinar que uno de los dos es una obra de arte y el otro no". (Harrington, 1996: 23)<sup>26</sup>

El hecho de que muchas creaciones en un principio radicalmente excluidas del "*mainstream art*", y definidas por Roger Cardinal (1972) como "*outsider art*"<sup>27</sup>,

---

<sup>25</sup> Texto original: "Cette théorie comporte en revanche le risqué d'absolutiser des découpages qui ont eux-mêmes soumis à variations : ce qui était contre-standard hier peut devenir standard aujourd'hui, comme le montre justement l'histoire de l'art contemporain [...]. Dès lors, des critères contre-standards par rapport à l'art non contemporain (par exemple, le fait que l'objet n'ait pas été fabriqué par l'artiste) peuvent devenir des critères variables, si ce n'est même des critères standards [...]. Force est donc de renoncer à l'idée d'une frontière absolue entre art et non-art, ou plutôt d'admettre qu'elle est à la fois historiquement relative et fonctionnellement absolue : autrement dit, que les gens doivent y croire comme à une frontière naturelle, transhistorique, interne à l'objet, pour pouvoir en faire un repère stable et consensuel ; mais que cette absolutisation fonctionnelle s'accompagne d'une relativité de fait, laquelle permet de comprendre les variations des frontières de l'art d'une époque à une autre, d'une culture à une autre". (Heinich, 1998: 66-67)

<sup>26</sup> Texto original: "Danto and Dickie argue that works of art are not distinguishable by any particular quality of material appearance. They are distinguishable solely by the decision of a certain social institution to «confer status» on them. This institution is called the «art world». The art world consists of artists, critics, curators, sponsors, agents, dealers, collectors. Only this institution can discriminate between two physically identical objects and determine that one of them is a work of art and the other not a work of art". (Harrington, 1996: 23)

<sup>27</sup> La expresión "*outsider art*" fue acuñada por el crítico Roger Cardinal (1972) para reagrupar en

como por ejemplo el “*art brut*”<sup>28</sup> de los enfermos mentales o los objetos que provenían de las sociedades no-occidentales, fueran progresivamente incluidas en el mundo del arte occidental, ha demostrado la falta de objetividad de los criterios de definición del concepto de “arte”, que es en definitiva el resultado de unas determinadas circunstancias y de un juego de intereses, ellos también cambiantes. Dicho de otra forma, desde principios del siglo XX, la atribución de la “artisticidad” se ha revelado una calificación histórica, social, cultural e institucionalmente determinada:

“Con el tiempo la lista de jugadores se alargó. Además de los enfermos mentales y de los creadores de arte primitivo, cuyos trabajos habían sido ampliamente reconocidos y apreciados por las vanguardias, las «*outsider arts*» llegaron a incluir a las artes populares y étnicas, las de los indigentes, las de los prisioneros, [...], y de todos los que, marginados o encerrados, producían objetos o *performances* de al cierto interés estético. El grupo creciente de «*outsider artists*» amplió la misma noción de «*outsiderness*»”. (Zolberg, 1997: 2)<sup>29</sup>

A día de hoy, ante la absoluta arbitrariedad de los criterios de inclusión y exclusión del mundo del arte occidental, la definición canónica de obra de arte, tal y como se gestó entre los siglos XVII y XVIII, se considera superada e inadecuada. La socióloga Vera Zolberg (1990), hablando del concepto de “arte”, afirmaba que preguntarse qué es el “arte” podría parecer hipócrita, ya que su significado se da por sentado:

“Sin embargo, las sociedades occidentales modernas han sido testigos de ciertos cambios radicales en relación a las formas y al contenido del arte, y la cuestión sobre qué incluir o excluir de la categoría del arte surge tan frecuentemente que siempre se impone en cualquier análisis sociológico del arte. Además, también cuando parece haber cierto consenso sobre las formas

---

una misma categoría todos aquellos productos realizados por personas sin educación artística alguna y excluidos por esta razón de los círculos y de las instituciones oficiales del arte, esto es, del “*mainstream art*”.

<sup>29</sup> Texto original: “Over the years the cast of players ballooned. Besides asylum inmates and the makers of primitive art, whose works had long been recognized by the avant-garde, outsider artists came to encompass folk and ethnic artists, the homeless, prison inmates, [...], and others, confined or isolated, who produced objects or performances of aesthetic interest. The growing pool of outsider artists further expanded the notion of outsiderness itself”. (Zolberg, 1997: 2)

artísticas, aparecen nuevas reclamaciones de inclusión [...]”. (Zolberg, 1990: 1)<sup>30</sup>

Ahora bien, en la época en la que los antropólogos entraron en contacto con las sociedades “exóticas” en la segunda mitad del siglo XIX, la tradición estética occidental basada en el discurso estético puro y en el ideal naturalista o figurativo, era todavía la dominante e influyó a tal punto estos primeros investigadores que, durante mucho tiempo y por razones que veremos en el próximo epígrafe, negaron la naturaleza artística de las producciones materiales locales. De hecho, el mérito de haber reconocido el valor estético del que se fue definiendo como “arte primitivo” se debe atribuir, en primer lugar, a las vanguardias, que vieron en los objetos “exóticos”, sobre todo en las máscaras y en las tallas, nuevas posibilidades estilísticas en las que inspirarse para librarse de los cánones estéticos de su época (Goldwater, 1966).

### **1.1.2 La difícil definición del objeto de estudio**

En “Antropología de la producción artística”, la antropóloga Lourdes Méndez (1995) afirmaba que, pese a los vaivenes iniciales de lo que hoy llamamos antropología del “arte”, los antropólogos intentaron responder desde el principio a una serie de preguntas entorno a las producciones artísticas de las sociedades “primitivas”. La cuestión es que las distintas preguntas recibieron respuestas diferentes, pero todas con una tendencia más o menos pronunciada a la clasificación y a la jerarquización basadas en los criterios dominantes de la sociedad occidental:

“Si observamos con atención lo que sucede en el terreno del arte, veremos que al arte de los «otros» siempre se le añaden coletillas, nunca se habla de arte sin más”. (Méndez, 1995: 37)

---

<sup>30</sup> Texto original: “But modern Western societies have been witnessing such radical changes in the forms and content of art, and questions about what to include or exclude from the category of art arise so frequently, that they obtrude in any sociological analysis of art. Moreover, even when there seems to be consensus about art forms, new claims for inclusion are made [...]”. (Zolberg, 1990: 1)

Como todos sabemos, cuando la antropología se constituyó como disciplina académica en las últimas décadas del siglo XIX, sus primeras orientaciones fueron de tipo evolucionista. En esta época, los antropólogos mostraron un inicial desinterés, y también cierta dificultad, por las cuestiones estéticas y artísticas en relación a las producciones materiales de las sociedades “exóticas” con las que entraban en contacto. Para resolver tales cuestiones los evolucionistas, entre los que podemos recordar por ejemplo a Augustus Pitt-Rivers, bajo la influencia de la tradición artística occidental, utilizaron los objetos “exóticos”, con tendencias hacia el geometrismo y la abstracción, para poner en evidencia la superioridad de las creaciones artísticas naturalistas y figurativas de Occidente. Shelly Errington (1998) nos recuerda cómo estos primeros discursos se basaban en las ideas de tiempo lineal y de progreso que, entre finales del siglo XIX y principios del XX, se concretaron en las prácticas expositivas de las exposiciones universales y de los primeros museos etnográficos. La idea de progreso necesitaba la noción de “primitivo” entendida como “origen”, puesto que la línea universal del tiempo tiene que tener un punto de partida desde el cual empezar a medir el progreso y los cambios. Según estas teorías, las formas artísticas evolucionaban de las más geométricas y abstractas, las de los pueblos “primitivos”, a las más realistas y figurativas, es decir, las de Occidente. Los evolucionistas, que contribuyeron así a la construcción de la categoría del “arte primitivo”, hacían hincapié en la ausencia de lenguaje estético y en la naturaleza fundamentalmente funcional de las producciones materiales de los pueblos “primitivos” para afirmar su incapacidad de crear un “arte” propiamente dicho, el “arte por el arte”, propio de las sociedades avanzadas. Paradójicamente, lo que se clasificará como “arte primitivo” y que entrará a formar parte del mundo del arte occidental a partir de principios del siglo XX, serán precisamente los objetos destinados a usos rituales y religiosos (máscaras y figuras) en sus sociedades de origen. Es decir que no se trataba de objetos creados para ser contemplados, sino para cumplir con unas precisas funciones sociales. La categoría de “arte primitivo” se construirá, de hecho, sobre la base del concepto de “autenticidad” de los objetos “exóticos” rituales, es decir, creados y utilizados en ritos religiosos. Esta característica les permitió encajar con los valores dominantes en el mundo del arte occidental<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Para una mayor comprensión de cómo se fue construyendo en Occidente la categoría del “arte

Algunos años más tarde, Franz Boas, con la publicación en 1927 de *Primitive Art*, consagrado a las expresiones artísticas de la Columbia Británica, se sumó a las críticas que las teorías evolucionistas habían recibido, defendiendo la universalidad del impulso estético y de la expresión artística, independientemente del ideal de belleza:

“Ningún pueblo que conozcamos, por dura que sea su vida, invierte todo su tiempo, todas sus energías en la adquisición del alimento y vivienda, [...]. Hasta las tribus más pobres han producido obras que les proporcionan placer estético, y aquellas a quienes una naturaleza pródiga o una inventiva más rica les permite vivir sin zozobras dedican gran parte de sus energías a la creación de obras de arte”. (Boas, 1947: 15)

“Hemos visto que la aspiración a la expresión artística es universal. Podemos decir algo más: que la masa de la población en la sociedad primitiva siente la necesidad de embellecer su vida con más intensidad que el hombre civilizado. [...] el goce de la belleza es el mismo que entre nosotros. [...], lo que distingue el sentimiento estético moderno del de la gente primitiva es el carácter variado de sus manifestaciones”. (Boas, 1947: 343)

Lo que daba valor estético a una actividad humana era, según el antropólogo norteamericano, el alcance del perfecto dominio de una técnica cualquiera, es decir, que tenía que existir una estrecha relación entre el virtuosismo de las técnicas y el desarrollo artístico. La apreciación del valor estético de la perfección técnica, que presuponía una regularidad de los movimientos y que daba vida a formas simétricas y a superficies uniformes, no se limitaba al hombre civilizado, sino que era propia también de los pueblos “primitivos”. Boas afirmaba que muchos objetos decorativos y ornamentales de éstos últimos, realizados por artistas con destreza técnica y no contaminados por el contacto con los europeos, podían considerarse obras de arte por sus características formales, como por ejemplo la simetría o las repeticiones rítmicas. También el arte representativo o simbólico podía tener un valor estético, siempre y cuando hubiese cierta atención por la forma:

“(...) Cuando el tratamiento técnico ha alcanzado cierto grado de excelencia, cuando el dominio de los procesos de los que se trata es de tal naturaleza que se producen ciertas formas típicas, damos al proceso el nombre de arte, y por

---

primitivo auténtico”, se recomiendan, entre otros, los trabajos de Sally Price (1989) y el de Shelly Errington (1998).

sencillas que sean las formas, pueden juzgarse desde el punto de vista de la perfección formal (...) El juicio de la perfección de la forma técnica es esencialmente un juicio estético. No es posible declarar objetivamente dónde debe trazarse precisamente la línea de separación entre las formas artística y preartística, porque no podemos determinar exactamente dónde comienza la actitud estética. Sin embargo, parece claro que dondequiera que se ha desarrollado un tipo definido de movimiento, una sensación definida de tonos o una forma fija, debe convertirse en una norma conforme a la cual se ha de medir su perfección, es decir, su belleza”. (Boas, 1947: 16)

Lo que podía ocurrir era que el creador decidiese representar sólo las características esenciales, las más significativas, de lo que veía, alejándose así de las representaciones figurativas, pero según Boas no se podía en absoluto trazar una línea de demarcación entre representación simbólica y representación realista, ni una evolución de las formas más geométricas hacia las más naturalistas (1947: 132).

Ahora bien, Boas no negaba que las emociones causadas por las obras de arte derivasen no sólo de sus propiedades estéticas, sino también de la “asociación estrecha que existe entre la forma y las ideas de la gente” (Boas, 1947: 18). Es decir, que cuando las formas evocan un significado, son símbolos de otras cosas, entonces hay un goce estético aún más intenso:

“[...] la obra de arte no nos afecta sólo por su forma, sino también y a veces principalmente por su contenido. La combinación de forma y fondo presta al arte representativo un valor emotivo separado del todo del efecto estético puramente formal”. (Boas, 1947: 71)

La obra de Franz Boas constituye uno de los primeros pasos significativos hacia el desarrollo de los estudios antropológicos sobre las producciones artísticas, ya que defendiendo la universalidad del fenómeno artístico y del goce estético estrechamente vinculado a las propiedades formales de los objetos, el de Boas fue quizás el primer importante intento de definir el objeto de estudio de la antropología del “arte”. Con Boas, la “artisticidad” de los objetos quedaba vinculada a unas regularidades formales fruto de unas normas que, a través del aprendizaje, moldeaban tanto la intuición creadora del artista como la recepción de la obra por parte de su público, dando así vida a los estilos. Los estilos, o “tipos fijos” (Boas, 1947), derivaban de los hábitos fijos de movimiento:

“[...] en el uso de instrumentos, formas y lenguajes, la inteligencia se vuelve tan completamente ajustada al uso de hábitos definidos de movimiento, y a ciertos tipos de asociación entre las impresiones de los sentidos y actividades concretas, que la resistencia a cualquier cambio se presenta como la actitud natural más normal [...]. Debe entenderse que esto no implica una estabilidad absoluta, la cual no existe, sino únicamente la resistencia individual a los cambios bruscos. Esta resistencia se expresa de otra manera por medio de un apego emotivo a las formas usuales”. (Boas, 1947: 149)

Por la atención que Boas prestó a los procesos de creación y recepción de las producciones artísticas, guiadas por unas mismas pautas o normas estéticas compartidas, el antropólogo norteamericano es considerado como el iniciador de las llamadas teorías “esteticistas”, es decir:

“[...] aquellas teorías o modelos explicativos elaborados desde la antropología que otorgan protagonismo, bien a las distintas modalidades de configuración del juicio estético por parte de los espectadores, bien a los mecanismos que estimulan y canalizan el proceso creativo tal y como tiene lugar en la mente de quienes producen tales objetos. En el primer caso, nos hallamos frente a los procesos de recepción y apreciación de las obras de arte por parte del público; en el segundo, frente a los complejos territorios de la creatividad”. (López Bargados, 2004: 45)

Las ideas de Boas acerca de la universalidad del impulso estético, del virtuosismo técnico y del “estilo” fueron retomadas y desarrolladas por muchos de sus discípulos<sup>32</sup>.

En el marco de las distintas perspectivas esteticistas de herencia boasiana, resulta interesante un artículo de Clifford Geertz (1994) titulado “El arte como sistema”, en el que el autor defendía un análisis comparativo y cultural del “arte”, que tenía que ser observado siempre a partir de las formas de expresión nativas. Geertz

---

<sup>32</sup> Podemos recordar, por ejemplo, a Alfred L. Kroeber y a Melville Herskovits. El primero, en la obra “El estilo y la evolución de las culturas” (1969), explica que la formación de los estilos deriva de las interrelaciones que tienen lugar entre los artistas que viven en una región y en una época determinadas. Los estilos, a su vez, constituyen unas pautas que moldean al “genio artístico” individual, dando origen a aquellas regularidades a las que se refería Boas (1969: 39). Otro célebre seguidor de las teorías boasianas fue Melville Herskovits (1952), que desarrolló ulteriormente el concepto de “rasgos” y “pautas” culturales, cuya adopción por parte de los individuos llevaría a la formación de un “área cultural”, esto es, un área en el que se encuentran culturas parecidas (1952: 209). Lo que es importante tener presente es que para Herskovits, así como para Boas y Kroeber, los patrones culturales tradicionales moldean, inconscientemente, el impulso creador del artista. Todo arte está evidentemente sujeto a cambios e innovaciones, pero dentro de las pautas estilísticas de cada “área cultural” que el artista plasma gracias a su virtuosismo.



ponía el acento en la experiencia o sensibilidad estética colectiva, que no era otra cosa que la cultura entendida como “sistema de símbolos” compartidos, como conjunto de signos que se explicaban recíprocamente. El “arte”, a su vez, sería un sector de la cultura:

“A partir de la participación en el sistema general de las formas simbólicas que llamamos cultura es posible la participación en el sistema particular que llamamos arte, que no es de hecho sino un sector de ésta. Por lo tanto una teoría del arte es al mismo tiempo una teoría de la cultura, y no una empresa autónoma”. (Geertz, 1994: 133)

“Toda reflexión sobre el arte que no sea simplemente técnica o bien una mera espiritualización de la técnica [...] pretende básicamente situar el arte en el contexto de esas otras expresiones de la iniciativa humana, y en el modelo que estas sostienen colectivamente”. (Geertz, 1994: 133)

Según Geertz, esta “sensibilidad colectiva” o “sistema de símbolos compartidos”, esto es, la cultura, condicionaba tanto la habilidad creadora como las aptitudes para responder a ella, ya que “el arte y las aptitudes para comprenderlo se confeccionan en un mismo taller” (1994: 144). Geertz afirmaba, entonces, la necesidad de un conocimiento local del fenómeno artístico, del que reconocía la universalidad afirmando su infinita variedad. Esta variedad derivaba de los distintos sistemas de signos compartidos por las sociedades, que tenían diferentes concepciones e interpretaciones colectivas de las cosas.

Ahora bien, si por un lado es preciso reconocer a las teorías esteticistas inauguradas por Franz Boas el mérito de haber dado los primeros pasos hacia la definición del objeto de estudio de la antropología del “arte”, por otro lado también es cierto que dichas teorías, concentrando la atención casi exclusivamente en los aspectos más formales de los objetos y en las pautas estilísticas de las culturas, que condicionaban tanto la creación como la recepción del “arte”, se alejaron de lo que a mi parecer tendría que ser el foco de interés de tal subdisciplina: los productos artísticos en sí, entendido en la materialidad de su “vida social”<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Retomamos aquí una expresión de Arjun Appadurai (1986) que, en la introducción a la obra *“The social life of things”*, afirma que los objetos, así como las personas, tienen una “vida social”, ya que a lo largo de su “existencia” se ven constantemente implicados y dan origen a relaciones

Lejos de las teorías esteticistas norteamericanas, en Europa se habían afirmado unas corrientes funcionalistas que, tratando las cuestiones estéticas y artísticas de manera casi exclusivamente tangencial, afirmaban la idea del “arte” como mero reflejo de otras instancias sociales. Dicho de otra manera, para eludir los problemas relativos a estas cuestiones, los funcionalistas británicos, entre los que podemos evocar a Bronislaw Malinowski, optaron por un análisis de las producciones artísticas “primitivas” entendidas como reflejos, o representaciones, de las estructuras fundamentales de la sociedad que las creaba, como por ejemplo sus creencias religiosas, sus modos de producción, su sistema de parentesco, etc. Según esta teoría, tales objetos cumplían con una función, es decir, la de participar al mantenimiento de la estructura social de las sociedades “exóticas”, que eran concebidas como unos conjuntos bien delimitados, homogéneos y coherentes en los que cada elemento contribuía a mantener el equilibrio.

Otro importante pilar de las teorías funcionalistas fue sin dudas el sociólogo francés Émile Durkheim que dedicó su obra “Las Formas Elementales de la Vida Religiosa” (1912) al estudio de las religiones australianas y sus emblemas totémicos, es decir, las representaciones de lo sagrado, a cuyas cualidades formales Durkheim prestó escasa atención. Para Durkheim, de hecho, el placer estético que se podía sentir en la contemplación de las representaciones colectivas de las creencias religiosas no derivaba de sus propiedades estéticas, sino de su carácter sagrado, de su naturaleza emblemática, de su condición de representantes de lo divino. Dicho de otra manera, Durkheim no negaba que las representaciones de lo sagrado pudiesen tener cualidades estéticas, pero éstas quedaban en segundo plano con respecto a su función simbólica colectiva. Además, para el sociólogo francés, no existía una correspondencia determinada entre el emblema totémico representado y la forma concreta que lo representaba, sino que se trataba de una relación completamente arbitraria y casual:

“Estos hechos son la prueba de que, si el australiano es tan propenso a representar su tótem, no es con la finalidad de tener bajo sus ojos un retrato que mantenga perpetuamente su percepción sensible de aquél; es simplemente porque siente la necesidad de representar la idea que se hace de

su tótem por medio de un signo material, externo, con independencia, por otro lado, de cual pueda ser ese signo”. (Durkheim, 1982: 117)

Como podemos observar, a diferencia de las teorías esteticistas que daban mucha importancia a la forma de los objetos y al incremento del goce estético debido a la correspondencia entre forma y significado, Durkheim afirmaba la total arbitrariedad de la relación entre formas representantes y significados representados. Pero, por otra parte, el sociólogo francés abrió camino hacia una visión más “social” y menos formal del “arte”.

A las teorías funcionalistas, que afirmaban la naturaleza meramente funcional y representativa de las obras de arte, entendidas como reflejos de otras instancias del orden social, se las acusó por estas razones de practicar el “reduccionismo sociologista”. Bajo la influencia de las teorías esteticistas inauguradas por Franz Boas, muchos antropólogos de la escuela norteamericana defendieron la independencia del “arte” como medio de expresión y la autonomía del ámbito artístico con respecto a otros ámbitos sociales como por ejemplo el de la religión. Ahora bien, según las teorías esteticistas, aunque las actividades artísticas constituyeran un ámbito social autónomo, tenían que ser interpretadas teniendo en cuenta los criterios estéticos de cada sociedad, de los que afirmaban la existencia universal.

Entre los principales defensores de la universalidad y relatividad cultural de la “experiencia estética”, queremos recordar sobre todo al historiador del arte Robert Farris Thompson (1973). El historiador norteamericano, especializado en arte africano, dedicó un interesante estudio a los yoruba de Nigeria, en el lenguaje de los cuales afirmó haber identificado ciertos términos de evaluación estética con los que este pueblo definía sus ideales de belleza. Thompson concluyó que en el lenguaje de este pueblo existían dieciocho criterios de evaluación de las esculturas, desde los más relativos al contexto cultural a los más universales, como por ejemplo la delicadeza de las formas. La obra de Thompson inauguró

toda una serie de estudios que tenían como objetivo principal el de defender la existencia de unas estéticas nativas<sup>34</sup>.

En Europa, la crítica a la teoría del arte como reflejo fue retomada, entre otros, por el antropólogo británico Anthony Forge (2004), que desarrolló un importante estudio sobre las formas artísticas de los pueblos del río Sepik de Nueva Guinea, en particular los Abelam y los Iatmul. Forge quiso demostrar que las producciones artísticas de estos pueblos no eran meras traducciones plásticas de sus mitologías, sino que constituían unos discursos no-verbales independientes sobre hechos sociales que no necesitaban otras instancias sociales para significar. A título de ejemplo, aportamos un fragmento extraído de un artículo de Forge titulado “*Learning to see in New Guinea*” (2004) y dedicado a los cultos de los Abelam:

“Quizás sea una buena idea a este punto dejar claro que las versiones tri o bidimensionales son representaciones (en sentido literal) de los *nggwalndu*<sup>35</sup>: no se trata de tentativas de mostrar el aspecto de los *nggwalndu*, sino de manifestaciones distintas de los *nggwalndu*. Las actuales tallas llamadas *nggwalndu* son los objetos más sagrados de los Abelam y permiten el contacto más cercano entre el hombre y los *nggwalndu*. [...]. El punto aquí es que ni las tallas ni las pinturas muestran el aspecto de un *nggwalndu*; ambas son conjuntos de elementos estilísticos que representan los *nggwalndu* sólo en el contexto apropiado, [...]”. (Forge, 2004: 281)<sup>36</sup>

Como podemos observar, Forge ponía en evidencia que las esculturas y las pinturas de los Abelam no pretenden representar el aspecto de los espíritus objeto de culto, sino que hablan de otras cosas y a través de un lenguaje y una sintaxis propios.

En esta misma línea, quiero recordar también las teorías del etnólogo francés Michel Leiris (1967), para el cual que los objetos artísticos de las sociedades

---

<sup>34</sup> A título de ejemplo, recordamos el ensayo de Raymond Firth (1992) titulado “*Art and Anthropology*”.

<sup>35</sup> Espíritus clánicos de los Abelam.

<sup>36</sup> Texto original: “It is perhaps as well to make clear at this stage that neither the three- nor the two-dimensional versions are representations (in the literal sense) of the *nggwalndu*: they are not attempts to show what *nggwalndu* look like, but different manifestations of the *nggwalndu*. The actual carvings called *nggwalndu* are the most sacred of Abelam objects and provide the closest contact between man and *nggwalndu*. [...]. The point here is that neither the carving nor the painting on the flat shows what a *nggwalndu* looks like; they are both arrangements of stylistic elements that mean *nggwanldu* in the appropriate context only, [...]”. (Forge, 2004: 281)

“exóticas” tuviesen valor simbólico o sagrado no implicaba que fueran menos artísticos. Dicho de otra manera, Leiris defendía la posible coexistencia del valor simbólico y del valor artístico de los objetos. Leiris dedicó muchos años al estudio de las artes africanas y era partidario de la universalidad del hecho artístico aunque éste no respondiera a los mismos cánones formales en todas las sociedades humanas, sino que lo importante era que hubiese cierta atención hacia la forma. Entre los negroafricanos, afirmaba Leiris (1967), el “arte” no se orientaba hacia fines estrictamente estéticos, no se trataba del “arte por el arte”, sino de objetos con fines utilitarios, decorativos, conmemorativos. Sin embargo, eso no quería decir que tales objetos no tuviesen valor estético, sino que éste tenía que ser considerado en base a los criterios locales. Además, a diferencia de Durkheim, para quien la relación entre forma representativa y significado representado era completamente arbitraria, Leiris consideraba que existía cierta correspondencia entre significado y forma, y que ésta correspondencia dependía del contexto social y ritual de representación.

Mientras tanto, en Europa, las teorías de Durkheim sobre la función social y simbólica de los objetos, que dejaban en segundo lugar a sus propiedades estéticas, habían abierto campo para una serie de estudios que proponían una interpretación sociológica de los fenómenos estéticos. Entre los que se inspiraron en la obra de Durkheim, hay que señalar el ya mencionado antropólogo francés Marcel Mauss, cuyas aportaciones a la definición de una antropología social del “arte” fueron fundamentales. Mauss dedicó a los “fenómenos estéticos” uno de los capítulos de su “Manual de etnografía” (2006b), empezando su reflexión con una clara declaración de principios:

“Los fenómenos estéticos constituyen una de las partes más importantes de la actividad humana social, y no simplemente del individuo: una cosa es bella, un acto es bello, un verso es bello cuando es reconocido colectivamente como tal por las gentes de buen gusto. Es lo que se llama la gramática del arte. Todos los fenómenos estéticos son, pues, de alguna manera, fenómenos sociales”. (Mauss, 2006b: 117)

Mauss definía, entonces, los fenómenos estéticos como hechos sociales y colectivos. Además, presentaba la idea de “belleza” como algo colectivamente

determinado. Sin embargo, más adelante, en el mismo capítulo, en el intento de aclarar la diferencia entre fenómenos estéticos y fenómenos técnicos, Mauss retomaba los principios de la estética kantiana y utilizaba el concepto de “utilidad” para marcar dicha distinción:

“La noción de utilidad caracteriza la noción de técnica; la noción (relativa) de ausencia de utilidad caracteriza a la noción de estética; [...]. Uno de los mejores criterios para distinguir la parte estética en un objeto, en un acto, es la distinción aristotélica, la noción de *theoria*: el objeto estético es un objeto que se puede contemplar, hay en el hecho estético un elemento de contemplación, de satisfacción más allá de la necesidad inmediata, un gozo sensual más desinteresado. [...]. Hemos definido el fenómeno técnico como consistente en actos que concurren a un objetivo física o químicamente determinado. Definiremos el fenómeno estético por la presencia de la noción de lo bello: es imposible lograr una definición de lo bello que no sea subjetiva”. (Mauss, 2006b: 118)

Por ello, si en un primer momento Mauss defendía la naturaleza colectiva del hecho estético y el interés de su función social, avanzando hacia un estudio más sociológico y menos estético de las prácticas artísticas, en un segundo momento, parecía volver a dar importancia al aspecto estético-contemplativo del fenómeno estético y al relativo goce desinteresado. Estas características lo distinguían, según Mauss, del fenómeno técnico que, en cambio, tenía una función o utilidad bien determinada. Como ya hemos visto anteriormente, este tipo de concepción del hecho estético-artístico fue la que provocó la inicial negación, por parte de Occidente, de la naturaleza artística y del interés estético de las producciones materiales de las sociedades exóticas.

Más adelante, ofreciendo unas instrucciones sobre cómo investigar los fenómenos estéticos, Mauss (2006b) volvía a insistir en la importancia del lado sociológico y de la naturaleza simbólico-religiosa de los objetos artísticos, de manera que el autor parecía encontrar cierta dificultad a la hora de resolver la cuestión de la doble naturaleza del hecho estético, como si existiera una incompatibilidad entre función utilitaria y función estético-contemplativa:

“Casi siempre el objeto artístico esconde una significación, una forma dada ofrece un símbolo. Le corresponderá al investigador encontrar la significación exacta de ese símbolo. [...]. Se trata de pensar lo que significa el objeto artístico [...]. Finalmente, muchos objetos artísticos presentan un

valor religioso: ¿por qué? Y un valor económico: ¿por qué?”. (Mauss, 2006b: 122)

Es evidente aquí la influencia de Durkheim a la hora de reconocer el valor religioso y representativo de los objetos artísticos, un valor que les confería cierta solemnidad de manera que, según Mauss, no se trataba sólo de un placer desinteresado, no era sólo divertimento, sino algo “más serio” por su vínculo con los fenómenos religiosos (Mauss, 2006b).

La influencia de las teorías de Durkheim la volveremos a encontrar en otro de sus discípulos, el francés Roger Bastide quien, en su obra “Arte y sociedad”, elaboró la teoría de una estética sociológica:

“Se ha dicho con alguna apariencia de razón, a propósito de la estética sociológica, que la cosa es mucho más vieja que el nombre. En efecto, cuando los filósofos se interesaron por vez primera por el arte, lo que atrajo su atención fue, ante todo, la influencia que el arte no puede dejar de ejercer sobre la vida social de los individuos. [...]. De antiguo, pues, se ha observado que el arte no es un simple juego individual sin consecuencias, sino que actúa sobre la vida colectiva y puede transformar el destino de la sociedad. Cabe preguntarse igualmente si la recíproca es cierta; si el arte no es, en sí, el producto de la vida colectiva y si su destino es función del destino de las sociedades”. (Bastide, 2006: 29)

Bastide consideraba la estética sociológica como el estudio de los efectos del “arte” en la vida social de los individuos y *viceversa*. Un estudio que partía del conocimiento del “arte” para llegar a un mejor conocimiento de lo social, ya que el “arte” constituía una herramienta preciosa para descubrir ciertos aspectos de la sociedad que lo producía:

“Pero, ¿cuál es la conclusión? Que el arte precisamente posee «un valor de información notable» para el sociólogo que, por su conducto, descubrirá los elementos ocultos y dinámicos de la sociedad, que de otro modo se le escaparían: «Es un instrumento privilegiado para descubrir los resortes ocultos de las sociedades: cómo se sugestionan los hombres, cómo se crean sus necesidades, cómo se anudan los vínculos tácitos de connivencia sobre los cuales descansa la compensación de fuerzas y el gobierno de los hombres». Y más todavía: «Una forma de civilización se describe, además, por la forma como se baila o se canta y como se escribe, o bien, se reza». Las formas de orar, bailar, cantar de la arquitectura no son infinitas, se clasifican y nos ayudan a clasificar los tipos de organizaciones sociales que las reclaman”. (Bastide, 2006: 60)

Finalmente, en el último capítulo de la obra, Bastide analizaba la acción del “arte” sobre la sociedad y nos recordaba que si se quería investigar la acción del “arte” sobre la sociedad, era necesario estudiarla en el conjunto de los hábitos y costumbres y no por ámbitos socioculturales separados entre ellos.

Bastide concluía su obra insistiendo en la reciprocidad y en la interacción que existían entre “arte” y sociedad:

“[...] existe una «plástica social», y [...] si en cierta medida el arte es un producto de la sociedad, en una gran medida la sociedad es también un efecto del arte”. (Bastide, 2006: 238).

Como se puede observar, el autor insistía en la necesidad de analizar la relación entre el “arte” y la sociedad que lo produce, y por ello, la obra de Bastide se considera una significativa aportación hacia la constitución de un análisis sociológico del “arte” que centre su atención en las relaciones sociales en las que los productos artísticos participan. Sin embargo, el mismo Bastide reconocía que, a diferencia de la perspectiva sociológica, una antropología social de las producciones artísticas tenía como principal objetivo el de poner a los objetos y sus características en el centro de los estudios. Estas ideas serán retomadas y desarrolladas por Alfred Gell en su famoso libro “*Art and Agency*” (1998) del que hablaré en breve.

“En unas palabras, mientras el punto de vista sociológico se interesaría por la relación entre arte y estructura social, la perspectiva antropológica tendría la virtud de situar a la obra en el centro de análisis, además de rescatar, al analizar su lenguaje expresivo, la referencialidad del arte del puro sociologismo”. (López Bargados, 1997: 28)

Y, poner la obra al centro del estudio, implica necesariamente atender a su significado, al valor que se le atribuye:

“Cabría señalar [...] que una teoría de la producción social de los objetos es necesariamente [...] una estética de la significación: situar en primer plano al objeto comporta interesarse por aquello que éste evoca propiamente, sin la mediación de la intención de su creador y ni siquiera de la recepción por parte de sus eventuales espectadores. Tratamos con objetos cuya principal virtud consiste en recibir un determinado valor, lo que sólo pueden hacer bajo la premisa de que manifiesten en sí mismos ese valor adquirido, esto es, lo representen de un modo socialmente comprensible. Por esa razón, es en



tanto sistema de signos que aquí nos referimos al objeto artístico; [...]”.  
(López Bargados, 1997: 29)

Si los objetos artísticos se consideran aquí como sistemas de signos, su valor, su significación y su interpretación pueden ser múltiples y cambiantes, dependiendo del contexto histórico, social y cultural en el que se encuentren.

En relación con esto, Jean Baudrillard, en “*Le système des objets*” (1968), se preguntaba:

“¿Se puede creer posible clasificar un mundo de objetos que cambia constantemente y llegar a un sistema descriptivo? Habrían tantos criterios de clasificación como objetos mismos”. (Baudrillard, 1968: 8)<sup>37</sup>

“[...], el análisis a la vez funcional, formal y estructural de los objetos en su evolución histórica [...] pone en evidencia los cambios en las estructuras sociales vinculados a esta evolución técnica, pero no responde mucho a la cuestión de cómo los objetos son vividos, a cuáles necesidades responden además de las funcionales, cuáles estructuras mentales se enredan y se contradicen con las estructuras funcionales, sobre cuál sistema cultural, infra- o transcultural, se basa su cotidianidad vivida”. (Baudrillard, 1968: 9)<sup>38</sup>

“No se trata entonces de los objetos definidos en base a su función, o en base a las categorías en las que se podrían dividir por analizarlos más fácilmente, sino de los procesos a través de los cuales las personas entran en relación con ellos y de la sistematicidad de los comportamientos y de las relaciones humanas que se produce”. (Baudrillard, 1968: 9)<sup>39</sup>

Baudrillard definía el sistema de los objetos como un “*système parlé*”, un “sistema hablado”, es decir, un sistema de significaciones más o menos coherente

---

<sup>37</sup> Texto original: “Peut-on espérer classer un monde d’objets qui change à vue et parvenir à un système descriptif ? Il y aurait presque autant de critères de classification que d’objets eux-mêmes [...]”. (Baudrillard, 1968: 8)

<sup>38</sup> Texto original: “[...], l’analyse à la fois fonctionnelle, formelle et structurale des objets dans leur évolution historique [...] signale les changements de structures sociales liés à cette évolution technique, mais ne répond guère à la question de savoir comment les objets sont vécus, à quels besoins autres que fonctionnels ils répondent, quelles structures mentales s’enchevêtrent avec les structures fonctionnelles et y contredisent, sur quel système culturel, infra- ou transculturel, est fondé leur quotidienneté vécue”. (Baudrillard, 1968: 9)<sup>38</sup>

<sup>39</sup> Texto original: “Il ne s’agit donc pas des objets définis selon leur fonction, ou selon les classes dans lesquelles on pourrait les subdiviser pour les commodités de l’analyse, mais des processus par lesquels les gens entrent en relation avec eux et de la systématique des conduites et des relations humaines qui en résulte”. (Baudrillard, 1968: 9)

que los objetos crean y que es cambiante, ya que estas significaciones dependen del contexto relacional en el que los objetos se encuentran o al que dan origen.

Ahora bien, poner a los objetos en el centro del análisis no significa que se tengan que considerar como autónomos e independientes de sus contextos de creación y circulación. Con respecto a esto, Marcel Mauss dedicó un interesante y conocido ensayo, titulado “*Essai sur le don*” (2006a), al análisis de las dinámicas y de las instituciones que intervenían en el intercambio de objetos en algunas sociedades de Melanesia y de la Columbia Británica. Aquí los objetos se presentaban como verdaderos “agentes sociales” (Gell, 1998) en las ceremonias del *kula* melanesio y del *potlatch* de la Columbia Británica. Los intercambios de objetos que tenían lugar en estas ceremonias se articulaban sobre tres principios u obligaciones fundamentales: la de dar, la de recibir y la de devolver. Lo que resulta particularmente interesante, en la descripción de estos intercambios, es que el objeto venía presentado como un agente potencial que, parafraseando a Arjun Appadurai (1986), adquiriría una “vida social” propia. Ahora bien, poseer una “vida social” no significaba, evidentemente, que tales objetos tuvieran conciencia o fueran capaces de emociones, sino que tenían capacidad de *agencia* (Gell, 1998), es decir, que producían efectos sobre las personas y la realidad. Y la demostración de la participación de los objetos en la vida social se hallaba precisamente en la consideración que se les tenía y, por consiguiente, en la influencia que ejercían sobre los individuos que se relacionaban con y a través de ellos.

Ahora bien, a lo largo de su vida “vida social”, ciertas categorías de objetos pueden convertirse, por las restricciones relativas a su consumo, su posesión, su apropiación por parte de las personas, en poderosos instrumentos de prestigio, de diferenciación y discriminación sociales. Es en este carácter discriminatorio que insistía, entre otros, Pierre Bourdieu (1988) en “La Distinción”. Aquí, Bourdieu, basándose en el concepto de “gusto” entendido como “aptitud” o “capacidad” de responder adecuadamente ante el “arte”, afirmaba que el consumo de las obras de arte constituía una herramienta muy eficaz a la hora de establecer diferencias sociales:

“[...] de todos los objetos que se ofrecen a la elección de los consumidores, no existen ningunos más eclasantes que las obras de arte legítimas que, globalmente distintivas, permiten la producción de distingos al infinito, gracias al juego de las divisiones y subdivisiones en géneros, épocas, maneras, autores, etc. En el universo de los gustos singulares, [...], pueden distinguirse así, [...], tres universos de gustos que se corresponden en gran medida con los niveles escolares y con las clases sociales: el gusto legítimo, es decir, el gusto para las obras legítimas, [que] aumenta con el nivel escolar, hasta lograr su frecuencia más alta en las fracciones de la clase dominante más ricas en capital escolar [...]; el gusto «medio», que reúne las obras menores de las artes mayores, [...], y las obras más importantes de las artes menores, [...], es más frecuente en las clases sociales medias que en las clases populares, o que en las fracciones «intelectuales» de la clase dominante; y por último, el gusto «popular», [que] encuentra su frecuencia máxima en las clases populares y varía en razón inversa al capital escolar”. (Bourdieu, 2006: 13)

Bourdieu atribuía a la gran diversificación de la producción artística la responsabilidad de una fuerte distinción social, en relación a lo que el autor llama disposición estética, es decir la aptitud, o capacidad, de adoptar un punto de vista puramente estético sobre las obras de arte. Esta disposición estética, en cuanto tipología de gusto, une y separa. En particular, siendo el producto de unos condicionamientos socioculturales, uniría a todos los que están influenciados por condicionamientos semejantes, distinguiéndolos de todos los demás:

“Los gustos (esto es, las preferencias manifestadas) son la afirmación práctica de una diferencia inevitable. No es por casualidad que, cuando tienen que justificarse, se afirmen de manera enteramente negativa, por medio del rechazo de otros gustos.” (Bourdieu, 2006: 53)

El gusto es, entonces, un mecanismo de distinción social íntimamente vinculado al valor social que se atribuye a los objetos. Éstos se convierten así en verdaderos signos, cuyo valor dependerá de su mayor o menor accesibilidad. El valor, pues, no es una propiedad intrínseca y objetiva, sino socialmente determinada:

“En realidad, los objetos adquieren valor a medida que se restringe su consumo, cargándose por ello de significación. No se puede separar un fenómeno del otro: en el mundo de los objetos, la lógica de la producción y la lógica de la significación van unidas, y es precisamente esa unidad la que no debemos romper en beneficio del análisis particular de uno u otro contexto”. (López Bargados, 1997: 33)

En relación con los procesos de significación social de los objetos artísticos, entendidos como símbolos o signos, consideramos fundamental la obra de uno de los antropólogos que más atención ha prestado a las cuestiones estéticas a lo largo de su trabajo. Nos referimos aquí a Claude Lévi-Strauss, que puso en el centro de su análisis los productos artísticos entendidos como signos que actúan y funcionan en coherencia con un sistema de signos, que se explican entre ellos recíprocamente.

Es preciso mencionar que no es mi intención abarcar aquí todos los aspectos relativos a la estética levi-straussiana, sino concentrar la atención en algunas de las ideas que más me interesan a los fines de este apartado teórico, en el cual estoy intentando aclarar cuál es, en mi opinión, el objeto de estudio de una antropología de las “producciones artísticas” y cuáles son los instrumentos que he tenido a disposición en la investigación realizada en Mauritania.

Con respecto a esto, consideramos fundamental la idea en base a la cual Lévi-Strauss, en virtud de la estrecha relación entre “arte” y realidad, y presentando las expresiones artísticas como partes de verdaderos “sistemas de símbolos” que se explican recíprocamente, defendía su naturaleza de “documentos primarios” (Goldwater, 1973), esto es, su ser fuente de conocimiento directo de ciertos aspectos de la sociedad que los produce, sin necesitar la mediación de otras instituciones sociales<sup>40</sup>.

En *El pensamiento salvaje* (1987), por ejemplo, Lévi-Strauss afirmaba que el “arte” nunca podía llegar a representar fielmente la realidad que lo inspiraba a causa de sus límites técnicos y materiales, así que optaba por significarla o simbolizarla, es decir hacer una selección y ordenamiento de los elementos más significativos. Según esta teoría, llamada del “modelo reducido”, todas las obras

---

<sup>40</sup> El sociólogo brasileño José Guilherme Merquior (1978) dedicó una pequeña obra al análisis de algunos aspectos de la estética de Lévi-Strauss. En uno de los primeros capítulos, Merquior afirmaba precisamente que el primer paso dado por Lévi-Strauss en este ámbito fue el de presentar el producto del artista como “modelo reducido”, es decir, objeto o medio de conocimiento. Además, añadía Merquior, la estética de Lévi-Strauss presentaba la obra de arte como algo que nos hablaba del mundo, de la realidad, esclareciéndola a través de un discurso distinto del de la ciencia (1978:43-44; 133)

de “arte” representaban reducciones de la complejidad de la realidad, haciéndola así más inteligible, más comprensible al espectador:

“Entonces, ¿qué virtud acompaña a la reducción, ya sea de escala o ya sea que afecte a las propiedades? Al parecer, es resultado de una suerte de inversión del proceso de conocimiento: para conocer al objeto real en su totalidad, propendemos siempre a obrar a partir de sus partes. La resistencia que nos opone se supera dividiéndola. [...]. A la inversa de lo que ocurre cuando tratamos de conocer a una cosa o a un ser de talla real, en el modelo reducido el conocimiento del todo precede al de las partes. Y aun si esto es una ilusión, la razón del procedimiento es la de crear o la de mantener esta ilusión, que satisface a la inteligencia y a la sensibilidad con un placer que, fundándonos solamente en esto, puede llamarse ya estético”. (Lévi-Strauss, 1987: 45-46)

La obra de arte, entonces, venía colocada en el centro de la reflexión, convirtiéndose en objeto y fuente de conocimiento ya que, creando vínculos entre fragmentos distintos de una misma realidad, desvelaba relaciones ocultas, haciéndolas así evidentes a los ojos del espectador. Éste, a través de los objetos artísticos, era llevado a un conocimiento de tipo deductivo, es decir, que va del todo a las partes.

Que Lévi-Strauss consideraba el “arte” como un medio de conocimiento privilegiado resultaba particularmente evidente en otra de sus obras, “Tristes trópicos”, en particular en la parte dedicada al análisis de la sociedad de los indios caduveos de Amazona. Contrariamente a las teorías funcionalistas, que consideraban el “arte” un mero reflejo del orden social, el estructuralismo de Lévi-Strauss presentaba la actividad artística, en tanto que actividad simbólica insertada en un sistema, como reveladora de aspectos ocultos de la realidad social. El autor concentró su atención sobre todo en las pinturas corporales a través de las cuales las castas nobles caduveas, en tanto que parte de una sociedad fuertemente jerarquizada, marcaban su rango social. Estas pinturas, con las que los nobles caduveos, en primer lugar las mujeres, se decoraban principalmente el rostro, presentaban simultáneamente elementos simétricos y otros asimétricos, es decir, registros estéticos totalmente opuestos. El antropólogo francés interpretaba la coexistencia de estos dos estilos afirmando que a través del “arte” los caduveos

resolvían las problemáticas, los obstáculos y los tabúes causados por la rigidez de su jerarquía social:

“Si este análisis es correcto, habrá que interpretar el arte gráfico de las mujeres caduveo y explicar su misteriosa seducción y complicación a primera vista gratuita, como el fantasma de una sociedad que busca, con una pasión implacable, la manera de expresar simbólicamente las instituciones que habría podido tener si sus intereses y sus supersticiones no se lo hubieran impedido”. (Lévi-Strauss, 1987: 185)<sup>41</sup>

Para resumir, entonces, Lévi-Strauss defendía la naturaleza de “documentos primarios” (Goldwater, 1973) de las producciones artísticas de una sociedad, ya que, siendo símbolos que forman parte de sistemas, eran reveladoras de realidades socioculturales ocultas que, de lo contrario, se mantendrían inexpresadas. No se trataba, por lo tanto, de reflejos de otras instancias sociales como las presentaban las teorías funcionalistas, sino que expresaban otras cosas distintas.

Así pues, a mi parecer, una antropología social del “arte” tendrá que considerar los objetos artísticos como preciosos instrumentos de conocimiento de la sociedad que los produce en tanto que “índices capaces de agencia social” (Gell, 1998). Alfred Gell, que puede considerarse como uno de los renovadores de la disciplina que nos ocupa, en su conocida obra *Art and Agency* (1998) definía la antropología del “arte” como la rama de la antropología que, poniendo a las obras en el centro del análisis y desprendiéndose de un análisis puramente estético de los objetos, estudiara el contexto social de producción, circulación y recepción de las producciones artísticas (Gell, 1998). Dicho de otra manera, para Gell, la antropología del “arte” tenía que investigar el conjunto de relaciones que se generan y son mediadas a través de las obras:

“Un acercamiento a los objetos artísticos puramente cultural, estético, «apreciativo» es un callejón sin salida antropológico. En cambio, la cuestión que me interesa es la posibilidad de formular una «teoría del arte» que encaje naturalmente en el contexto de la antropología, hecha la premisa de que las teorías antropológicas son inicialmente «reconocibles» como teorías sobre las relaciones sociales, [...]. La manera más simple de imaginar esto es

---

<sup>41</sup> Texto original: “Se questa analisi è esatta, bisognerà interpretare l’arte grafica delle donne caduveo, e spiegare la sua misteriosa seduzione e complicazione a prima vista gratuita, come il fantasma di una società che cerca, con una passione inesausta, il modo di esprimere simbolicamente le istituzioni che avrebbe potuto avere, se i suoi interessi e le sue superstizioni non glielo avessero impedito”. (Lévi-Strauss, 1987: 185)

suponer que podría haber una especie de teoría antropológica en la que las personas o «agentes sociales» vienen sustituidas, en determinados contextos, por las obras de arte”. (Gell, 1998: 5)<sup>42</sup>

Además, el conocimiento de los principios estéticos de cada cultura, que son históricamente y socialmente determinados, constituía una parte importante de estos tipos de estudio. En efecto, Gell rechazaba la idea de que la “artisticidad” fuera una cualidad intrínseca e independiente de los objetos, sino que dependía del contexto sociocultural en el que estaban insertados:

“Ya he expresado la opinión por la cual, desde un punto de vista antropológico, las «propiedades estéticas» no pueden ser extraídas de los procesos sociales que envuelven la utilización de candidatos a ser «objetos artísticos» en escenarios sociales específicos”. (Gell, 1998: 6)<sup>43</sup>

El autor (1998), rechazando todo tipo de interpretación semiótica de las expresiones artísticas, proponía un estudio del “arte” entendido como “sistema de acción”, en el que las obras, definidas como “índices”, no eran simple materia inerte sino que eran capaces ellas mismas de “agencia social”:

“Yo veo el arte como un sistema de acción, planeado para cambiar el mundo más que para codificar proposiciones simbólicas sobre ello”. (Gell, 1998: 6)<sup>44</sup>

“[...] los objetos artísticos son como las personas, o más precisamente, agentes sociales”. (Gell, 1998: 7)<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> Texto original: “A purely cultural, aesthetic, «appreciative» approach to art objects is an anthropological dead end. Instead, the question which interests me is the possibility of formulating a «theory of art» which fits naturally into the context of anthropology, given the premise that anthropological theories are «recognizable» initially as theories about social relationships, [...]. The simplest way to imagine this is to suppose that there could be a species of anthropological theory in which persons or «social agents» are, in certain contexts, substituted by art objects”. (Gell, 1998: 5)

<sup>43</sup> Texto original: “I have already expressed the opinion that «aesthetic properties» cannot be abstracted, anthropologically, from the social processes surrounding the deployment of candidate «art objects» in specific social settings”. (Gell, 1998: 6)

<sup>44</sup> Texto original: “I view art as a system of action, intended to change the world rather encode symbolic propositions about it”. (Gell, 1998:6)

<sup>45</sup> Texto original: “[...] art objects are the equivalent of persons, or more precisely, social agents”. (Gell, 1998: 7)

“La estipulación que hago es que el índice es visto como el resultado, y/o el instrumento, de la agencia social”. (Gell, 1998: 15)<sup>46</sup>

Y, más adelante, definía así el agente social:

“La agencia es atribuible a esas personas (y cosas) que son vistas como un tipo particular de secuencias casuales iniciadoras, esto es, los eventos causados por acciones dictadas por la mente, o voluntad o intención [...]. Un agente es el que «provoca acontecimientos en sus alrededores». [...]. Un agente es la fuente, el origen, de eventos causales [...]”. (Gell A., 1998: 16)<sup>47</sup>

Los objetos artísticos son agentes sociales en tanto que origen y causa de relaciones, de acontecimientos sociales. Pero, advertía Gell, se trata de agentes sociales secundarios porque desprovistos de intencionalidad, una característica exclusiva de las personas que son los agentes sociales primarios:

“El tipo de agencia atribuida a los objetos artísticos (o índices de agencias) es intrínsecamente e irreduciblemente social, ya que los objetos artísticos nunca emergen (de alguna manera relevante) como agentes excepto en contextos sociales muy específicos. Los objetos artísticos no son agentes «auto-suficientes», sino sólo agentes «secundarios»”. (Gell, 1998: 17)<sup>48</sup>

La agencia social de los objetos artísticos derivaba, en opinión de Gell (1998), de su naturaleza de “índices”, es decir, de su condición de encarnación física, y no mera representación, de otra cosa, de un “prototipo” del que permitían el conocimiento a través de sus formas materiales. Gell definía el poder y la influencia que las obras de arte ejercen sobre las personas como “*abduction of agency*”. Ésta última era, para el autor, la “cautivación” o “fascinación” que resultaba de la disparidad que se generaba entre artista productor y público

---

<sup>46</sup> Texto original: “The stipulation I make is that the index is itself seen as the outcome, and/or the instrument of, social agency”. (Gell, 1998: 15)

<sup>47</sup> Texto original: “Agency is attributable to those persons (and things) who/which are seen as initiating causal sequences of a particular type, that is, events caused by acts of mind or will or intention [...]. An agent is one who «causes events to happen in their vicinity». [...] An agent is the source, the origin, of causal events [...]”. (Gell A., 1998: 16)

<sup>48</sup> Texto original: “The kinds of agency which attributed to art objects (or indexes of agency) are inherently and irreducibly social in that art objects never (in any relevant way) emerge as agents except in very specific social contexts. Art objects are not «self-sufficient» agents, but only «secondary» agents [...]”. (Gell, 1998: 17)



espectador de la obra, que no podía alcanzar el conocimiento del proceso de creación, frente al cual se sentía inferior:

“La agencia artística, especialmente de tipo virtuoso [...], es socialmente eficaz porque establece una desigualdad entre la agencia responsable de la producción de la obra de arte y el espectador”. (Gell, 1998: 68)<sup>49</sup>

“[...], es la complejidad de la decisión creativa y del proceso creativo (crear y probar) que frustra la síntesis del espectador”. (Gell, 1998: 72)<sup>50</sup>

Con Gell, volvemos, en cierta medida, a lo que afirmaba Roger Bastide (2006) con respecto a la peculiaridad de los objetos como medios de conocimiento de la realidad social. Sobre esta peculiaridad insistió también W. David Kingery en la introducción a la obra *“Learning from Things”* (1996), una recopilación de textos sobre producciones materiales de distintas sociedades:

“Nadie niega la importancia de las cosas, pero aprender de ellas requiere mucha más atención en comparación a cuando se lee un texto. La gramática de las cosas está estrechamente vinculada a la gramática de las palabras, pero de una manera más compleja y difícil de descifrar. Los artefactos son herramientas de la misma manera los señales, los signos y los símbolos. Su uso y sus funciones son múltiples y entrelazados. Gran parte de su significado es subliminal e inconsciente. Algunos autores han propuesto leer los objetos como los textos, pero los objetos tienen que ser leídos también como los mitos y las poesías”. (Kingery, 1996: 1)<sup>51</sup>

Como podemos observar, Kingery hacía referencia, de la misma manera que Lévi-Strauss hablando del arte corporal de los caduveos, a la dimensión inconsciente del lenguaje artístico, a través del cual se manifestaban emociones y sentimientos que habría sido imposible expresar de otra manera. Pero, seguía Kingery (1996),

---

<sup>49</sup> Texto original: “Artistic agency, especially of the virtuoso character [...], is socially efficacious because it establishes an inequality between the agency responsible for the production of the work of art, and the spectator”. (Gell, 1998: 68)

<sup>50</sup> Texto original: “[...], it is the complexity of the artistic decision-making process (generate and test) which defeats spectatorial recapitulation”. (Gell A., 1998: 72)

<sup>51</sup> Texto original: “No one denies the importance of things, but learning from them requires rather more attention than reading texts. The grammar of things is related to, but more complex and difficult to decipher than, the grammar of words. Artifacts are tools as well as signals, signs, and symbols. Their use and functions are multiple and intertwined. Much of their meaning is subliminal and unconscious. Some authors have talked about reading objects as texts, but objects must also be read as myths and as poetry”. (Kingery, 1996: 1)

para poder utilizar los objetos como medios de conocimiento, era necesario contextualizar su existencia, es decir, conocer sus procesos de producción, circulación, valoración, etc.

Con respecto a esto, cabe mencionar al sociólogo Austin Harrington que, en “*Art and Social Theory*” (2004), definía el “arte” como una fuente de “*existential social knowledge*” para nada inferior al conocimiento al que se llega a través de las ciencias sociales:

“Es decir que hay ciertas cosas que el arte nos dice sobre la sociedad que la ciencia social no puede decirnos; y además hay ciertas maneras a través de las cuales el arte nos habla de aspectos de la sociedad que un discurso socio-científico no puede reproducir y no puede pretender reemplazar. Las novelas, los juegos, las películas, las pinturas y los dibujos nos dicen cosas distintas sobre la vida social con respecto a lo que nos puede decir una investigación sociológica, y en la medida en que nos dicen cosas distintas, nos dicen más cosas”. (Harrington, 2004:3)<sup>52</sup>

Harrington precisaba que el tipo de conocimiento que nos aporta el “arte” sobre la sociedad que la produce es algo *sui generis*, es decir, propio e insustituible.

Finalmente, el sociólogo americano Howard Baker, en su “*Art Worlds*” (1982), afirmaba que para alcanzar el tipo de conocimiento que deriva del estudio de las producciones artísticas era necesario considerarlas no como creaciones de individuos, sino como frutos de una cooperación entre una red de actores: artistas, comerciantes, agentes, mecenas, críticos, galeristas, curadores, promotores, técnicos, etc. Una vez que se conozcan todos los actores y las dinámicas de los “*art worlds*” (Becker, 1982), entonces se podrá explicar por qué los artistas producen ciertos tipos de obras utilizando determinadas técnicas y por qué éstas se convierten en obras de arte en ciertos lugares y momentos determinados. En palabras de Becker, los *art worlds* son:

---

<sup>52</sup> Texto original: “It is to say that there are certain things that art can tell us about society that social science cannot tell us; and further that there are certain ways in which art can tell us about things in society that a social-scientific way of telling us about these things cannot replicate and cannot claim to supersede. Novels, plays, films, paintings and drawings tell us different things about social life from the things a piece of sociological research can tell us about social life, and to the extent that they tell us these different things, they tell us more things”. (Harrington, 2004: 3)

“Los mundos del arte consisten de todas las personas cuyas actividades son necesarias para la producción del típico trabajo que esos mundos, y quizás otros también, definen como arte. Los miembros de los mundos del arte coordinan las actividades a través de las cuales se produce una obra haciendo referencia a un conjunto de conocimientos comunes encarnados en la práctica común y en los artefactos utilizados frecuentemente. Las mismas personas a menudo cooperan repetidamente, hasta rutinariamente, en maneras parecidas para producir trabajos parecidos, así que podemos pensar en un mundo del arte como una red establecida de vínculos de cooperación entre los participantes”. (Becker, 1982: 34)<sup>53</sup>

Las que he discutido hasta aquí son las que considero las aportaciones más significativas, sobre todo desde la antropología pero también desde la sociología, a la construcción de una subdisciplina cuyo objeto ha resultado ser de compleja definición. A la luz de las reflexiones teóricas analizadas y ante las características del mundo de las producciones artísticas contemporáneas, cuyas fronteras geográficas ya no se limitan a Occidente y cuyos criterios de inclusión/exclusión son cada vez más arbitrarios, queremos retomar la cuestión con la que abrimos este capítulo haciendo referencia a un artículo de Sally Price (2005). La autora se preguntaba cuál es la posición de los antropólogos del siglo XXI frente a un objeto de estudio de tan compleja definición como se ha revelado el “arte” y qué ocurre, en el panorama internacional del arte, con todos aquellos artistas procedentes de las que anteriormente se definían “culturas remotas”.

### **1.1.3 Propuesta para una antropología social de las “prácticas artísticas”**

Lo que propongo como respuesta, y también como clave de lectura del trabajo etnográfico realizado sobre artes plásticas contemporáneas en Mauritania, es una idea de antropología social de las “expresiones artísticas” que pone en el centro del análisis a éstas últimas, protagonistas de “fenómenos sociales totales” (Mauss, 2006a) en tanto que “índices” capaces de esa “agencia social” propuesta por

---

<sup>53</sup> Texto original: “Art worlds consists of all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic work which that world, and perhaps others as well, defines as art. Members of art worlds coordinate activities by which work is produced by referring to a body of conventional understandings embodied in common practice and in frequently used artifacts. The same people often cooperate repeatedly, even routinely, in similar ways to produce similar works, so we can think to an art world as an established network of cooperative links among participants”. (Becker, 1982: 34)

Alfred Gell (1998). Dicho de otra forma, lo que considero ser el objeto de estudio de esta subdisciplina son las “prácticas artísticas”, en la que se incluyen tanto los productos como sus procesos de creación, circulación, valoración y consumo.

Asimismo, como Lévi-Strauss (2004; 2005) y Bastide (2006), entre otros, reconozco las expresiones artísticas y las prácticas creativas como herramientas de conocimientos privilegiados de las sociedades que las producen, ya que desvelan ciertos aspectos inaccesibles a otros instrumentos. Dicho de otra manera, defiendo la naturaleza de “documentos primarios” (Goldwater, 1973) de los productos artísticos que, a través de un lenguaje propio e independiente, nos permiten llegar a conocer características y dinámicas particulares de la sociedad que los produce.

Sin embargo, tratándose de “fenómenos sociales” (Mauss, 2006b), las expresiones artísticas no pueden ser estudiadas como unidades de análisis aisladas e independientes de sus entornos socioculturales, ya que a través de su “acción social” se encuentran en, y dan origen a, un conjunto de relaciones, a “campos artísticos” (Bourdieu, 1997)<sup>54</sup>, entre distintas instancias de una misma sociedad, de las que no son mero reflejo o representación, sino parte de ellas.

Por lo tanto, a la hora de emprender un estudio de este tipo, habrá que tener presente todos y cada uno de los aspectos relacionados, directamente o indirectamente, con las producciones artísticas de una sociedad: la posición ocupada por los actores implicados en su creación, circulación, valoración, promoción, etc.; las relaciones que se instauran entre ellos y los intereses que están detrás de estas relaciones; los criterios de valoración estética, los de inclusión y de exclusión; la creación de discursos y categorías; las características formales, las tipologías y las temáticas de las obras.

Y, finalmente, retomando una interesante propuesta de Arnd Schneider y Christopher Wright (2006; 2010), creo también que las mismas prácticas artísticas, como por ejemplo la fotografía o el cine, pueden convertirse en preciosos medios de trabajo en las investigaciones etnográficas. Schneider y Wright (2010) proponen, en efecto, una especie de ósmosis entre “arte” y

---

<sup>54</sup> Sobre el concepto de “campo” de Pierre Bourdieu volveré en el capítulo cinco, cuando entraremos en la presentación y análisis del “campo artístico” mauritano.

antropología, un intercambio recíproco de instrumentos, que llevaría a un considerable enriquecimiento de sus respectivas cajas de herramientas.

Como veremos, en mi etnografía, el análisis de las prácticas artísticas en Mauritania, entendidas como “*art world*” (Becker, 1982), me ha llevado a conocer las características y las consecuencias de ciertas relaciones que se establecen entre individuos de ámbitos institucionales y sociales distintos, alterando constantemente la realidad en las que dichas prácticas se producen.

## Capítulo 2

### EL ISLAM Y LAS ARTES PLÁSTICAS

Mauritania es una de las pocas repúblicas islámicas que existen actualmente en el mundo. La casi totalidad de la población de este país es musulmana y el Islam tiene una influencia significativa en todos los ámbitos de la vida de sus habitantes, incluido el de las expresiones artísticas.

Como todos sabemos, la relación entre Islam y artes plásticas ha llamado la atención de muchos estudiosos, la mayoría de los cuales se han concentrado en el análisis de la “presunta” iconoclastia – esto es, en sentido amplio, la prohibición de reproducir imágenes o figuras de todo tipo, en particular, las divinas – de la religión islámica, que habría dado origen a unas formas artísticas principalmente abstractas, geométricas.

Los artistas plásticos con los que trabajé en Mauritania son todos musulmanes, algunos más practicantes que otros. Pese a que en la praxis artística cotidiana, la influencia islámica no sea determinante, todavía existe y, como veremos, la cuestión de las prohibiciones relativas a los retratos, a la escultura y al arte figurativo, salió en varias ocasiones y en muchas conversaciones. Además, como en los demás países mayoritariamente islámicos, también en Mauritania la caligrafía árabe constituye una de las fuentes de inspiración de las pinturas contemporáneas. Por lo tanto, he considerado oportuno dedicar un capítulo al análisis de estas cuestiones.

La definición del título de este apartado ha sido bastante problemática debido a la voluntad de no crear confusión a la hora de hablar de artes plásticas en países mayoritariamente islámicos, ya que mi intención no es centrarme en la historia o en las características del “arte islámico”, un concepto por lo demás bastante controvertido. De hecho, se trata de una categoría creada por Occidente para

reagrupar todas esas expresiones artísticas que, a partir del siglo VII, se formaron, o se modificaron, bajo la influencia de la religión islámica y que, a pesar de las enormes diferencias entre ellas, presentan ciertas características estéticas y estilísticas comunes.

En relación a esto, Oleg Grabar, uno de los mayores expertos en este tema, en la obra “La formación del arte islámico” (1988), nos recuerda que la definición del “arte islámico” es muy compleja, ya que no se trata del arte de una religión, sino en todo caso de un conjunto de cambios aportados en las tradiciones artísticas locales a través de la expansión musulmana. Por lo tanto, no resulta fácil distinguir nítidamente entre expresiones artísticas “islámicas” y “pre-islámicas”:

“El punto importante es que *islámico* en la expresión *arte islámico* no se puede comparar con *cristiano* o *budista* en *arte cristiano* o *arte budista*”. (Grabar, 1988: 13)

“Si realmente existe, el islámico sería un arte que dominó y transformó unas tradiciones étnicas y geográficas o que creó alguna fórmula peculiar de simbiosis entre las formas de comportamiento y expresión artísticas locales y las panislámicas”. (Grabar, 1983: 14)

“[...] para saber si el arte islámico puede ser – y cómo - un concepto intelectualmente válido, se requiere una escrupulosa elucidación de aquellos aspectos comunes que, en distintos tiempos y regiones, provocaron cambios en las artes de diferentes entidades culturales”. (Grabar, 1988: 15)

Por lo que se refiere a las producciones artísticas contemporáneas en países de Islam, Jocelyne Dakhlia (2006) afirma que tal definición sigue siendo compleja. Por lo tanto, dice la autora, a la hora de acercarse a tales expresiones, sean literarias, cinematográficas o plásticas, es preferible analizar la influencia del Islam, entendido como cultura, historia o civilización, y del islam, entendido como religión, o de la ausencia de esta última, en dichas expresiones:

“Nuestra intención no es, entonces, etiquetar a todos los artistas o escritores que tengan un vínculo con el Islam, sino más bien cuestionarse sobre las referencias culturales actuales a la islamicidad en el arte y en la literatura, o sobre su ausencia; analizar la manera a través de la cual la presencia cultural del Islam y la del islam viene abordada o, de lo contrario, esquivada. Y es que el vínculo de estas dos realidades no es, repitámoslo, sistemático. [...]. Sin embargo, esta distinción esencial, esta aclaración, tan necesaria al día de hoy, entre la «cultura» en sentido amplio y la religión, tiene que cuestionarse

también en relación a su presencia o visibilidad en el seno de las dinámicas artísticas actuales”. (Dakhliya, 2006: 16)<sup>55</sup>

En efecto, sigue Dakhliya (2006), pese a la gran variedad y complejidad de las producciones artísticas, las rupturas, los movimientos, las diásporas, los inevitables procesos de “hibridación” de las culturas, existe una especie de “sentimiento de permanencia cultural”, real o ficticia, de “seguridad cultural” o de “estabilidad cultural” (2006: 19-20) en todas las obras de los artistas contemporáneos que tienen algún vínculo con los países islámicos. Este sentimiento puede ser expresado, evidentemente, tanto a través de la aceptación y del orgullo, como de la negación, la polémica y el rechazo ante los múltiples elementos que componen la cultura islámica:

“Su característica común sería un arraigo asumido, deliberado o también más inconsciente, pero en todos los casos, marcado, afirmado, en un referente cultural islámico surgido de la tierra, de la base, o del núcleo del islam clásico – hoy definido como clásico”. (Dakhliya, 2006: 41)<sup>56</sup>

Mi objetivo es precisamente promover un análisis de la relación entre Islam, en sentido amplio, y artes plásticas desde sus orígenes hasta llegar a la época contemporánea. En efecto, si bien es verdad que las artes plásticas han mantenido siempre cierta independencia con respecto a los dogmas religiosos o a las opiniones de los teólogos más ortodoxos, también es evidente la influencia de la religión y de la cultura islámicas en los contextos artísticos que se han formado en los países islamizados. En general, la actitud que los teólogos musulmanes han tenido hacia las artes plásticas ha sido casi siempre de condena, de rechazo o,

---

<sup>55</sup> Texto original: “Notre intention n’est donc pas de labelliser tous les artistes ou écrivains ayant un lien avec l’Islam, mais de s’interroger sur les références culturelles actuelles à l’islamité dans l’art et dans la littérature, ou sur leur absence, d’analyser la manière dont est travaillée ou contournée, à l’inverse, la présence culturelle de l’Islam et celle de l’islam. Le lien de ces deux réalités n’étant pas, répétons-le, systématique. [...]. Mais cette distinction essentielle, cette désintrication, si nécessaire aujourd’hui, de la « culture » au sens large, et de la religion, doit aussi conduire à s’interroger, en retour, sur sa présence ou sa visibilité aussi comme religion, au sein des dynamiques artistiques présentes”. (Dakhliya, 2006: 16)

<sup>56</sup> Texto original: “Leur caractéristique commune serait un enracinement assumé, délibéré ou même plus inconsciente, mais dans tous les cas, marqué, affirmé, dans un référent culturel islamique venu du sol, de la base, ou du cœur de l’islam classique – aujourd’hui défini comme classique”. (Dakhliya, 2006: 41)



como afirma Grabar (1996), de desconfianza e incertidumbre, sobre todo en relación a las imágenes y a las representaciones plásticas de seres vivos:

“Se podría definir esta actitud como una especie de desconfianza, una incertidumbre [...], una ambivalencia hacia su importancia y seguramente su valor moral. De hecho, en el discurso islámico sobre las artes nunca faltan las consideraciones morales”. (Grabar, 1996: 62)<sup>57</sup>

Esta actitud negativa ha llevado al desarrollo, sobre todo en ámbito religioso, de unas artes tendencialmente geométricas y abstractas, aunque sí es verdad que nunca han faltado las excepciones. Es por esta razón que, en la larga historia de la relación entre Islam y artes plásticas, es importante hacer una distinción entre ámbito religioso y ámbito pagano en el que, en cambio, las prácticas artísticas figurativas están lejos de constituir excepciones. Uno de los objetivos de este capítulo es, de hecho, intentar poner en evidencia que la cultura islámica y el mundo musulmán no han sido, ni son, tan radicalmente iconoclastas o iconóforos como se los suele presentar y que, tanto en las creaciones antiguas como en las contemporáneas, existen imágenes y representaciones figurativas de todo tipo:

“Es cierto que si se quisiera exagerar el rigor de esta condena en su alcance práctico, las objeciones no faltarían. Ésta no ha tenido la misma influencia paralizadora en todos los lugares y, en el ámbito del arte islámico, se conocen muchas representaciones de seres vivos y también de seres humanos [...]”. (Sourdél-Thomine, 1984: 78)<sup>58</sup>

Como observa muy acertadamente Jean-François Clément (1995):

“[...] si el islam condenara realmente la imagen, ya no habría musulmanes en la tierra desde hace mucho tiempo visto que el desarrollo de las imágenes sería el criterio más riguroso de la desislamización, [...]. Además, observando la difusión de las imágenes, se podrían calcular los índices

---

<sup>57</sup> Texto original: “On pourrait définir cette attitude comme une sorte de méfiance, une incertitude [...], voire une ambivalence à l’égard de leur importance et certainement de leur valeur morale. Les considérations morales ne sont, en fait, jamais absentes du discours islamique sur les arts”. (Grabar, 1996: 62)

<sup>58</sup> Texto original: “Certes les objections ne manqueraient pas si l’on voulait exagérer, dans sa portée pratique, la rigueur de cette condamnation. Elle n’a pas exercé partout ni toujours la même influence paralysante et l’on connaît, dans le domaine de l’art islamique, de nombreuses représentations d’êtres animés et même d’êtres humains [...]”. (Sourdél-Thomine, 1984: 78)

contemporáneos de *desislamización*. [...]. Es evidente que este punto de vista presupone un islam “ideal” que, como todo islam ideal, es un bricolaje histórico”. (Clément, 1995: 11)<sup>59</sup>

En efecto, el mundo islámico ha mostrado, y sigue mostrando, una gran variedad de actitudes ante la imagen y las artes plásticas, actitudes a menudo determinadas más por las circunstancias históricas y políticas que por las creencias religiosas:

“Si bien ha habido momentos en los que, efectivamente, se ha aplicado una actitud iconoclasta que arremete contra el patrimonio (cultural, artístico, etc.), debemos tener en cuenta que se trata generalmente de campañas políticas expansionistas o de la superposición de un nuevo califato sobre uno antiguo. Entonces, la destrucción del patrimonio del reino anterior, o del enemigo, se convierte más en una necesidad política que en una religiosa. [...]. Aún así, es posible observar que los períodos (oficialmente) iconoclastas en el mundo islámico son, de todas maneras, contados y se ubican en crisis particulares de mandatarios puntuales”. (Caputo Jaffe, 2011: 13)

Empezaremos, entonces, analizando la doctrina islámica relativa a las artes plásticas y a las representaciones figurativas a partir de sus diferentes textos. Luego haremos un breve recorrido por la formación y por las características de las artes que se produjeron a lo largo de la expansión islámica, recorrido que consideramos necesario para una mejor comprensión de las características de las producciones artísticas contemporáneas en contextos de mayoría islámica. Finalmente, veremos qué ocurrió cuando, a partir del siglo XIX y durante todo el siglo XX, las producciones artísticas de la civilización islámica entraron en contacto con la cultura y las técnicas artísticas occidentales.

---

<sup>59</sup> Texto original: “[...] si l’islam condamnait réellement l’image, il n’y aurait plus un seul musulman sur terre depuis longtemps car le développement des images serait le critère le plus rigoureux de la désislamisation, [...]. On pourrait ainsi, en observant la diffusion des images, calculer les indices contemporains de la *désislamisation*. [...]. Il est évident que ce point de vue suppose un islam ‘idéal’ qui, comme tout islam idéal, n’est qu’un bricolage historique”. (Clément, 1995: 11)

## 2.1 Las producciones plásticas en los textos y en la doctrina islámica

Como todos sabemos, el principal texto sagrado del Islam es el Corán. En éste no hay ninguna referencia negativa explícita ni a las imágenes ni a las artes plásticas figurativas. Lo que se afirma de manera clara en el texto sagrado es que Dios es el único creador (*al-muṣawwir*<sup>60</sup>) capaz de dar vida. Esta exclusividad divina del poder de crear ha sido utilizada como base de la condena de cualquier tipo de acto creativo, pero las interpretaciones que se le han dado nunca han sido unánimes. Lo que se condena explícitamente en el Corán es la creación de ídolos y se prohíbe su culto. Dicho de otra forma, lo que se reprueba en el texto sagrado es la idolatría.

Sobre la exclusividad de la prohibición de la idolatría contenida en el Corán insiste, entre otros, Jean-François Clément (1995):

“[...] desde el punto de vista de Dios, no hay ningún rechazo de la representación o de la figuración en general. Sólo merecen ser destruidas las representaciones falsas de la divinidad, y sólo de la divinidad. Se tiene que evitar la adoración de la imagen y no su creación, ya que aquella hace perder el estatus de pureza y genera manchas”. (Clément, 1995: 14)<sup>61</sup>

Esto pero no quiere decir que las artes y las cuestiones estéticas estén totalmente ausentes en el Corán. Valérie Gonzalez (2002), por ejemplo, ha dedicado una obra completa, titulada “*Le piège de Salomon*”, al análisis de la presencia de la cuestión estética y de las artes visivas en el Corán, partiendo de una parábola en particular, la del rey Salomón y la reina de Saba (Corán XXVII, 44)<sup>62</sup>.

Sin embargo, el Corán no es el único texto sagrado del Islam, sino que también existen los “*hadices*”, es decir, un corpus en el que se recogieron los dichos y las

---

<sup>60</sup> En el Islam, *al-Muṣawwir* es uno de los noventa y nueve nombres atribuidos a Allah y significa, literalmente, “el que moldea”.

<sup>61</sup> Texto original: “[...], du point de vue de Dieu, il n’y a aucun refus de la représentation ou même de la figuración en général. Seules méritent d’être détruites les représentations fausses de la divinité, et de la divinité seulement. Doit être évitée l’adoration de l’image et non sa création. Et cela car elle fait perdre l’état de pureté et engendre une souillure”. (Clément, 1995: 14)

<sup>62</sup> La tesis de la autora es que, a partir del análisis de esta parábola en la que se describen las características arquitectónicas del palacio del rey Salomón en el que la reina de Saba se convirtió al Islam, se puede hacer una “lectura estética” del entero Corán, en el que las cuestiones estético artísticas son abundantemente planteadas.

acciones atribuidas a Mahoma por sus compañeros. A partir del tercer siglo del Islam, los “*hadices*” tomaron una forma escrita permanente en unas colecciones, y se convirtieron en unas de las fuentes de la ley islámica (*šarī‘a*) alcanzando casi la misma autoridad que el mismo Corán.

En estos textos hay una referencia directa al arte, y en particular a las artes plásticas (pintura y escultura) y a las representaciones figurativas (hombres y animales). En los *hadices*, la actitud hacia las artes plásticas es explícitamente negativa. El pintor, para definir el cual se utiliza además la palabra árabe *al-muṣawwir*, la misma utilizada para Dios, es presentado como usurpador del poder divino de crear, como imitador y competidor de Dios. Su eventual tentativa de representar a hombres o animales se considera blasfema y le condena al infierno. No obstante, el pecado del artista no parece ser el de crear, sino el de no ser capaz de dar vida a lo que crea:

“El artista sólo hace las cosas a mitad. Crea la forma sin darle movimiento. Pone la materia sin darle el alma. [...]. La imagen es la creación de un hombre al cual Dios le reprochará de no ser Dios. El Todopoderoso, en vez de alegrarse de la impotencia de ciertas creaturas suyas, las castiga”. (Clément, 1995: 21)<sup>63</sup>

Las únicas representaciones que se permiten, según los “*hadices*”, son los representantes del reino vegetal y los objetos inanimados sin sombreado. Uno de estos textos, además, atribuye el primer acto iconoclasta al mismo Mahoma que habría mandado destruir todas las imágenes de los ídolos politeístas que los árabes paganos guardaban en la *Ka‘ba*, salvo la imagen de la Virgen con el Niño. Según Titus Burekhardt (1999), la parábola de la destrucción de los ídolos contenidos en la *Ka‘ba* es la más clara de las que dispone el Islam. Por ello, tanto del Corán como de los “*hadices*” deriva una prohibición explícita de crear e idolatrar cualquier tipo de imagen divina.

Las interpretaciones que se han dado a los “*hadices*” han sido las más variadas pero, en general, la actitud de los teólogos musulmanes hacia las imágenes y el

---

<sup>63</sup> Texto original: “L’artiste ne fait les choses qu’à moitié. Il donne la forme sans le mouvement. Il pose de la matière sans donner l’âme. [...]. L’image est la création d’un homme auquel Dieu reprochera de ne pas être Dieu. Le Tout-puissant, au lieu de se réjouir de l’impouvoir des certaines de ses créatures, les punit”. (Clément, 1995 :21)

arte plástico figurativo, sobre todo cuando se trata de seres vivos, ha sido de condena y de rechazo radical. Es por esta razón que en ámbito religioso se desarrolló un arte decorativo anicónico y abstracto, compuesto sobre todo de formas geométricas y de motivos florales, propio de la mayoría de los lugares de culto islámicos.

Según Burckhardt (1999), cuando hablamos de Islam y artes plásticas, el término “aniconismo” es más adecuado del de iconoclasia, ya que no se trata de destrucción, sino más bien de ausencia de imágenes representativas en ámbitos religiosos:

“El aniconismo – que es aquí el término apropiado, en vez de iconoclasia – de algún modo se convirtió en auxiliar inseparable de lo sagrado; es incluso uno de los cimientos, sino el principal, del arte sacro del Islam”. (Burckhardt, 1999: 38)

“En cuanto al aniconismo islámico, cabe distinguir dos aspectos. Por un lado, es la salvaguardia de la dignidad primordial del hombre, cuya forma, hecha «a imagen de Dios», no ha de ser imitada ni usurpada por una obra de arte que necesariamente es limitada y unilateral; por el otro, nada susceptible de convertirse en «ídolo», aún de modo relativo e incluso provisional, debe interferirse entre el hombre y la presencia invisible de Dios”. (Burckhardt, 1999: 41)

Ahora bien, tanto Burckhardt como Grabar proponen como otra posible razón de la tendencia artística islámica al aniconismo, la voluntad de afirmar un nuevo arte sagrado que tomara distancia de la proliferación y riqueza de imágenes del Cristianismo y que diera prioridad a la escritura sagrada, esto es, la encarnación visible de la palabra divina. Es por eso que la caligrafía se convirtió en una de las principales artes de los musulmanes y la profesión del calígrafo en un trabajo muy prestigioso, ya que sus comienzos están vinculados a las transcripciones del Corán.

Ahora bien, si por un lado es verdad que la tendencia al geometrismo y a la abstracción ha sido una constante en las artes de todo el mundo musulmán, también es cierto que existen muchos ejemplos de excepciones y tolerancia. En este sentido, Jean-François Clément (1995) pone en evidencia cómo la prohibición de la representación de seres vivos ha sido uno de los estímulos más poderosos del arte musulmán en virtud del dicho “hecha la ley, hecha la trampa”:

“Los artistas del mundo árabe crearon respetando y a la vez esquivando la norma. Para que la imagen de seres vivos sea legítima, es suficiente que no imite. [...]. Las soluciones abundaron. Para evitar la imitación, es suficiente estilizar, evitar la representación de individuos reales con los rasgos de su individualidad; de aquí la prohibición absoluta del retrato. [...]. Es suficiente también rechazar, voluntariamente, las normas de la perspectiva, así como todo lo que puede hacer pensar a un drapeado, a un modelo, a un relieve”. (Clément, 1995: 24)<sup>64</sup>

Por lo que se refiere al ámbito pagano, y en particular al de los palacios y de las casas de los príncipes y de los nobles, las excepciones y trasgresiones a la prohibición de representar hombres y animales en las artes plásticas fueron mucho más significativas:

“[...] en el mundo musulmán, ha habido muchos reyes y nobles que, a pesar de su general fidelidad al dogma de su fe, han ignorado sin titubeos las protestas de los teólogos de sus tiempos [...]”. (Arnold, 1965: 16)<sup>65</sup>

Los soberanos musulmanes desempeñaron un papel decisivo en el desarrollo del arte en todo el mundo islámico. Su patronazgo permitió la construcción de mezquitas y universidades, además del refinamiento de técnicas artísticas como la cerámica y el brocado. A menudo, reclutaron artistas y artesanos de diferentes regiones para que llevaran a cabo importantes proyectos arquitectónicos (Burckhardt, 1999).

Arnold (1965) y Grabar (1988) aportan muchos ejemplos de la presencia de pinturas y esculturas figurativas, incluso antropomorfas, en los palacios de los príncipes que, además, se convirtieron en verdaderos mecenas de artistas. En estos palacios, urbanos o rurales, se encontraron preciosos tesoros escondidos (mosaicos, alfombras, cerámicas, esculturas, frescos, etc.). En las representaciones que se hacían de las escenas de corte, las figuras humanas y animales, retratos

---

<sup>64</sup> Texto original: “Les artistes du monde arabe créèrent en respectant la règle et simultanément en la contournant. Pour que l’image d’êtres animés soit légitime, il suffit qu’elle n’imite pas. [...]. Les solutions vont foisonner. Il suffit, pour éviter l’imitation, de styliser, de refuser la représentation s’individus réels avec les traits de leur individualité, d’où l’interdit absolu du portrait. [...]. Il suffit aussi de refuser, par un acte volontaire, les règles de la perspective, et donc tout ce qui peut faire penser à du drapé, du modelé, du relief”. (Clément, 1995: 24)

<sup>65</sup> Texto original: “[...] in the Muslim world, there have been plenty of kings and nobles who, in spite of their general fidelity to the dogma of their faith, have unhesitatingly disregarded the protests of their theologians whenever inclination pointed the way”. (Arnold, 1965: 16)

incluidos, tenían un papel central tanto en las alfombras, como en los frescos y en las cerámicas.

Por lo tanto, frente a la multiplicidad y diferencias de las producciones artísticas en el mundo musulmán, Grabar (2000) insiste en que, a lo largo del tiempo y del espacio, han existido tantos ejemplos de excepciones a la general tendencia anicónica de las expresiones artísticas del mundo islámico, que lo mejor es no hacer generalizaciones y considerar cada caso en sí mismo:

“Dicho de otra manera, se puede concluir que, como en cualquier otra tradición artística, el arte islámico cambió continuamente y que su unicidad yace sólo en que fue menos claramente dividido a nivel de vínculos étnicos y nacionales que cualquier otra tradición parecida [...]”. (Grabar, 2005: 5)<sup>66</sup>

En efecto, en todos los países conquistados por la nueva religión florecieron artes de todos tipos y en todos los ámbitos, muchas de las cuales son fruto del encuentro entre el Islam y las diferentes tradiciones artísticas locales:

“Ahora bien, a medida que el Imperio iba avanzando hacia regiones habitadas por tradiciones y religiones completamente diferentes, los musulmanes debían hacer frente a nuevas formas de concebir y retratar el mundo. Bien es cierto que en sus campañas expansionistas se llevaron a cabo destrucciones de monumentos que eran insignias del poder político y religiosos del enemigo, [...]. Sin embargo se ha destacado que los musulmanes, más que destruir, adoptaron y volvieron suyas la mayor parte de tradiciones que absorbían en el Imperio”. (Caputo Jaffe, 2011: 18)

---

<sup>66</sup> Texto original: “In other words, we may conclude that, like any other artistic tradition, Islamic art changed constantly and that its uniqueness lies only in the facts that it was less clearly divided according to ethnic and national lines than comparable traditions elsewhere [...]”. (Grabar, 2000: 5)

## 2.2 La expansión islámica y las artes plásticas locales: formación y desarrollo de unas “artes islámicas”

Oleg Grabar afirma que un estudio del arte islámico “debe considerar de qué manera y hasta qué punto forjó el mundo musulmán, en cada momento de su larga y triunfal expansión, las formas visualmente perceptibles que identificaron su presencia” (Grabar, 1988: 18). No se trata del arte nacional de un país ya que el mundo islámico es extraterritorial y el término “islámico” comprende a la vez catorce siglos y muchos países diferentes. Sin embargo, Grabar (1996) formula unas hipótesis sobre la existencia de unas condiciones religiosas, sociales, culturales y económicas comunes a todo el mundo islámico que, de alguna manera, han sido determinantes a la hora de configurar sus artes: el monoteísmo, la vida inicialmente nómada que caracterizó todo el mundo árabo-musulmán antiguo y el mecenazgo de los príncipes. Dentro de este marco contextual general, afirma el mismo autor, se tienen que tener en cuenta las particularidades históricas y culturales, distinguiendo además entre artes pre-islámicas, artes islámicas y artes contemporáneas.

En esta misma línea, Janine Sourdel (1984) afirma:

“Desarrollado durante más de un milenario en un territorio inmenso, [el arte islámico] presenta de la India a España y del alto Medioevo a la época moderna, unas caras múltiples y a veces profundamente distintas. [...]. Ha sido, según el caso, un arte de los nómadas o de los urbanizados, de gentes refinadas vinculadas a sus antiguas culturas o de las tribus rudas apenas civilizadas, de los conquistadores, de los guerreros y de los aristócratas, así como de los comerciantes enriquecidos o de los sabios y hombres de religión [...]”. (Sourdel-Thomine, 1984)<sup>67</sup>

Titus Burckhardt (1999) afirma que el Islam en origen no tenía ningún arte propio, ya que la vida nómada de los comerciantes árabes sólo admitía lo estrictamente necesario. Sin embargo, a partir de los primeros siglos del Islam se empezaron a

---

<sup>67</sup> Texto original: “Développé durant plus d’un millénaire dans un immense territoire, [l’art islamique] présente de l’Inde à l’Espagne et du haut Moyen Age à l’époque moderne, des visages multiples et parfois fort différents. [...] il a été selon les cas un art de nomades ou de citadins, de gens raffinés imbus de leurs vieilles cultures ou de peuplades rudes fraîchement éveillées à la civilisation, de conquérants, de guerriers et d’aristocrates comme de commerçants enrichis ou de savants et hommes de religion [...]”. (Sourdel-Thomine, 1984)



construir nuevas ciudades a lo largo de todo el imperio (Bagdad, Koufa, Basra, El Cairo, Kairouan, muchas ciudades de Marruecos, etc.), utilizando como punto de partida los edificios con los que los musulmanes se iban encontrando. También las otras artes empezaron a formarse a partir de las tradiciones artísticas con las que los árabo-musulmanes entraron en contacto.

Por otro lado, de la misma manera que cualquier otra expansión imperial, también la expansión musulmana necesitaba apropiarse simbólicamente de los territorios a través de sus propias formas artísticas para que su presencia fuera visualmente perceptible:

“[...] la dominación de un país o de un área por una cultura, o incluso la simple presencia en un territorio de un elemento extraño o nuevo, se expresa a menudo por medio de alguna forma visualmente perceptible”. (Grabar, 1988: 59)

“Sin embargo, merece la pena señalar la presencia, sobre todo en los contextos urbanos creados u ocupados por los musulmanes, de espacios propios a ellos, cuyas formas adquirieron unos rasgos comunes porque tenían unas funciones compartidas por todos los musulmanes y porque es razonable imaginar la existencia de signos, o símbolos, de distinción a través de los cuales los creyentes reconocían algo común que los habría distinguido de los demás”. (Grabar, 1996: 117)<sup>68</sup>

Es por esta razón que, tanto los Omeyas como más tarde los Abasíes, al encontrarse con la riqueza artística del Imperio Bizantino, por un lado destruyeron ciertos símbolos de los poderes anteriores, pero por otro lado se apropiaron de sus formas y las adaptaron a sus necesidades:

“El arte nunca crea *ex nihilo*. Su originalidad reposa en la síntesis de elementos preexistentes. Así, la arquitectura sagrada del Islam nació el día en que se consiguió crear con éxito una nueva especie de ámbito idóneo para el culto islámico, y no por descubrir nuevas formas de pilares y arcos”. (Burckhardt, 1999: 31)

---

<sup>68</sup> Texto original: “Mais ce qui mérite d’être noté c’est la présence, dans les environnements surtout urbains, créés ou occupés par les musulmans, d’espace qui leur étaient propres et dont les formes acquièrent des traits communs parce qu’ils avaient des fonctions partagées par tous les musulmans et parce qu’il est raisonnable d’imaginer l’existence de signes, voire de symboles, distinctifs par lesquels les croyants reconnaissaient quelque chose de commun qui les aurait distingués des autres”. (Grabar, 1996: 117)

La arquitectura, tanto religiosa como civil, fue una de las artes en las que se especializaron los primeros musulmanes. Las mezquitas en particular, empezando por la de Damasco hasta llegar a la de Córdoba (s. VIII), se convirtieron rápidamente en los símbolos arquitectónicos por excelencia de la presencia de la nueva fe. Los príncipes y aristócratas musulmanes contribuyeron de manera considerable al desarrollo de la arquitectura, tanto la religiosa como la civil, reclutando artistas y artesanos de todas las regiones del imperio. También los palacios, urbanos o rurales, de los príncipes y aristócratas se convirtieron en símbolos del triunfo y del prestigio del Islam.

Ahora bien, la arquitectura no fue la única forma de expresión artística que caracterizó la expansión del imperio islámico. Por lo que se refiere a las representaciones figurativas en las pinturas, por ejemplo, las del Oriente preislámico fueron las principales fuentes de inspiración del arte islámico clásico, porque sus representaciones eran bastante neutras y distantes con respecto a la realidad, prefiriendo ciertos elementos formales y decorativos a los descriptivos o narrativos (Gonzalez, 1995: 73). La decoración abstracta o semifigurativa respondía a un ideal estético de recreación de la realidad que iba más allá de la mera reproducción o imitación (Sourdel-Thomine, 1984):

“Sin embargo, este aspecto, que creo es el más revelador a nivel psicológico y sociológico, también me parece que permite hacer justicia a este arte a menudo incomprendido, y que se vuelve más emocionante cuando se le observa un lenguaje « à la sourde intention significative », fruto de un conjunto particular de experiencias y en búsqueda de una forma propia, un determinado ideal de belleza”. (Sourdel-Thomine, 1984: 96)<sup>69</sup>

Y hablando de especificidad y del lenguaje propio de las artes islámicas, como ya mencioné, hay un tipo de arte plástico original, es decir, exento de cualquier influencia por parte de otras tradiciones artísticas. Se trata del arte de la caligrafía, que constituye la expresión plástica árabo-musulmana por excelencia, y cuyo origen y desarrollo están estrechamente vinculados a la escritura religiosa, es

---

<sup>69</sup> Texto original: “Mais cet aspect, qui me paraît, en définitive le plus révélateur sur un plan à la fois psychologique et sociologique, me semble aussi permettre de rendre justice à cet art souvent méconnu, qui devient plus émouvant lorsqu’on y voit un langage à la « sourde intention significative », résultant d’un lot particulier d’expériences et poursuivant, d’une manière qui lui est propre, un certain idéal de beauté”. (Sourdel-Thomine, 1984: 96)

decir, a la transcripción del Corán. Su inicio es por lo tanto sagrado, pero eso no quiere decir que se trate de un arte religioso, ya que los calígrafos también reproducían textos literarios profanos:

“La escritura árabe es, por definición, la más árabe de las artes plásticas del Islam. Pertenece pese a ello a la totalidad del mundo islámico, e incluso se considera como la más noble de las artes, pues da forma visible a la palabra revelada del Corán. [...]. Se puede afirmar sin temor a la exageración que nada ha plasmado mejor el sentido estético de los pueblos musulmanes que la escritura árabe”. (Buckhardt, 1999: 57)

Mohammed Saïd Saggar (1995) nos recuerda que la caligrafía, que ha influenciado todos los demás ámbitos artísticos islámicos, no debe confundirse con la escritura:

“[...], si la escritura árabe es la representación visual simbólica del fenómeno lingüístico, la caligrafía es el arte de dibujar esta representación. La diferencia entre la caligrafía y la escritura es la misma que existe entre el arte y su materia prima, [...], o entre la escultura y el mármol. Cuando hablamos de caligrafía nos referimos entonces un arte plástico como los restantes [...]”. (Saggar, 1995: 100)<sup>70</sup>

La caligrafía, definida por Jean-François Clévenot (1997) como “el corazón del arte árabe-islámico”, nació con el objetivo de mejorar la escritura árabe, pero a lo largo del tiempo construyó su propio dominio artístico, siguiendo normas estéticas bien determinadas y llegando a subordinar la misma escritura. Tanto en la decoración arquitectónica como en el arte del libro, la caligrafía se mezcla a menudo con el arabesco, otro tipo de decoración típico del mundo musulmán. El arabesco puede presentarse como formas estilizadas de plantas o como entrelazados geométricos. En el mundo islámico, la caligrafía, y en general la escritura, no se limitó al arte del libro, sino que se aplicó a los edificios, a los objetos de bronce o cerámica, a los tejidos, es decir, a todo tipo de soporte.

---

<sup>70</sup> Texto original: “[...], si la lettre arabe est la représentation visuelle symbolique du phénomène linguistique, la calligraphie est l’art de dessiner cette représentation. La différence entre la calligraphie et la lettre est la même qui existe l’Art et sa matière première, [...], ou entre la statue et le marbre. Lorsque nous parlons de calligraphie nous désignons donc un art plastique comme les autres [...]”. (Saggar, 1995: 100)

Muchas veces, afirma Grabar (1996), se trata de pura ornamentación, ya que las letras son ilegibles.

Así que, para resumir un poco, podemos poner en evidencia algunos puntos fundamentales de la historia del desarrollo de las artes plásticas en tierras islámicas. En primer lugar, a partir del siglo VII y hasta llegar a los siglos XVII-XVIII, bajo la influencia del Islam se produjeron una serie de cambios y transformaciones en las producciones artísticas locales a través de un proceso de síntesis que dio lugar a lo que Burckhardt define como “variedad en la unidad”:

“El arte islámico comprende todo un abanico de estilos, cada uno de los cuales es nítidamente identificable y corresponde a un entorno étnico concreto, si bien no se podría decir de un estilo en especial que sea más o menos «islámico» que otro cualquiera; es éste un ejemplo del fenómeno de la diversidad en la unidad – o de unidad en la diversidad -, y es prueba indirecta de que el Islam inventada por el hombre”. (Burckhardt, 1999: 99)

En segundo lugar, hay que tener presente que en ámbito religioso, por influencia de una actitud negativa en contra de las imágenes y de las representaciones figurativas, la arquitectura, la caligrafía y la ornamentación floreal o geométrica se convirtieron en los dominios artísticos más difusos. En el ámbito pagano, en cambio, el mecenazgo de los príncipes y nobles de las diferentes dinastías (Omeyyas, Abasíes, etc.) jugó un papel determinante en el desarrollo de unas producciones artísticas independientes con respecto a las condenas de la doctrina religiosa. Las numerosas y variadas representaciones figurativas encontradas en los palacios rurales y urbanos constituyen una prueba irrefutable de esto.

Además, como Burckhardt (1999), también Grabar (1996) y Hashim Ibrahim Cabrera (1994) insisten en otra peculiaridad del arte islámico: su vocación de síntesis, es decir, su capacidad de incorporar y fusionar elementos pertenecientes a tradiciones artísticas distintas, creando un lenguaje común a la amplia variedad de producciones locales:

“Tal vez esa sea la gran originalidad: la síntesis. En cada uno de los territorios donde florece el Islam, se producirá la unión de las culturas anteriores en un arte diferente según hayan sido los elementos previos, pero teniendo todas esas síntesis un vínculo común que trasciende las

coordinadas espacio-temporales y que hace que todas esas obras dispares sean reconocidas como obras de Arte Islámico”. (Cabrera, 1994:80)

“Para tratar de entender esta vocación de síntesis tenemos que insistir en el hecho que para el musulmán la Realidad es Única. Tratar de establecer divisiones más allá de lo meramente funcional es improcedente. De manera que todos los segmentos, todas las tradiciones e ideas van integrándose en la concepción unitaria sin que exista contradicción: la originalidad está claramente supeditada a la síntesis”. (Cabrera, 1994: 79)

En esta misma línea y en relación al continente africano, donde la nueva religión se expandió a partir del siglo IX, Vincent Monteil (1980) habla de la general naturaleza sincrética del Islam, es decir, su capacidad de adaptación y convivencia con otros cultos, como por ejemplo el animismo. Monteil, en *“L’Islâm noir”*, pone en evidencia cómo la islamización del continente africano, en particular la de los subsaharianos, se realizó a través de un proceso de simbiosis con las creencias locales. El Islam se presentaba, de hecho, como una religión sencilla ya que lo único que exigía era creer en Dios y en Mahoma (Monteil, 1980). Además, en la gran mayoría de los casos, la islamización no fue agresiva, la nueva religión no se impuso con la fuerza, sino a través de la tolerancia y la interacción.

En cuanto al tema de las artes africanas locales, René Bravmann (1974), en *“Islam and Tribal Art in West Africa”*, intenta rescatar el Islam de la presentación negativa e iconoclasta que muchos investigadores han hecho con respecto a su relación con las artes y las culturas locales. Bravmann trabajó durante mucho tiempo en varios países de África occidental, sobre todo en Costa de Marfil y Ghana, y demostró que en esas zonas profundamente islamizadas los cultos locales y las relativas expresiones artísticas siguieron coexistiendo con la nueva fe:

“Las imágenes que emergen revelan que el Islam interactuó con la vida tradicional de una manera muy positiva y recíprocamente beneficiosa”. (Bravmann, 1974: 6)<sup>71</sup>

De hecho, salvo algunas pocas excepciones, la expansión del Islam en África occidental no fue agresiva ni destructiva, sino que se realizó básicamente a través del comercio y de la educación. De la misma manera que Monteil (1980),

---

<sup>71</sup> Texto original: “The pictures that emerges reveals that Islam interacted with traditional life in a highly positive and mutually beneficial manner”. (Bravmann, 1974: 6)

Bravmann (1974) pone en evidencia la “naturaleza sincrética” del Islam en África, es decir, su flexibilidad, su capacidad de encontrar compromisos entre sus principios religiosos y las circunstancias locales, en unas dinámicas de intercambios recíprocos e interacción constante. En este sentido, Bravmann pone en evidencia que muchas prácticas y cultos africanos tradicionales, y las figuras rituales que las acompañaban, siguieron existiendo, y en algunos casos hasta se fusionaron con las islámicas, por la eficacia que demostraban ante ciertos problemas como las enfermedades, las sequías, la brujería (Bravmann, 1974: 36). Por lo tanto, pese a la extensión de la civilización islámica y a la gran diversidad de las producciones artísticas que se produjeron bajo su influencia a lo largo de varios siglos, los expertos coinciden en poner en evidencia una característica propia y original de la cultura islámica, es decir, su naturaleza sincrética, fuente de esa “variedad de las artes islámicas en la unidad” que ya hemos mencionado (Burckhardt, 1999).

Ahora bien, y ya para ir concluyendo, es importante tener presente que la categoría del “arte islámico” es una invención occidental que se fue construyendo a lo largo de los siglos XIX y XX en la tentativa de reagrupar muchas y distintas tradiciones artísticas locales bajo un mismo nombre: las que iban de España a la India y que se produjeron entre los siglos VII y XVIII. Las varias exposiciones universales de París y de Múnich contribuyeron significativamente a la construcción de esta categoría.

Durante el siglo XX, en Occidente se discutió incesantemente sobre el concepto de “arte islámico” y la manera de exponerlo poniendo o no en evidencia las diversidades histórico-geográficas. Este debate se refleja, aún al día de hoy, en los últimos proyectos museográficos de dos de los museos más importantes del mundo. En noviembre de 2011, el *Metropolitan Museum* de New York reabrió quince salas de exposición consagradas a “*The Arab Lands, Turkey, Iran, Central Asia and Lather South Asia*”, haciendo así hincapié en el origen nacional o regional de las obras. Un año después, en cambio, se inauguró el octavo departamento del *Musée du Louvre* y un nuevo pabellón de exposición dedicado a las “artes del Islam”. Según Jean-Gabriel Leturcq (2012) el proyecto se inscribe perfectamente en la historia de la relación francesa con Oriente:

“Sin embargo, reciclando ciertos clichés del orientalismo<sup>72</sup>, parece decir que el modelo de definición de un arte islámico genérico no puede ser renovado. Puede que habría podido ser necesario cuestionar ciertas certezas heredadas de esta historia del «diálogo» francés con Oriente”. (Leturcq, 2012: 41)<sup>73</sup>

Ahora bien, a partir del siglo XIX, la casi totalidad del mundo islámico se convirtió en colonias o protectorados europeos (Grabar, 1996). El contacto con el mundo occidental implicó una serie de transformaciones socioculturales que afectaron profundamente también a las producciones y a las prácticas artísticas de todo el territorio:

“A pesar de que una semejante posición podría ser definida como eurocéntrica, es habitual interpretar este siglo como la época de decadencia durante la cual el mundo musulmán habría perdido su alma occidentalizándose o replegándose hacia un pasado anticuado e incapaz de responder a nuevas necesidades. [...]. Todas las artes de esta época se corrompieron a causa de un mismo fenómeno”. (Grabar, 1996: 104-105)<sup>74</sup>

### **2.3 Las artes plásticas contemporáneas en el mundo árabo-musulmán**

Según Oleg Grabar (1983), se puede hablar de “arte islámico” sólo con referencia al pasado, ya que éste dejó de ser creativo y de tener una identidad propia hace ya más de doscientos años. Con respecto a esto, Jocelyne Dakhliya (2006) afirma:

---

<sup>72</sup> Es imprescindible mencionar aquí la célebre obra *Orientalismo* de Edward W. Said (2002), en la que el autor hace un análisis de las formas, discursivas y visivas, con las cuales Europa ha ido representando a Oriente. Dicho de manera muy resumida, el principal objetivo del autor es poner en evidencia el espíritu y la voluntad imperialistas de las teorías orientalistas. Éstas, en efectos, han servido, y siguen sirviendo, como justificación de las intervenciones políticas, militares, económicas y culturales por parte de los europeos, pero también para mantener las diferencias entre Occidente y Oriente, entre Occidente y el resto del mundo.

<sup>73</sup> Texto original: “Mais en recyclant certains clichés de l’orientalisme, il semble dire que le modèle de définition d’un art islamique générique ne peut être renouvelé. Peut-être eût-il fallu mettre en question certaines certitudes héritées de cette histoire bien française du « dialogue » avec l’Orient”. (Leturcq, 2012: 41)

<sup>74</sup> Texto original: “Il est d’usage d’interpréter ce siècle comme l’époque de décadence pendant laquelle le monde musulman aurait perdu son âme en s’occidentalissant ou en se repliant sur un passé désuet et incapable de répondre à des besoins nouveaux. [...]. Tous les arts de cette époque pourraient d’un même phénomène, même si pareille position pourrait être taxée d’eurocentrisme”. (Grabar, 1996: 104-105)

“La ideación del nuevo *Musée des Arts Islamiques* que propone el presidente de la República francesa<sup>75</sup> ilustra bien la difícil articulación de una contemporaneidad del mundo islámico. Éste tendría su época de gloria, y también sentido, sólo en su pasado, y la mayoría de las corrientes intelectuales que hoy quieren rehabilitar la imagen del Islam, de la cultura islámica, entre el público occidental [...] caen inevitablemente en esta tendencia nostálgica y en la apología del pasado”. (Dakhliya, 2006: 33)<sup>76</sup>

Sin embargo, sigue la misma autora, existen unas creaciones contemporáneas que, pese a las muchas dificultades, tienen todos los requisitos para imponerse en el mundo del arte internacional:

“Pese a que convenga matizarla, la deficiencia de las estructuras museales por ejemplo, o editoriales, que viene evocada por la mayoría de los actores de las escenas literarias o artísticas, la ausencia de una crítica literaria o artística digna de este nombre [...], el conjunto de este contexto deficitario podría ser concebido sólo como un freno «técnico» a la expresión de una creación que es sin dudas perfectamente madura y apta a imponerse, si unas mejores condiciones lo permitieran, en la escena internacional contemporánea”. (Dakhliya, 2006: 34)<sup>77</sup>

En efecto, entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, las prácticas artísticas tradicionales del mundo árabo-islámico cedieron el paso al desarrollo del que la historiadora del arte Wijdan Ali (1997) define como “arte islámico moderno”:

“Este proceso era parte de la alienación que envolvió a los artistas modernos, que los alejó completamente de los orígenes de sus herencias artísticas y los empujó a empezar a aprender las técnicas de la pintura y de la escultura a partir de cero. Comenzaron a estudiar el arte como principiantes, cortando

---

<sup>75</sup> La autora hace referencia al proyecto del ex presidente francés Jacques Chirac de reunir las grandes colecciones parisinas de artes islámicas en un único espacio espositivo.

<sup>76</sup> Texto original: “La conception du nouveau Musée des Arts Islamiques que propose le président de la République française illustre bien [...] la difficile articulation d’une contemporanéité du monde islamique. Celui-ci n’aurait de grandeur, ou même de sens, que dans son passé, et la plupart des courants intellectuelles visant aujourd’hui à réhabiliter l’image de l’Islam, de la culture islamique, auprès du public occidental [...] tombent assez inévitablement dans cette démarche nostalgique et dans l’apologie du passé”. (Dakhliya, 2006: 33)

<sup>77</sup> Texto original: “Encore qu’il convienne de la nuancer, la déficience des structures muséales par exemple, ou éditoriales, qui est évoquée par une majorité d’acteurs des scènes littéraires ou artistique, l’absence d’une critique littéraire ou artistique digne de ce nom [...], ce contexte déficitaire pourrait n’être conçu que comme un frein « technique » à l’expression d’une création par ailleurs parfaitement mature, apte à s’imposer, si des meilleures conditions le permettaient, sur la scène internationale contemporaine”. (Dakhliya, 2006: 34)



todos los vínculos con su herencia visual. [...]. Todo esto ocurrió en un momento en el que el arte islámico tradicional, a excepción de la caligrafía, se encontraba en una situación de estancamiento”. (Ali, 1997: 137)<sup>78</sup>

Wijdan Ali (1997) afirma que la formación del “arte islámico moderno” siguió tres etapas sucesivas comunes a casi todos los países. En un primer momento, los artistas locales fueron iniciados a las técnicas de la pintura y de la escultura en las escuelas de arte creadas por los europeos, pero también a través de las obras que veían en las casas de los extranjeros. En un segundo momento, estos nuevos artistas, conscientes de la discontinuidad entre sus nuevas prácticas artísticas y un público más bien familiarizado con las creaciones tradicionales, buscaron formas de conciliación tratando temas locales con los que sus espectadores pudieran sentirse identificados. Durante la tercera fase, los artistas contemporáneos de los países islámicos, después de haberse entrenado durante varias décadas en las nuevas técnicas artísticas, tomaron conciencia de que les faltaba una identidad propia e independiente:

“Sus medios de identificación se limitaban a la representación de su entorno más inmediato, que cualquier artista extranjero de paso habría podido retratar. Así que los artistas de los países islámicos se enfrentaban a otro dilema. Se sentían divididos entre su presente, tan evidentemente influenciado por Occidente, y su pasado y sus tradiciones, que representaban las únicas herramientas a través de las cuales habrían podido salvaguardar su amenazada identidad. Fue de esta manera que entraron en la tercera fase de su desarrollo”. (Ali, 1997: 138)<sup>79</sup>

Estos artistas empezaron así a buscar inspiración en su pasado y en la historia de la cultura islámica, intentando restablecer unos vínculos con su propio patrimonio cultural y artístico. El “arte islámico clásico”, como por ejemplo las miniaturas

---

<sup>78</sup> Texto original: “This process was part of the alienation that engulfed modern artists. It cut them off completely from the roots of their artistic heritage and forced them to start learning painting and sculpture from naught. They began to study art as novices, severing all ties with their own visual heritage. [...]. It also came at a time when traditional Islamic art, with the exception of calligraphy, had stagnated”. (Ali, 1997: 137)

<sup>79</sup> Texto original: “Their means of identification was confined to depictions of their immediate environment, which any foreign visiting artist could have portrayed. Thus, Islamic artists confronted a new dilemma. They felt torn between their present, which was so obviously influenced by the West, and their past and its traditions, which embodied the only means by which they could safeguard their threatened identity. Thus they entered the third stage in their development”. (Ali, 1997: 138)

bidimensionales, los arabescos, el amplio y diversificado universo de los signos y los símbolos, pero sobre todo la caligrafía árabe, se convirtieron en unas importantes fuentes de sugerencias para los artistas contemporáneos que querían emanciparse de las influencias occidentales. Las principales maneras de independizarse eran, de hecho, o bien tratar temas locales o bien crear un estilo propio (Ali, 1997).

En esta búsqueda de una identidad propia, se formaron una serie de grupos de artistas y escuelas que intentaron encontrar un estilo diferente: la *Society of Artistic Propaganda* en Egipto (1928); el *Baghdad Modern Art Group*, cuyos miembros tomaron inspiración sobre todo en la caligrafía árabe, así como la *Old Khartoum School*, que nació por iniciativa occidental con unos objetivos bien determinados (Ali, 1997):

“Sus primeros patrocinadores fueron expatriados occidentales, críticos de arte, coleccionistas, turistas extranjeros, los centros de cultura de los países occidentales y un pequeño segmento de la clase medio-alta sudanesa. [...]. El objetivo del grupo era el de encontrar un punto de unión entre las tradiciones culturales africanas del Sur, las tradiciones visuales islámicas del Norte y las costumbres locales”. (Ali, 1997: 147)<sup>80</sup>

A principios de los años sesenta se fundó también la *École des Beaux Arts* de Casablanca, que promovió la introducción de la enseñanza de la caligrafía y de la artesanía local en los programas escolares (Ali, 1997: 148).

A partir de la segunda mitad del siglo XX, algunos artistas intentaron crear un tipo de arte original tanto por el estilo como por el contenido: fue así que nació un movimiento internacional, compuesto de varias iniciativas individuales, la *Calligraphic School of Art*, basada en la utilización artística del alfabeto árabe (Ali, 1997: 151). Los primeros artistas-calígrafos, que trabajaban independientemente el uno del otro en ciudades y países diferentes, jugaron con las letras del alfabeto árabe y los motivos de los arabescos para crear cuadros y esculturas, pasando de obras más abstractas a unas más figurativas. La

---

<sup>80</sup> Texto original: “Its early patrons were Western expatriates, art critics, collectors, foreign tourists, the cultural centers of Western countries, and a small segment of upper-middle-class Sudanese. [...]. The group’s aim was to marry African cultural traditions from the south, Islamic visual traditions from the north, and local customs.” (Ali, 1997: 147)

*Calligraphic School of Art* nació concretamente con la primera exposición de obras de este tipo en 1949 en Washington. Este movimiento alcanzó su mejor momento entre los años setenta y ochenta del siglo pasado, cuando la caligrafía se convirtió en un verdadero símbolo identificador para los artistas contemporáneos de todo el mundo árabo-islámico (Ali, 1997).

Wijdan Ali (1997) concluye el análisis de las características del “arte islámico moderno”, afirmando que tanto las creaciones clásicas como las modernas han nacido bajo la influencia de otras tradiciones artísticas a partir de las cuales supieron crear su propia identidad adaptándolas a sus exigencias, en particular a las de su público. Por lo que se refiere al “arte islámico contemporáneo”, por ejemplo, los artistas han utilizado las técnicas aprendidas de los europeos para desarrollar una práctica artística propia basada en un elemento de su cultura, la caligrafía.

Con respecto a esto, Yves Gonzalez-Quijano<sup>81</sup>, investigador del *Institut Français du Proche-Orient* y experto de las artes del mundo árabo-musulmán, nos recuerda que la caligrafía es a la vez “*un arte auténticamente árabe y moderno*”, íntimamente vinculado a las actividades y a las imágenes cotidianas de los pueblos árabo-musulmanes (Gonzalez Quijano, 2008):

“Pese a que se les haya reprochado de proponer sólo una pálida imitación de los movimientos de los artistas occidentales trasladados a las características del alfabeto árabe, los defensores de la «pintura letrista» han demostrado una voluntad diametralmente opuesta: es decir, afirmar una identidad estética árabe a través de una abstracción a la vez moderna y arraigada en su tradición gráfica y estética”. (Gonzalez Quijano, 2008. En línea, fecha de la última consulta: 20/12/2012)<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Yves Gonzalez Quijano publica regularmente sus reflexiones sobre distintos aspectos del mundo árabo-musulmán contemporáneo en esta página web: <http://cpa.hypotheses.org/>

<sup>82</sup> Texto original: “Même si on leur a reproché de ne proposer qu’une pâle imitation de la démarche des artistes occidentaux transposée aux caractéristiques de l’alphabet arabe, les tenants du lettrisme ont clairement affiché une volonté diamétralement opposée : affirmer une identité esthétique arabe, par l’élaboration d’une abstraction à la fois moderne et enracinée dans sa tradition graphique et esthétique”. (Gonzalez Quijano, 2008. En línea, fecha de la última consulta: 20/12/2012)

En esta práctica artística, sigue el autor, las fronteras entre escritura y creación estética, entre caligrafía y creación plástica, tienden a desaparecer (Gonzalez Quijano, 2008).

Mohamed Aziza (1977) afirma que el problema del arte árabo-musulmán contemporáneo es que vive una serie de malentendidos. El primero se refiere a la relación con el público, desorientado por la ruptura radical con respecto a las expresiones plásticas clásicas del mundo islámico. En segundo lugar, continua el autor, todo el universo del arte contemporáneo se desarrolla bajo la influencia y las dinámicas occidentales, sobre todo en relación a las prácticas expositivas. Sin embargo, dice Aziza, hay tentativas continuas por parte de los artistas contemporáneos de encontrar soluciones estéticas para acercarse y comunicar con sus públicos:

“Es bajo esta perspectiva, a la vez ambiciosa y legítima, que la mayoría de los jóvenes creadores plásticos árabes contemporáneos trabajan para volver a encontrar las formas arraigadas y, por esta razón, más eficaces, propias de la comunicación estética heredada a través de la práctica cultural de sus sociedades, adaptándolas a las nuevas necesidades de su tiempo”. (Aziza, 1977: 91)<sup>83</sup>

El ya mencionado Yves Gonzalez Quijano ha dedicado muchos artículos a las producciones artísticas contemporáneas del mundo árabo-musulmán. En uno de ellos, publicado en mayo de 2007, cita la reflexión de un conocido artista sirio sobre la situación de las artes plásticas árabes contemporáneas. Se trata del artista Yusuf Abdelki, que afirma que si a principios del siglo XX los artistas del mundo árabe se empeñaron exclusivamente en la adquisición de las técnicas artísticas occidentales, a partir de la mitad del mismo siglo intentaron conciliarlas con la identidad local, buscando la inspiración en las herencias plásticas árabo-musulmanas. A esto, sigue Abdelki, hay que añadirle que la escena de las producciones plásticas árabo-musulmanas se habría quedado marginada sin la existencia de acontecimientos internacionales como las bienales y el sostén de las instituciones extranjeras (Gonzalez Quijano, 2007c). La principal consecuencia de

---

<sup>83</sup> Texto original: “C’est dans cette perspective, ambitieuse mais légitime, que la plupart des jeunes créateurs plastiques arabes contemporains travaillent à retrouver les formes enracinées et, pour cela, efficaces de la communication esthétique telle qu’héritées de la pratique culturelle de leurs sociétés mais en les adaptant aux besoins nouveaux de leur temps”. (Aziza, 1977: 91)

estas circunstancias es que al día de hoy el mercado internacional del arte reina sobre los artistas de todo el mundo, incluido el árabo-islámico:

“El «mapa del arte árabe actual» es entonces perfectamente inédito, concluye Abdelki. La búsqueda de una inspiración local, extraída de la historia de la región, ha dejado su sitio a una identificación total con Occidente, a través de la dominación del mercado y en un momento en el que el apoyo de la autoridad pública ha desaparecido desde hace mucho tiempo. Si por un lado los artistas habían podido resistir a las intrusiones estatales en sus prácticas artísticas, por otro lado no hay nada que pueda asegurar que sabrán enfrentarse a los asaltos del rey dinero”. (Gonzalez Quijano, 2010c. En línea, fecha de la última consulta: 20/12/2012)<sup>84</sup>

“En apenas una década, las diferentes escenas artísticas árabes, esencialmente determinadas por unas lógicas locales, con la excepción de algunos creadores en el extranjero, se han transformado, de un día para otro o casi, en «nichos de explotación» cuyo valor especulativo viene al día de hoy establecido por los grandes actores – comerciantes – del mercado mundial”. (Gonzalez Quijano, 2010d. En línea, fecha de la última consulta: 20/12/2012)<sup>85</sup>

Según Gonzalez Quijano (2010d) los artistas contemporáneos del ME.NA.SA (Middle East – North Africa –South Asia) se encuentran actualmente insertados en un mercado relativamente nuevo y en crecimiento, que tiene sus epicentros en Dubai, donde la sociedad *Christie's* se ha instalado en 2006, y Beirut, en la que tiene lugar anualmente la *ME.NA.SA Art Fair*.

El mismo autor dedica también algunos artículos a la actual relación entre Islam y arte plástico contemporáneo, centrándose principalmente en dos temas: la representación, en particular la del cuerpo desnudo, y los acontecimientos políticos. En cuanto al primero, Gonzalez Quijano (2010b) pone en evidencia cómo el tema de la imagen y de la representación, sobre todo cuando se trata del

---

<sup>84</sup> Texto original: “La « carte de l’art arabe actuel » est donc aujourd’hui parfaitement inédite, conclut Abdelki. La recherche d’une inspiration locale, puisée dans l’histoire de la région, a fait place à une identification totale avec l’Occident, en lien avec la domination du marché et alors que le soutien de la puissance publique a disparu depuis longtemps. Si les artistes avaient pu résister aux intrusions étatiques dans leurs pratiques artistiques, rien ne dit qu’ils sauront faire face aux assauts de l’argent roi”. (Gonzalez Quijano, 2010c. En línea, fecha de la última consulta: 20/12/2012)

<sup>85</sup> Texto original: “En l’espace d’une décennie à peine, les différentes scènes artistique arabes, essentiellement déterminées par des logiques locales à l’exception de quelques créateurs à l’étranger, se sont transformées, du jour à lendemain ou presque, en ‘niches d’exploitation dont la valeur spéculative est désormais fixée par les grands acteurs – dealers – du marché mondial”. (Gonzalez Quijano, 2010d. En línea, fecha de la última consulta: 20/12/2012)

cuerpo humano desnudo, es todavía fuertemente controvertido en todos los campos artísticos (cine, fotografía, pintura, etc.):

“A pesar de la realidad de las prácticas que demuestran una explosión de la imagen bajo todas las formas digitalizadas, algunos, en el mundo árabe, continúan condenando cualquier forma de representación en nombre del Islam. Si la pintura (figurativa) está seguramente implicada, la escultura lo está aún más ya que su materialidad hace todavía más tangible la acusación de idolatría evocada en el Corán y defendida por ciertos espíritus religiosos”. (En línea: Gonzalez Quijano. En línea, fecha de la última consulta 2010b)<sup>86</sup>

Es por esta razón que muchos artistas que viven en estos países optan por alejarse del realismo, refugiándose en el arte abstracto o en la caligrafía (Gonzalez-Quijano, 2010a). Ahora bien, sigue el autor, lo que hay que tener presente es que no existe una única posición del islam ante el arte y la creación:

“Contrariamente a lo que se pueda pensar, y como en cualquier otro movimiento, se puede observar la coexistencia de tendencias tanto profundamente cerradas y hostiles hacia cualquier forma de arte, como perfectamente abiertas [...]”. (Gonzalez Quijano, 2012b. En línea, fecha de la última consulta: 20/12/2012)<sup>87</sup>

Por lo que se refiere de manera más específica al arte moderno del Magreb, la revista italiana *Africa e Mediterraneo* ha dedicado un número completo (2003) al tema del arte contemporáneo del Norte de África, aportando dos ejemplos concretos: el del arte tunecino y el del arte egipcio. En la introducción, la experta de arte y literatura magrebí Toni Maraini afirma que ha llegado el momento “*de desmitificar la omnipotencia de la influencia artística occidental entendida como única matriz de aprendizaje*” de todas las expresiones artísticas contemporáneas africanas (Maraini, 2003: 1). Maraini defiende la idea según la cual, si bien es verdad que las técnicas artísticas occidentales han ejercitado desde siempre cierta

---

<sup>86</sup> Texto original: “En dépit de la réalité des pratiques qui plébiscitent une explosion de l’image sous toutes ses formes numérisées, certains, dans le monde arabe, s’obstinent à condamner toutes formes de représentation au nom de l’Islam. Si la peinture (figurative) est bien entendu concernée, la sculpture l’est plus encore car le travail sur la matière qu’elle implique rend plus tangible encore dans nombre d’esprits religieux l’accusation d’idolâtrie évoquée dans la Coran [...]”. (Gonzalez-Quijano, 2010b. En línea, fecha de última consulta: 20/12/2012)

<sup>87</sup> Texto original: “Au contraire, comme dans tout mouvement on observe la coexistence de tendances, tantôt particulièrement fermées, voire totalement hostiles à toute forme d’art ou presque, tantôt bien davantage ouvertes [...]”. (Gonzalez Quijano, 2012b. En línea, fecha de la última consulta: 20/12/2012)

influencia sobre las artes contemporáneas de todo el continente, también es cierto que los artistas africanos modernos se han reinventado tomando inspiración de sus pasados (Maraini, 2003: 2).

Concentrando luego su atención en los países del Magreb (Libia, Túnez, Argelia, Marruecos y Mauritania), Toni Maraini afirma que el arte magrebí moderno no surgió *ex nihilo*, como consecuencia directa de la colonización, como si antes no existiera nada, ninguna historia:

“¿Cuál es entonces la génesis del arte moderno en el Magreb? Muy simplemente, los datos históricos que documentan el volver a despertar de las vocaciones artísticas, aisladas y a menudo autodidactas, ya a principios del siglo XX (1900-1920). Durante los años treinta y cuarenta, la lista de los nombres y de las obras crece significativamente. Las vocaciones se debieron más a la fuerza misma de la historia que al efecto directo del colonialismo [...]. En esa época, de hecho, la ideología colonial no apuntaba ni auspiciaba la formación de artistas locales modernos y sus políticas artísticas se concentraba en el control y la reorganización de las artes tradicionales”. (Maraini, 2003: 4)<sup>88</sup>

Argel poseía una academia de bellas artes desde el año 1880, la más antigua de todo el continente, y otras instituciones artísticas, pero tanto en Argelia como en los demás países del Magreb, los artistas musulmanes que recibieron una formación artística moderna en las escuelas coloniales fueron muy pocos. La gran mayoría de ellos fueron de hecho casi totalmente autodidactas y sólo pocos tuvieron la oportunidad de viajar al extranjero a través de becas ofrecidas por los “proyectos de desarrollo tercermundistas” durante los años cincuenta y sesenta (Maraini, 2003: 5):

“¿La conclusión? En la época colonial, la formación *in loco* fue problemática y los artistas magrebíes musulmanes se formaron a pesar de las circunstancias. Algunos fueron inevitablemente influenciados por las corrientes orientalistas y por la política cultural colonial que fomentaba el arte *naif* y los temas folclóricos, exponiendo así en los Salones anuales

---

<sup>88</sup> Texto original: “Ma, allora, che ne è della genesi dell’arte moderna del Maghreb? Molto semplicemente, i dati storici documentano il risveglio di vocazioni artistiche, isolate e spesso autodidatte, già sin dagli inizi del XX secolo (1900/1920). Negli anni ‘30/’40, la lista dei nomi e delle opere cresce in modo significativo. Le vocazioni si manifestarono più per la forza stessa della storia che per effetto diretto del colonialismo [...]. In quel periodo, l’ideologia colonial non prefigurava né auspicava l’avvento o la formazione di artisti moderni in loco e la sua politica artistica si concentrava sul crollo e la riorganizzazione dei mestieri d’arte tradizionali”. (Maraini, 2003:4)

coloniales. Sin embargo, en el mejor de los casos, hicieron de necesidad virtud y fueron realmente innovadores y libres. Es útil recordar estos hechos porque son los que están en la base de esa gran y multiforme variedad que caracteriza la producción artística moderna del Magreb a partir de sus orígenes”. (Maraini, 2003: 6)<sup>89</sup>

A partir de las independencias, en todos los países del Magreb, se formaron pequeños grupos de artistas con el objetivo de crear nuevos espacios expositivos, nuevos cursos y nuevas asignaturas artísticas, nuevas revistas, etc., rompiendo así con las políticas culturales coloniales y postcoloniales. La nueva generación de artistas reivindicaba la libertad de poder interpelar tanto el pasado como el futuro en sus creaciones, mezclando antiguas y nuevas técnicas, antiguos y nuevos temas o materiales (Maraini, 2003: 7).

En Túnez, por ejemplo, la *École de Tunis* nació con el objetivo por parte de los artistas miembros de crear un auténtico arte tunecino moderno, inspirándose en distintos aspectos de la sociedad y de la cultura tradicionales: elementos decorativos, usos y costumbres de la vida local, artes tradicionales (Louati, 2003: 13). El arte abstracto tunecino, más difuso respecto al figurativo, se formó precisamente a partir de un redescubrimiento de las expresiones artísticas más clásicas:

“El interés del arte abstracto tunecino no reside tanto en sus realizaciones formales cuanto en que ha constituido una etapa necesaria en el redescubrimiento de las artes tradicionales, permitiendo una nueva percepción de los medios de realización artística y poniendo en evidencia la semejanza entre espacio estético moderno y los principios del espacio autónomo árabo-musulmán [...]”. (Louati, 2003: 15)<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Texto original: “La conclusione? Nel periodo coloniale la formazione *in loco* fu problematica e gli artisti magrebini musulmani si formarono malgrado le circostanze. Alcuni furono inevitabilmente influenzati dalle correnti orientaliste e dalla politica culturale coloniale che esaltava arte *naif* e temi folclorici, ed esposero nei Salon annuali coloniali. Ma, nei casi migliori, fecero di necessità virtù e furono realmente inventivi e liberi. È utile ricordarlo perchè ciò determinò quella sottesa e variegata diversità che caratterizza la produzione artistica moderna nel Maghreb sin dall’inizio”. (Maraini, 2003: 6)

<sup>90</sup> Texto original: “L’interêt de l’art abstrait tunisien ne réside pas tant dans ses réalisations formelles que dans le fait qu’il a été une étape nécessaire à la redécouverte des arts traditionnels, en permettant une nouvelle perception des moyens de réalisation artistique et en rappelant à l’esprit la similitude de l’espace esthétique moderne avec les principes de l’espace autonome arabo-musulman [...]”. (Louati, 2003: 15)



A lo largo de los años setenta del siglo pasado, se organizaron exposiciones y encuentros artísticos a nivel intermagrebí en Rabat, Argel y Túnez para que los artistas se conocieran y colaboraran en proyectos comunes sin tener que pasar por las ciudades europeas. La idea era la de crear un “Magreb de la cultura y del arte moderno” (Maraini, 2003: 8). Sin embargo, este proyecto terminó a finales de los años setenta, cuando, a causa de la guerra para el Sahara occidental entre Argelia y Marruecos, se crearon una serie de tensiones entre los países del Magreb y, para los artistas, se volvió complicado viajar de uno a otro.

En un primer momento, los artistas del Magreb concentraron sus energías en sus propias situaciones nacionales, creando galerías independientes, publicaciones, festivales, exposiciones colectivas, etc. Sin embargo, en un segundo momento, se dieron cuenta de que el aislamiento nacional no era propicio al desarrollo artístico, así que empezaron a reabrirse al mundo occidental, auspiciando insertarse en contextos expositivos más amplios y en el mercado del arte internacional (Maraini, 2003: 9).

Por otro lado, si a lo largo de los años setenta y ochenta del siglo pasado Europa y Estados Unidos se mostraron abiertos y receptivos hacia las nuevas producciones magrebíes, organizando importantes y numerosas exposiciones en galerías y museos, en un segundo momento Europa empezó a rechazar visados, permisos de estancias y becas a los estudiantes y a los artistas:

“¿Cuáles han sido las consecuencias? Ciertamente no muy buenas para las jóvenes generaciones a las se les niega la ocasión de confrontación y de itinerancia intercultural propedéutica de las que gozan en cambio los jóvenes europeos”. (Maraini, 2003: 10)<sup>91</sup>

Sin embargo, sigue Maraini (2003: 10), la creación en 1988 del *Institut du Monde Arabe* de París ha vuelto a dar a muchos artistas magrebíes la posibilidad de exponer en Europa, de hacerse conocer y recrear vínculos entre ellos. Al día de hoy, las grandes ciudades magrebíes presentan distintos espacios de creación y

---

<sup>91</sup> Texto original: “Quali le conseguenze? Certo non buone per le giovani generazioni cui viene negata quell’occasione di confronto e di transumanza interculturale propedeutica di cui godoni invece i giovani europei”. (Maraini, 2003: 10)

exposición del arte contemporáneo: escuelas y academias de bellas artes, museos, galerías públicas y privadas, festivales, bienales, etc. Los artistas magrebíes viajan por todo el mundo y producen todo tipo de obra artística mezclando estilos y elementos socioculturales distintos: árabo-musulmanes, occidentales, “tradicionales” y “modernos”.

Podemos concluir, entonces, que, a lo largo de su historia, el Islam, entendido tanto como dogma religioso que como cultura (Dakhliya, 2006), ejerció una importante influencia en las expresiones artísticas con las que se fue encontrando o que se fueron generando *ex novo* bajo su ascendente. Esta influencia dio lugar a esa “variedad en la unidad” de la que hablaba Burckhardt (1999) que hace que exista una especie de denominador común reconocible en la gran mayoría de las artes plásticas del “mundo islámico”, tanto las antiguas como las contemporáneas (Dakhliya, 2006). Ahora bien, esto no quiere decir que la “variedad” no tenga ninguna relevancia, además porque se trata de una característica propia de la misma religión. En efecto, el Islam, por su adaptabilidad y naturaleza sincrética (Bravmann, 1974; Monteil, 1980), se ha diversificado significativamente a lo largo de su expansión. Por lo tanto, la práctica del Islam no es la misma en todos los lugares<sup>92</sup>.

En el panorama histórico-geográfico-artístico descrito en este capítulo, Mauritania representa un caso muy peculiar ya que, si bien se considera un país del Magreb, como veremos más adelante, se trata de una zona puente entre África del Norte y África subsahariana. También la historia colonial y la creación de la *République Islamique* independiente resultan bastante singulares en comparación con otras ex colonias francesas<sup>93</sup>. Por lo tanto, en el origen, desarrollo y composición del actual “mundo” de las artes plásticas contemporáneas han concurrido varios factores. Entre ellos, seguramente, el hecho de que se trata de un país islamizado; en las obras y en las prácticas de los artistas plásticos que viven y trabajan en Nouakchott volveremos a encontrar muchas de las cuestiones y de las características abordadas en este apartado.

---

<sup>92</sup> En el capítulo 4, he dedicado un breve párrafo a las características del Islam practicado en Mauritania.

<sup>93</sup> La peculiaridad de la historia y de la posición geográfica de Mauritania es descrita en el capítulo 4.

Ahora bien, antes de pasar al caso específico de Mauritania, dedicaré la tercera y última parte del marco conceptual al análisis de varios estudios sobre artes plásticas africanas contemporáneas. El objetivo del próximo apartado es de poner en evidencia cuáles han sido, y siguen siendo, los otros factores que, en Mauritania como en los demás países del continente africano, determinaron el origen y el desarrollo de los diferentes “mundos” de las expresiones plásticas contemporáneas.

## Capítulo 3

### **LAS FRONTERAS OCCIDENTALES DEL “ARTE AFRICANO CONTEMPORÁNEO”<sup>94</sup>: ORIGEN Y DESARROLLO DE “NUEVAS” PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN ÁFRICA**

En el proceso de formación y desarrollo del “mundo” de las artes plásticas contemporáneas en Mauritania han influido, además de factores vinculados a la especificidad histórica, geográfica y sociocultural del país, también otras circunstancias comunes, o parecidas, a las historias de los demás “mundos artísticos” africanos. Sobre la base de estas semejanzas, se ha ido elaborando y definiendo una única categoría artística, en la que se ha resumido, de manera muy reductiva, la extraordinaria riqueza de las particularidades locales.

En este último apartado del marco conceptual, por lo tanto, propongo un análisis de los principales estudios y reflexiones acerca del origen y evolución del que hoy se define y conoce comúnmente como “arte africano contemporáneo” o, como algunos autores prefieren llamarlo, “arte africano internacional” (Vogel, 1994b; Hassan, 1999; Méndez, 2005). En particular, veremos cuál fue el proceso a través del cual se ha construido esta categoría artística, para abordar, en un segundo momento, algunas cuestiones relativas a su introducción en el mundo del arte internacional.

#### **3.1 La difícil definición de una categoría artística**

Con la expresión “arte africano contemporáneo” me refiero, en particular, a aquellas “nuevas” expresiones plásticas y prácticas artísticas que, a partir de la época colonial hasta llegar a nuestros días, se han ido formando a través de un

---

<sup>94</sup> Adopto aquí la traducción al castellano del título de la obra de Moyo Okediji (2011) *“The Western Frontiers of African Art”* que mencionaré en este capítulo.

proceso de “mestizaje” e “hibridación” debidos al encuentro y al contacto constante entre artistas locales y las que podemos llamar “comunidades extranjeras”. Éstas últimas, de hecho, han jugado, y siguen jugando, un papel crucial en la formación y desarrollo de los distintos escenarios artísticos del continente africano y, actualmente, en la introducción de sus producciones en el mundo del arte contemporáneo internacional. En este sentido, hay que tener presente que los extranjeros, sean éstos instituciones o privados, han contribuido a la formación de nuevas “identidades artísticas” tanto a través de sus acciones como de sus discursos. Como veremos, a menudo, la influencia ejercitada por los discursos puede resultar más poderosa que la de las intervenciones concretas.

Ahora bien, la expresión “arte africano contemporáneo” ha creado siempre muchos problemas a la hora de definir su contenido, sus fronteras y la “identidad” de sus creadores. Algunos siguen insistiendo en la inadecuación de dicha definición, afirmando que las nociones de “arte” y de “arte contemporáneo”, propias de la cultura occidental, no tienen sentido si se introducen en otra localización (Chavaribeyre, 1997). Los mismos artistas africanos ponen en discusión esta expresión, cuestionando ciertos *clichés* constantemente fabricados por Occidente en relación a los productos creativos de otras culturas, como por ejemplo el de “autenticidad africana” o de “africanidad” que los occidentales siguen buscando tanto en las obras como en sus autores.

Sin embargo, como veremos más adelante, algunos artistas a menudo se aprovechan y juegan con estos *clichés* para acceder al mundo del arte internacional:

“La definición de la identidad africana crea problemas a los mismos artistas; éstos se encuentran atrapados entre sus tradiciones africanas, de las que la mayoría de ellos tienen un remoto conocimiento, el mercado internacional que impone sus reglas de funcionamiento, las técnicas y los métodos occidentales aprendidos y sus ambiciones profesionales. Algunos quieren a todo coste «hacer algo africano»”. (Chavaribeyre, 1997: 96)<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> Texto original: “La définition de l’identité africaine pose des problèmes aux artistes eux-mêmes ; ils sont pris entre leurs traditions africaines dont ils sont pour la plupart une connaissance lointaine, le marché de l’art international qui impose ses règles de fonctionnement, les techniques et méthodes occidentales qu’ils ont apprises et leurs ambitions professionnelles. Certains veulent à tout prix « faire de l’africain »”. (Chavaribeyre, 1997: 96)

En efecto, como he mencionado en el primer capítulo, la relación entre Occidente y las expresiones artísticas ajenas, tanto las “tradicionales” como las “modernas”, se ha caracterizado siempre por lugares comunes, estereotipos “construcciones ficticias”, prejuicios, dominaciones e imposiciones culturales, etc., que derivan básicamente de la superioridad económica occidental. A partir de la época de la colonización, Occidente ha ejercitado siempre un control crucial sobre las expresiones artísticas de los “otros”, autoatribuyéndose el deber de definir, de interpretar, de clasificar, de dar juicios estéticos, de valorar, de conservar, de comercializar, etc. La necesidad de las intervenciones e imposiciones occidentales se ha justificado a través de la presentación de los africanos como incapacitados para cumplir con dichas funciones.

Iolanda Pensa (2011), que ha dedicado su tesis doctoral al estudio de la Bienal de Dakar, afirma que, como la gran mayoría de las categorizaciones artísticas de invención occidental, también las que hacen referencia a las producciones africanas quieren decir todo y nada, además de ir acompañadas por una serie de términos que entran mutuamente en contradicción. Esta categorización, dice la autora, es el fruto de una plasmación en la que han participado las exposiciones, las publicaciones, las instituciones, los críticos, los expertos etc.:

“El mundo del arte ha hablado y habla del «arte contemporáneo africano» en términos de exclusión, de inclusión, de marginalidad, de diálogo intercultural, de eurocentrismo, de perspectivas, de novedad y de identidad”. (Pensa, 2011: 175)<sup>96</sup>

“«Arte africano contemporáneo» quiere decir todo y nada. Algunos piensan que se trata de un estilo, o bien de una identidad reconocible de un grupo de intelectuales, o también de la producción cultural de uno o más territorios, de una ideología, o de un símbolo que pone en evidencia la exclusión de una buena parte del mundo con respecto al dominio del arte”. (Pensa, 2011: 176)<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> Texto original: “Le monde de l'art a parlé et parle de l' « art contemporain africain » en termes d'exclusion, d'inclusion, de marginalité, de dialogue interculturel, d'eurocentrisme, de perspectives, de nouveauté et d'identité”. (Pensa, 2011: 175)

<sup>97</sup> Texto original: “« Art contemporain africain » veut tout dire et rien dire. Certains pensent qu'il s'agit d'un style, ou bien de l'identité reconnaissable d'un groupe d'intellectuels, ou encore de la production culturelle d'un ou de plusieurs territoires, d'une idéologie, ou du symbole soulignant l'exclusion d'une bonne part du monde du domaine de l'art”. (Pensa, 2011: 176)

“Las exposiciones, las publicaciones, las revistas y las instituciones son las empresas del arte, o se pueden considerar como tales. Es a través de estas empresas que nosotros tenemos acceso a la producción artística y es siempre a través de ellas que la producción viene embalada, distribuida y vendida, en este caso, con la etiqueta de «arte contemporáneo africano». Recorriendo por la historia de las exposiciones, de las publicaciones y de las instituciones consagradas al arte contemporáneo africano, se ve claramente que el concepto de arte contemporáneo africano recupera numerosas y diferentes maneras de representar a África [...]”. (Pensa, 2011: 177)<sup>98</sup>

En un artículo de 2005, titulado “Entre lo estético y lo extra-estético: paradojas de la emergencia internacional del arte contemporáneo de África”, Lourdes Méndez afirma que las nuevas prácticas artísticas africanas presentan ciertos problemas a la hora de establecer su adscripción temporal, ya que las nociones occidentales de arte “moderno” y “contemporáneo” no se adaptan bien a la experiencia africana, donde la idea de “modernidad” va de la mano con la época colonial y la de “contemporáneo” deriva de un “proceso de bricolaje” (Kasfir, 1999) entre estructuras preexistentes y elementos importados (Méndez, 2005: 35).

En esta misma línea, en la introducción a “*Contemporary African Art*”, Sidney-Littlefield Kasfir (1999) afirma:

“En la historia del arte occidental, el término «contemporáneo» hace referencia al arte del presente y del pasado reciente, [...], mientras que el término más amplio y gravoso «moderno» abarca una ruptura ideológica con la práctica académica que empezó a concretarse en Francia a finales del siglo XIX [...]. En el arte africano, sin embargo, estos términos de referencia tienen que ser reinterpretados para que encajen en la experiencia histórica africana. [...], en África lo «moderno» llegó de la mano con la colonización y viene identificado con la imposición de una transformación social y económica, basada en las teorías colonialistas de «mejorar al nativo»”. (Kasfir, 1999: 10)<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> Texto original: “Les expositions, les publications, les revues et les institutions sont les boîtes de l'art, ou peuvent être observées comme telles. C'est à travers ces boîtes que nous accédons à la production artistique et c'est également à travers elles que la production est emballée, distribuée et vendue. Dans ce cas spécifique, avec l'étiquette d'« art contemporain africain ». En parcourant l'histoire des expositions, des publications et des institutions consacrées à l'art contemporain africain, il apparaît clairement que le concept d'art contemporain africain recouvre de nombreuses manières différentes de représenter l'Afrique”. (Pensa, 2011: 177)

<sup>99</sup> Texto original: “In Western art history, the term «contemporary» connotes the art of the present and the recent past, [...], while the much broader and more weighty term «modern» encompasses an ideological break with academic practice which crystallized late in the nineteenth century in France [...]. In African art, however, these terms of reference need to be reinterpreted to fit African historical experience. [...], in Africa the «modern» came hand in hand with colonialism,

Susan Vogel, en la introducción del catálogo de la exposición *Africa Explores* (1994a), hizo un interesante análisis de los distintos tipos de producciones artísticas que, según ella, existen actualmente en el continente africano: el arte “tradicional”, éste también modificado por el contacto con los occidentales; el “arte neo-funcional”, el “arte popular o urbano” y el “arte internacional” (1994a: 10-11). Los últimos dos representan las expresiones de formación más reciente:

“El arte urbano, llamado comúnmente «arte popular», es creado por artistas que hacen letreros o otros tipos de imágenes comerciales para negocios como por ejemplo los restaurantes, las tiendas de discos, o las barberías. También hacen pinturas entendidas como «arte por el arte», que venden a los trabajadores urbanos o a los europeos [...]. Muchos de ellos sólo hicieron la escuela primaria y raramente viajan. Sin embargo, algunos han llamado la atención en Occidente y han visitado Europa o han sido guiados por mentores europeos”. (Vogel, 1994a: 11)<sup>100</sup>

“El arte internacional es el que crean artistas académicamente formados o que hayan trabajado bajo la orientación de un maestro/mecenas europeo. Estos artistas viven en las ciudades, representan a menudo sus gobiernos en las reuniones internacionales y han viajado mucho más que los demás artistas, [...]. Sus obras son presentadas en las exposiciones y pueden ser vendidas a los extranjeros o a las empresas internacionales, así como a los gobiernos y a la élite de sus propios países”. (Vogel, 1994a: 11)<sup>101</sup>

Vogel (1994b) prefiere utilizar el adjetivo “internacional” en lugar de “contemporáneo” porque hoy en África existen diferentes tipos de producciones contemporáneas, y lo que ella define como “arte africano internacional” responde a algunas características determinadas:

---

and is closely identified with the imposition of social and economic transformation based upon colonialist theories of «improving the native»”. (Kasfir, 1999: 10)

<sup>100</sup> Texto original: “Urban art, commonly called «popular art», is made by artists who make signs and other commercial images for small business such as restaurants, market record shops, or barber stands. They also make paintings as ‘art to look at’, which they sell to urban workers and to Europeans. [...]. Most have only a primary school education and rarely travel, but some have attracted attention in the West, and have visited Europe or have been guided by a European mentor”. (Vogel, 1994a: 11)

<sup>101</sup> Texto original: “International art is made by artists who are academically trained or who have worked under the guidance of a European teacher/patron. These artists live in cities, often represent their governments in international gatherings, are more widely traveled than other artists, [...]. Their works are shown in exhibitions, and may be sold to foreigners and international business as well as to the governments and the elite of their own countries”. (Vogel, 1994a: 11)



“La distinción de la tensión internacional en el arte africano yace tanto en la naturaleza de las obras como en las circunstancias formativas y las situaciones laborales. Los artistas africanos internacionales se dirigen a un público internacional, representan sus países en los encuentros internacionales [...] o en las bienales, o pueden exponer a nivel internacional, [...]. Muchos de ellos han sido educados en academias de arte de estilo occidental en África, algunos han estudiado en Europa o en África o fueron formados por mentores europeos. En general han viajado bastante [...], y muchos han vivido en el extranjero durante unos períodos más o menos largos, a menudo en el marco de programas de formación patrocinados por los países anfitriones. En la gran mayoría de los casos, sus mecenas también son internacionales – expatriados, corporaciones internacionales y sus propios gobiernos”. (Vogel, 1994b: 182-183)<sup>102</sup>

Sin embargo, sigue Vogel (1994b), el hecho de encontrarse insertados cada vez más en contextos internacionales no ha hecho pasar a un segundo plano su identidad africana, sino que su “africanidad” se ha visto reforzada:

“La palabra «internacional» no niega de ninguna manera su identidad de africanos, sino que reconoce simplemente los amplios horizontes de su mundo y su acceso a unas culturas híbridas. [...]. La palabra descansa en una reducida, estereotipada idea de lo que es ser africano, y ha sido utilizada para desafiar los africanos que no se ajustan a ese estereotipo – para cuestionar su «pureza» cultural. [...]. La «africanidad» de los artistas africanos que trabajan siguiendo los estilos internacionales viene constantemente cuestionada de una manera que nunca impugna la autenticidad cultural de otros artistas”. (Vogel, 1994b: 184)<sup>103</sup>

Sobre el tema de los estereotipos y de las construcciones occidentales relativas a la identidad de los artistas africanos contemporáneos volveremos más detenidamente a lo largo del capítulo.

---

<sup>102</sup> Texto original: “The distinction of the International strain in African art lies both in the nature of the work and in the artists’ formative circumstances and working situations. International African artists address an international audience, represent their countries in international gatherings [...] or in biennial exhibitions [...], and may exhibit internationally, [...]. Most have been educated in Western-style art academies in Africa, but some have studied in Europe or America, or were trained under a European mentor. They tend to be well traveled [...], and many have lived overseas for periods from a few months to years, often as part of training programs sponsored by the host countries. For the most part, their patrons are also international – expatriates, international corporations, and their own governments”. (Vogel, 1994b: 182-183)

<sup>103</sup> Texto original: “The word «international» in no way denies their identity as Africans. It merely acknowledges the wide horizons of their world, and their access to hybrid cultures. [...]. It rests upon a narrow, stereotyped idea of what it is to be African, and has been used to challenge Africans who do not conform to that stereotype – to question their cultural ‘purity’. [...]. The «Africanness» of African artists working in international styles is nonetheless constantly questioned in a way that the cultural authenticity of other artists never is”. (Vogel, 1994b: 184)

Según Salah Hassan (1999), la definición del “arte africano contemporáneo” deriva de un “esquema maniqueo” elaborado por Occidente y basado en la dicotomía artes tradicionales/artes contemporáneas, según la cual éstas últimas responderían a las siguientes características:

“Dicho de otra manera, el arte «contemporáneo» se ha convertido en una categoría reservada a las obras de aquellos artistas africanos que viven principalmente en las ciudades, que producen trabajos siguiendo las normas del arte moderno occidental, que exponen en las galerías, en los museos o en los centros culturales extranjeros. Estos artistas son hasta cierto punto internacionalmente conocidos y sus patrocinadores incluyen sus gobiernos y las relativas instituciones, los extranjeros expatriados y una burguesía local educada en gran parte según los modelos occidentales”. (Hassan, 1999: 218)<sup>104</sup>

Las obras producidas por esta categoría de artistas se opondrían a otras formas artísticas definidas como “tradicionales”, “turísticas”, “comerciales” o “populares”. Esta dicotomía, añade Hassan (1999), que es fruto de la particular historia vivida por el continente africano, caracterizada en primer lugar por la esclavitud y la colonización, ha implicado numerosas contradicciones. No obstante, sigue influenciando los estudios relativos a la cultura y al arte africanos.

Para los dos expertos y críticos de arte André Magnin y Jacques Soullillou (1996), el término “contemporáneo” abarca dos aspectos de las producciones artísticas africanas contemporáneas: por un lado los artistas que, deseosos de entrar en el mundo del arte internacional, intentan responder y adaptarse a los criterios dictados por un sistema de pedidos y de apoyos con el fin de participar a exposiciones nacionales e internacionales y, por otro lado, los artistas que no se preocupan mucho de insertarse en dicho sistema y prefieren satisfacer a sus comunidades locales. Estos últimos serían los llamados “artistas populares”:

“En primer lugar, en el contexto actual de África, el término «contemporáneo» parece tener dos aspectos: por un lado, es un arte que se

---

<sup>104</sup> Texto original: “In other words, «contemporary» art becomes a category reserved for the works of those African artists who are mostly urban-based, produce work according to the norms of Western modern art, and exhibit in galleries, museums, or foreign cultural centres. These artists are to some extent internationally known, and their patrons include their governments and related institutions, foreign expatriates, and a largely Western-educated native bourgeoisie”. (Hassan, 1999: 218)

beneficia del apoyo institucional a través de un sistema de pedidos y exposiciones de talentos nacionales e internacionales. [...]. Sin embargo, hay que poner en evidencia que este arte, «contemporáneo» según las nociones actuales, llega difícilmente al reconocimiento que Occidente concede al arte «contemporáneo», tanto en su país como en el extranjero, a través de la participación en prestigiosas exposiciones internacionales, la aparición en sus catálogos o en artículos publicados en revistas especializadas. Por otro lado, hay un arte que no se preocupa mucho de los procesos de legitimación, evitando deliberadamente los circuitos oficiales, un arte que prefiere ignorar su posible reivindicación como «contemporáneo», un arte a menudo practicado por artistas sin ninguna formación, muchos de los cuales no tienen ninguna ambición más allá de la de satisfacer la comunidad local”. (Magnin; Soulillou, 1996: 10)<sup>105</sup>

En un artículo de 1992, también Valentin Y. Mudimbe trató la cuestión de la clasificación de las expresiones artísticas africanas contemporáneas, hablando de un “*art africain nouveau*”, nacido de la adopción por parte de los africanos de técnicas antes desconocidas o poco utilizadas en el arte tradicional (1992: 499).

En el seno de este “*art nouveau*”, añadía Mudimbe (1992), hay una tendencia particular que el autor definía como “arte popular”. Se trata de formas narrativas de expresión artística, que hacen referencia a una región, a la historia de un pueblo, dando su interpretación particular. En general, los artistas populares quieren transmitir un mensaje claro, sin dar demasiada importancia a las técnicas (1992: 516).

También Pierre Gaudibert (1991) dedicó unos párrafos de su obra *L'art africain contemporain* a la descripción de este “arte popular autodidacta”, poniendo en evidencia cómo poco a poco éste también, pese a no ser muy apreciado a nivel local, ha ido llamando la atención de los europeos, entrando así en el mundo del arte internacional. Como veremos, actualmente, los artistas africanos “populares” y, en general, los autodidactas, es decir, los que no han recibido ninguna formación formal en las escuelas de bellas artes y que reflejan en sus obras ciertos

---

<sup>105</sup> Texto original: “At first, in the context of Africa today, the term «contemporary» appears to have two aspects: on the one hand, it is an art that benefits from institutional support through the system of commissions and exhibitions of national or international talents. [...]. It must be stated, however, that this art, «contemporary» according to current notions, cannot easily attain the recognition that the West grants to «contemporary» art, either in its homeland or abroad, through participation in prestigious international exhibitions, appearance in their catalogues, or articles published in specialized periodicals. On the other hand, there is an art that cares little for the processes of legitimation, deliberately sidestepping the official circuits, an art that prefers to ignore its possible claim as «contemporary», an art often practiced by artists without any formal schooling, many of whom have no ambition beyond satisfying a local community”. (Magnin; Soulillou, 1996: 10)

aspectos o problemáticas de sus contextos socioculturales, son los más ambicionados en el mercado del arte internacional en razón de esa búsqueda de “autenticidad” y “espontaneidad” africana que no haya sido “contaminada” por los modelos y los criterios occidentales enseñados en las escuelas<sup>106</sup>. En Mauritania, donde la casi totalidad de los artistas son autodidactas, algunos de ellos, en particular los que en origen eran calígrafos, siguen dedicando parte de su tiempo a actividades parecidas a las de los “artistas populares”, como por ejemplo las decoraciones murales, los carteles publicitarios y los letreros que les encargan. Sin embargo, estas actividades secundarias no se consideran como “artísticas”, sino como ocupaciones paralelas que permiten tener alguna ganancia extra.

Ahora bien, según Pierre Gaudibert (1991), que ha sido uno de los primeros en dedicar una obra completa al estudio del “arte africano contemporáneo”, pese a la extraordinaria diversidad de las tendencias artísticas, de las técnicas, de los estilos y de las temáticas de las expresiones artísticas africanas contemporáneas, existen algunas características comunes a la gran mayoría de los contextos de producción. Esto se debe, en primer lugar, al encuentro y al contacto con los extranjeros y al proceso de “hibridación” y “mestizaje” entre modelos artístico-culturales tradicionales y modelos importados por los occidentales a partir de la época de la colonización. Dicho de otra manera, para el autor, una de las tendencias comunes a las distintas producciones artísticas africanas, es la “tentativa de simbiosis”, el “sincretismo artístico”, entre tradiciones locales y elementos occidentales importados (1991: 157-158).

La razón por la cual he decidido dedicar un apartado a este tema, es que estoy de acuerdo con Pierre Gaudibert (1991), pero también con Salah Hassan (1999), entre otros, en que, pese a la enorme heterogeneidad de los “mundos” del arte africano, todos ellos, incluido el de Mauritania, comparten ciertas características y dinámicas relativas a su origen, a su desarrollo y a las relaciones de las que siempre se han alimentado. Nos referimos, en particular, a los “productos” y a las consecuencias de la constante interacción que ha habido, a partir de la época de la colonización, entre artistas locales por un lado y diferentes tipos de comunidades

---

<sup>106</sup> Para una profundización de las características del “arte africano popular” y de sus autores recomendamos, en particular, las obras de Bogumil Jewsiewicki (1995 y 1999) y la de Johannes Fabian (1996).

extranjeras por el otro, como por ejemplo las instituciones, los galeristas, los mecenas, los artistas, etc.

Con respecto a esto, Salah Hassan (1999), afirma que en la historia de las expresiones artísticas africanas contemporáneas, se pueden identificar tres factores que implican conexiones importantes entre los distintos contextos:

“Uno es el aumento de la clientela y de la intervención europeas y occidentales. Esta se caracterizó por la creación de talleres de arte por parte de expatriados europeos [...]. Un segundo factor vinculado al primero es la fundación de escuelas y academias de arte, basadas a menudo en el modelo educativo occidental [...]. El tercer y más importante factor es el resurgimiento cultural nacionalista que se extendió por muchos estados africanos recién independientes, en los que el patrocinio y el interés de los gobiernos en las artes se volvieron parte de la construcción, y en algunos casos de la invención, de una «cultura y una identidad nacionales”. (Hassan, 1999: 222)<sup>107</sup>

A partir de los años setenta y ochenta del siglo pasado, en efecto, surgieron varias iniciativas y movimientos artísticos nacionales como reacción y rechazo en contra de los modelos occidentales enseñados en las escuelas y en los talleres de arte, reivindicando el derecho a construir una identidad artística propia. Estos movimientos de resistencia a la dominación cultural extranjera iban de un rechazo radical de los elementos occidentales a la defensa de una “síntesis” entre cultura local e ingredientes importados (Hassan, 1999: 224).

Es por todas las razones enunciadas, que soy consciente de que resumir la extraordinaria variedad de las producciones artísticas que existen en este enorme continente en la expresión “arte africano contemporáneo” o “internacional” sea muy arriesgado. África, de Norte a Sur, se compone de muchos países y poblaciones diferentes con historias, identidades, lenguas y costumbres distintas, pero también es verdad que, a lo largo de mi trabajo, tanto bibliográfico como empírico, he podido constatar que la formación y el desarrollo de las producciones

---

<sup>107</sup> Texto original: “One is the rise of European and Western patronage and intervention. This was characterized by the establishment of art workshops by European expatriates [...]. A second and related factor is the establishment of formal art schools and academies, often fashioned on the Western art-educational model [...]. Third, and most important, is the nationalistic cultural resurgence that swept many newly independent African countries, where government patronage and interest in the arts became part of building, and in some cases inventing, «a national culture and identity». (Hassan, 1999: 222)

artísticas contemporáneas en África han seguido pasos semejantes, que han producido realidades distintas con dinámicas parecidas.

En esta línea considero fundamental el trabajo de Sidney Littlefield Kasfir (1999) que constituye una de las principales referencias para todos los investigadores que se han dedicado a este tema. Kasfir (1999), en la introducción a “*Contemporary African Art*”, afirma, a mi parecer muy acertadamente, que lo que se define hoy como “arte africano contemporáneo” no deriva de una mera adopción de elementos extranjeros por parte de los artistas locales:

“El arte africano contemporáneo no apareció simplemente de la nada a finales de la época colonial, pero suele verse así – como una respuesta a los bombardeos por parte de formas culturales ajenas o como producto, puro y simple, del colonialismo: «África digiriendo Occidente». Sin embargo, en realidad, el arte contemporáneo en África se ha construido a través de un proceso de *bricolage* sobre la base de estructuras ya existentes y de los escenarios en los que se habían producido los antiguos tipos de arte africano, precoloniales y coloniales. Es en este sentido estructural, y en los hábitos y actitudes de los artistas hacia el proceso de creación artística, más que en cualquier tipo de adhesión a un estilo, a un medio, a una técnica o a unas temáticas particular, que se trata de algo evidentemente «africano». [...]. Así que, mirando a las fechas, el arte africano «contemporáneo» es esencialmente postcolonial, pero [...] no se podría explicar ni tampoco describir de manera adecuada sin hacer referencia a su contexto histórico”. (Kasfir, 1999: 9)<sup>108</sup>

Según Kasfir (1999) el “arte africano contemporáneo” es uno de los “productos” de la “modernidad”, es decir, de esa serie de cambios económicos, sociales y culturales que se impusieron en el continente africano a partir de la época de la colonización. En particular, dice Kasfir, fueron cuatro los procesos sociales que acompañaron la colonización y que, entre otras cosas, contribuyeron a la formación de nuevas producciones artísticas: la urbanización, la introducción de la

---

<sup>108</sup> Texto original: “Contemporary African art did not just appear from nowhere towards the end of the colonial period, but people often see it that way – as a response to bombardment by alien cultural forms or as an outcome of colonialism, pure and simple: Africa ‘Digesting the West’. But, in reality, contemporary art in Africa has built through a process of *bricolage* upon the already existing structures and scenarios on which the older, precolonial and colonial genres of African art were made. It is in this structural sense, and in the habits and attitudes of artists towards making art, rather than in any adherence to a particular style, medium, technique or thematic range, that it is recognizably «African». [...]. Thus «contemporary» African art is quintessentially postcolonial in terms of its dates, but [...] it cannot be explained or even described adequately without reference to its historical context.”. (Kasfir, 1999: 9)

tecnología y de la cultura material occidentales y el desarrollo de un “mercado del arte” bajo el patrocinio europeo (1999: 18).

De la misma manera que Kasfir (1999), Susan Vogel (1994c) insiste en que el que ella llama “arte africano internacional” es el resultado de un proceso de síntesis y no de una simple adopción de elementos occidentales:

“Los artistas africanos que han incorporado elementos extranjeros en sus obras son a menudo descritos como «occidentalizados». [...] Lo que está ocurriendo es, en realidad, mucho más sutil y menos casual de lo que el amplio término «occidentalización» sugiere: los artistas africanos seleccionaron cuidadosamente los elementos extranjeros de la amplia variedad de posibilidades y los incorporaron de manera significativa en una matriz preexistente. [...] Los elementos formales extranjeros no fueron prácticamente nunca adoptados en las obras de arte sin cambios; fueron reinterpretados e incorporados en los estilos y estructuras locales”. (Vogel, 1994c: 28)<sup>109</sup>

En esta misma línea, Salah Hassan (1999) pone el acento en el flujo recíproco y no unilateral, de influencias entre Occidente y África, que no tiene que ser vista como un mero recipiente de la cultura del primero:

“También es importante ver cómo los artistas africanos han interpretado y traducido la estética y la experiencia social de una África postcolonial y contemporánea en nuevos idiomas de expresión artística que están vinculados tanto a su herencia cultural como al modernismo occidental”. (Hassan, 1999: 232-233)<sup>110</sup>

Algunos años más tarde, Jean-Loup Amselle (2005) acuñó la palabra *Afriche* para dar cuenta de esta génesis:

---

<sup>109</sup> Texto original: “African artists who have assimilated foreign elements are often described as «Westernized». [...] What is happening is actually far more subtle and less random than the blanket term «Westernization» suggests: African artists select foreign ingredients carefully from the array of choices, and insert them into a preexisting matrix in meaningful ways. [...] Foreign formal elements [...] are virtually never adopted into works of art unchanged; they are reinterpreted and assimilated into local styles and structures”. (Vogel, 1994c: 28)

<sup>110</sup> Texto original: “It is important to emphasize the reciprocal flow of influences and traffic that has existed between Africa and the West. This would make it possible to reverse the erroneous perception of unilateral influence in which Africa and African art serve as recipients of Western culture and artistic influence, a narrative in which African artists have been projected as passive, silent, and invisible. It is also important to see how African artists have interpreted and translated the aesthetic and social experience of postcolonial, contemporary Africa into new idioms of artistic expression that are both related to their cultural heritage, and connected to Western modernism”. (Hassan, 1999: 232-233)

“[...] la génesis del arte africano contemporáneo no es de ninguna manera un proceso espontáneo: se trata, de lo contrario, del producto del encuentro entre un determinado tipo de personajes e instituciones y un entorno que se puede comparar a un territorio virgen. El término *Afriche*, utilizado para dar cuenta de esta situación, nos parece particularmente adecuado, en la medida en que hace referencia a la doble cualidad de África en tanto que continente a descifrar y a desbrozar. De hecho, bajo el punto de vista cultural y artístico, así como en muchos otros ámbitos, África ha sido a menudo concebida como un territorio de aventura, un campo de experimentación [...]”. (Amselle, 2005: 130)<sup>111</sup>

A partir de un panorama histórico y geográfico más amplio, Moyo Okediji (2011) ha dedicado una obra al análisis de la “*hybridization of the expressive forms produced by African, American, and European artists, at the critical Western frontiers of African art*”<sup>112</sup> (2011: 2), considerando este proceso como una de las articulaciones de lo que el autor llama “*triangular and arrowhead modernity*”<sup>113</sup> (2011: 2). Esta “modernidad”, afirma Moyo Okediji (2011) es el producto cultural material de los intercambios que han tenido lugar entre los tres continentes debido a sus históricas relaciones comerciales:

“Con su primer, intermedio y último transcurso, esta modernidad es el producto cultural material visible de las relaciones económicas transatlánticas de venta y consumo en el marco del histórico Comercio Triangular. La forma en punta de flecha proporciona aquí una conceptualización geométrica de la modernidad emergente bajo una configuración tripodal. [...]. La triangulación es una compañera crucial y teórica del compendio modernista que elogia los valores acumulados a partir de los experimentos culturales de los últimos cuatrocientos años en regiones tan extensas como tres continentes, una modernidad triádica que comprende un período histórico y un espacio estético enormes”. (Okediji, 2011: 2)<sup>114</sup>

---

<sup>111</sup> Texto original: “[...] la genèse de l’art africain contemporain n’est en rien un processus spontané : elle au contraire le produit de la rencontre entre un certain type de personnages et d’institutions et un milieu qu’on peut assimiler à une terre vierge. Le terme *Afriche* utilisé pour rendre compte de cette situation nous semble particulièrement adéquat, dans la mesure où il réfère à la double qualité de l’Afrique en tant que continent à déchiffrer et à défricher. En effet, sur le plan culturel et artistique, comme dans bien d’autres domaines, l’Afrique a souvent été conçue comme une terre d’aventure, un champ d’expérimentation [...]”. (Amselle, 2005: 130)

<sup>112</sup> Traducción: “hibridación de las formas expresivas producidas por los artistas africanos, americanos y europeos en las cruciales fronteras occidentales del arte africano”.

<sup>113</sup> Traducción: “modernidad triangular y a punta de flecha”.

<sup>114</sup> Texto original: “With its first, middle, and last passages, this modernity is the visual cultural material product of the transatlantic economic relations that marketed and consumed the historical Triangular Trade. The shape of the arrowhead there provides a geometric conceptualization of the emergent modernity as a tripodal configuration. [...]. Triangulation is a critical and theoretical compatriot of the modernist compendium that extols values amassed from the cultural experiments



“Se trata de la pirámide al revés: un triángulo isósceles a punta de flecha que balancea elegantemente, o hasta sublimemente, apoyándose sólo en una de sus puntas y teniendo sus otros dos pies en el aire. [...] de manera tal que América y Europa están alineadas en las dos puntas superiores de la forma geométrica, y África se encuentra en la punta inferior de la arquitectura contrapiramidal”. (Okediji, 2011: 3)<sup>115</sup>

Esta estructura de pirámide al revés, utilizada por Moyo Okediji como metáfora geométrica para describir las relaciones entre los tres continentes, empezó a tomar forma, afirma el autor, en el siglo XV y es a partir de entonces que hay que analizar el proceso de “hibridación” cultural y artística que hemos mencionado y que constituye el objeto de estudio de la obra en Okediji (2011):

“*Western Frontiers of African Art* explora imágenes que cosifican los encuentros, las intersecciones, y los cruces estéticos triádicos en el marco del encuentro expresivo cultural entre continentes, entendido como lugar de triangulaciones o como un terreno de relaciones hegemónicas en negociación”. (Okediji, 2011: 5)<sup>116</sup>

“Las fronteras de la modernidad occidental y del arte africano son por eso la localización de una miríada de imágenes e identidades híbridas [...]. En primer lugar, el análisis del arte africano como parte hibridizada de un diálogo global más amplio proporciona conocimientos cruciales que son a menudo ausentes, o que pueden parecer superfluos, cuando el arte africano viene presentado por sí solo, o cuando el arte americano o europeo viene analizado de manera aislada. El debate sobre la intersección entre arte africano y modernidad occidental, por ejemplo, revela ideas clarificadoras en relación a las conexiones y desconexiones entre estos dos mundos entremezclados”. (Okediji, 2011: 5)<sup>117</sup>

---

of the last four hundred years in regions as extensive as three continents, a triadic modernity that covers a historical field of time and colossal aesthetic space”. (Okediji, 2011: 2)

<sup>115</sup> Texto original: “It is the reversed pyramid: an isosceles arrowhead that balances elegantly, if not sublimely, on just one of its points, its two feet in the air. [...] so that America and Europe are lined along the top two points of the geometry, and Africa is at the bottom of the counterpyramidal architecture”. (Okediji, 2011: 3)

<sup>116</sup> Texto original: “*Western Frontiers of African Art* navigates images that reify the triadic junctions, intersections, and aesthetic junctures of the multicontinental expressive cultural crossroads as a site of triangulations or a field of negotiating hegemonic relations”. (Okediji, 2011: 5)

<sup>117</sup> Texto original: “The frontiers of Western modernity and African art are therefore the location of a myriad of hybrid images and identities [...]. First, the analysis of African art as a hybridized part of larger global dialogue provides crucial insights that are often missing, or which might seem redundant, when African art is presented alone, or when American or European art is similarly analyzed as isolated. The discussion of the intersection between African art and Western modernity, for instance, reveals illuminating ideas about the connections and disconnections between the two intermingling worlds”. (Okediji, 2011: 5)

Las expresiones artísticas contemporáneas, incluidas las africanas, serían entonces el producto de unos encuentros/desencuentros, de unas intersecciones, de una interacción artístico-cultural que empezaron en la época del comercio triangular y que continúan, al día de hoy, en la época de la difusión de las tecnologías. Ahora bien, como ilustra muy acertadamente la metáfora geométrica de Okediji (2011), la influencia, la autoridad y el poder de los occidentales, norteamericanos y europeos, y de los africanos en estas intersecciones nunca han sido, ni son, los mismos, ya que estos últimos siempre se han encontrado en una posición desfavorecida y con un poder de negociación limitados por distintos factores. Okediji habla, de hecho, de las “implicaciones hegemónicas asimétricas” que, desde siempre, han caracterizado dichos encuentros/desencuentros (2011: 8). Sin embargo, estas circunstancias no han reducido a los artistas africanos contemporáneos a meros espectadores pasivos de los procesos en los que se han visto implicados, sino que éstos, adoptando distintas estrategias, han sido y siguen siendo co-constructores de los contextos artísticos contemporáneos en los que trabajan (Amselle, 2005; Pensa, 2011).

Ahora bien, para Susan Vogel (1994c), y estoy plenamente de acuerdo con ella, el contacto con Occidente ha sido una experiencia determinante, pero no la única a tener una influencia importante. En efecto, para la autora, también hay que tener en consideración la expansión del Islam y del Cristianismo, la urbanización, la introducción de nuevos métodos educativos y de una economía capitalista, etc. Por lo tanto, dice la autora, la creación nuevas formas artísticas responde a situaciones sociales y culturales propias del África del siglo XX (1994c: 14-15)

A lo largo de este capítulo intentaremos poner en evidencia los procesos que han dado origen a ciertas semejanzas durante la formación de las artes plásticas contemporáneas en el continente africano. Luego veremos cómo, a partir de finales de la década de 1980, las nuevas expresiones artísticas africanas han empezado a emerger y afirmarse en el mundo del arte contemporáneo y cuáles han sido las principales consecuencias de esta introducción.

### 3.2 Origen del arte africano “contemporáneo” o “internacional”: desde los años veinte a los años cincuenta del siglo XX

Entre los primeros trabajos dedicados a este tema, hay que mencionar, el del ya nombrado Pierre Gaudibert (1991) y el de Jutta Ströter-Bender (1995), titulado *L'art contemporain dans les pays du « Tiers monde »*.

Ambos autores empiezan sus obras aportando algunos datos históricos y colocando el origen del “arte africano contemporáneo” en la época colonial, entre los años veinte y cuarenta, es decir, a partir de la introducción de técnicas y elementos artísticos occidentales en las producciones locales por parte de misioneros, artistas o aficionados al arte:

“Los años veinte y treinta de este siglo han sido decisivos para la introducción en África subsahariana de técnicas artísticas occidentales, especialmente las que hasta ese momento estaban ausentes en esta parte del continente: la pintura de caballete y sobre tela, a óleo y enmarcada, la acuarela, la aguada, el grabado sobre linóleo, madera o metal. [...]. Por lo que se refiere a la época colonial, algunos artistas africanos modernos, que utilizaban las nuevas técnicas, aparecen excepcionalmente durante los años veinte y treinta, pero sobre todo durante los años 40”. (Gaudibert, 1991: 21)<sup>118</sup>

“No obstante, fue bajo la égida del colonizador que se desarrollaron las primeras tentativas en este sentido. Desde principios del siglo, en las misiones y en las escuelas apareció un «arte aprendiz»: los alumnos, siguiendo estrictamente los ejemplos occidentales, aprendían a pintar retratos, paisajes exóticos y «motivos religiosos»”. (Ströter-Bender, 1995: 14)<sup>119</sup>

Poco a poco, en muchas ciudades de las colonias francesas e inglesas, se fundaron escuelas por iniciativa de algunos expatriados:

---

<sup>118</sup> Texto original: “Les années 20 et 30 de ce siècle ont été décisives pour l’introduction en Afrique subsaharienne de techniques artistiques occidentales, notamment celles absentes jusqu’à alors dans cette partie du continent, et, en particulier, la peinture sur chevalet et sur toile, à l’huile et encadré, l’aquarelle, la gouache, la gravure sur linoléum, bois ou métal. [...]. Exceptionnellement, des artistes africains modernes, utilisant les nouvelles techniques, apparaissent dans les années 20 et 30, mais surtout dans les années 40, en ce qui concerne l’époque coloniale”. (Gaudibert, 1991: 21)

<sup>119</sup> Texto original: “C’est cependant sous l’égide des colonisateur que se développèrent les premières tentatives en ce sens. Dès le début du siècle, on vit apparaître dans les missions et les écoles « un art apprenti » : les élèves apprenaient à peindre des portraits, des paysages exotiques et des « motifs religieux » en suivant strictement les exemples occidentaux”. (Ströter-Bender, 1995: 14)

“Las nuevas escuelas de bellas artes de los centros coloniales de África negra y Asia fueron estrictamente coherentes con las tradiciones del arte enseñadas en las escuelas europeas [...]. Los profesores, originarios de Europa, ignoraban en general los elementos culturales del país y el anclaje social de sus estudiantes”. (Ströter-Bender, 1995: 18)<sup>120</sup>

Gaudibert (1991) afirma que la introducción de los modelos y de las técnicas occidentales llevó, en el seno de estas primeras escuelas, a una gran producción de imitaciones del arte europeo académico. El autor habla, en particular, de “mimetismos” en relación a la “asimilación” de los modelos artísticos europeos (1991: 25). De hecho, para este autor, así como para la gran mayoría de los que se han ocupado de este tema, es precisamente en los “mimetismos artísticos” de los modelos occidentales que hay que ubicar el origen del “arte africano contemporáneo”.

Con respecto a esta idea de los “comportamientos miméticos” en las relaciones coloniales y postcoloniales, nos parece oportuno abrir una breve paréntesis para citar la obra de Michael Taussig (1993), inspirada en las teorías de Walter Benjamin y dedicada precisamente al tema de la “mímesis” en relación con la “alteridad”. En la introducción a la obra, Taussig (1993) describe así la “facultad mimética”:

“Llamo esto facultad mimética, es decir, la naturaleza utilizada por la cultura para crear una segunda naturaleza, la facultad de copiar, imitar, hacer modelos, explorar la diferencia, abandonarse y convertirse en el Otro. La maravilla de la mímesis está en la copia que utiliza el carácter y el poder del original hasta el punto que la representación puede llegar a adquirir ese carácter y ese poder”. (Taussig, 1993: XIII)<sup>121</sup>

“La fascinación de Benjamin por la mímesis deriva de la confluencia de tres consideraciones: la alteridad, el primitivismo y el resurgimiento de la mímesis con la modernidad. Benjamin afirma sin titubeos que la facultad mimética es el rudimento de una antigua compulsión de las personas «de

---

<sup>120</sup> Texto original: “Les nouvelles écoles de Beaux Arts des centres coloniaux d’Afrique noire et d’Asie s’en tinrent strictement aux traditions de l’art enseignées dans les écoles européennes. [...]. Les professeurs, originaires d’Europe, ignoraient en général les données culturelles du pays et l’ancrage social de leur élèves”. (Ströter-Bender, 1995: 18)

<sup>121</sup> Texto original: “I call it the mimetic faculty, the nature that culture uses to create a second nature, the faculty to copy, imitate, make models, explore difference, yield into and become Other. The wonder of mimesis lies in the copy drawing on the character and power of the original, to the point whereby the representation may even assume that character and that power”. (Taussig, 1993: XIII)

convertirse en y comportarse como otra cosa». Dicho de otra manera, la habilidad de mimar, de mimar bien, es la capacidad de ser Otro”. (Taussig, 1993: 19)<sup>122</sup>

Para Michael Taussig (1993), entonces, la “facultad mimética” es la capacidad de “explorar”, de comprender, al “Otro”, sus comportamientos y sus diferencias imitándolo, copiándolo, etc. La “capacidad mimética”, según el autor, es un “reflejo instintivo” de las personas para hacer frente a lo desconocido. Además, añade el mismo autor, la “mimesis” implica un contacto con el “Otro”, ya que es a partir del encuentro y del contacto que se producen los “comportamientos miméticos”:

“Con respecto a la mimesis entendida como abandonarse, [...], como el yo perdiéndose a sí mismo, hundiéndose, descomponiéndose en el mundo que lo rodea, un abandonarse que es a la vez un acto de imitación y de contacto”. (Taussig, 1993: 46)<sup>123</sup>

Se trata de una especie de mezcla entre “actividad” y “pasividad”, entre “abandonarse” y “conocer” al “Otro”. Con referencia a las relaciones coloniales, Taussig (1993) define la mimesis como un “*space between*”:

“[...], un espacio impregnado por la tensión colonial de la mimesis y de la alteridad, en el cual no es fácil establecer quién es el imitador y quién el imitado, cuál es la copia y cuál el original”. (Taussig, 1993: 78)<sup>124</sup>

La mimesis actuaría, según el autor, oscilando entre dos extremos, el de la semejanza y el de la diferencia, intentando mantener un equilibrio:

---

<sup>122</sup> Texto original: “Benjamin’s fascination with mimesis flows from the confluence of three considerations: alterity, primitivism, and the resurgence of mimesis with modernity. Without hesitation Benjamin affirms that the mimetic faculty is the rudiment of former compulsion of persons to «become and behave like something else». The ability to mime, to mime well, in other words, is the capacity to Other”. (Taussig, 1993: 19)

<sup>123</sup> Texto original: “In respect to mimesis as yielding, [...], the self losing itself, sinking, decomposing into the surrounding world, a yield that is [...] an act both of imitation and of contact”. (Taussig, 1993: 46)

<sup>124</sup> Texto original: “[...], a space permeated by the colonial tension of mimesis and alterity, in which it is far from easy to say who is the imitator and who is the imitated, which is the copy and which is the original”. (Taussig, 1993: 78)

“[...], la mimesis juega este truco de bailar entre la verdadera semejanza y la verdadera diferencia. Un asunto imposible pero necesario, y ciertamente cotidiano, la mimesis registra tanto la semejanza como la diferencia, el ser como y el ser Otro. Crear estabilidad a partir de esta inestabilidad no es una tarea simple, pero cualquier formación identitaria se ve implicada en esta actividad habitualmente fortalecedora en la cual la cuestión no es quedarse iguales, sino mantener la semejanza a través de la alteridad”. (Taussig, 1993: 129)<sup>125</sup>

Taussig (1993) concluye su obra haciendo una distinción entre “primer contacto” y “segundo contacto”. En este último la frontera entre “nosotros” y “ellos” es completamente desarmada y cada uno se ve reflejado en las imágenes producidas por los otros:

“Un fascinante testimonio de los poderes desatados por el «segundo contacto», debido a la desestabilización de las fronteras, es que el yo ya no es claramente separable de su «Otro». Como ahora el yo se encuentra inscrito en el «Otro», necesita redefinirse en oposición a ello”. (Taussig, 1993: 253)<sup>126</sup>

Paul Stoller (1995) retoma la teoría de la mimesis de Taussig (1993), en particular la idea de “primer” y “segundo contacto”, en su libro dedicado a los rituales Hauka de África occidental. En su obra, Stoller (1995) presenta la mimesis como una forma de “oposición cultural” al poder colonial, o postcolonial: la “whiteness” o, como lo llamaba Achille Mbembe (1992), el “*commandement*”<sup>127</sup>.

---

<sup>125</sup> Texto original: “[...], mimesis plays this trick of dancing between the very same and the very different. An impossible but necessary, indeed an everyday affair, mimesis registers both sameness and difference, of being like, and of being Other. Creating stability from this instability is no small task, yet all identity formation is engaged in this habitually bracing activity in which the issue is not so much staying the same, but maintaining sameness through alterity”. (Taussig, 1993: 129)

<sup>126</sup> Texto original: “Intriguing testimony to the powers unleashed by «second contact» by the destabilization of the border is the fact that the self is no longer as clearly separable from its Alter. For now the self is inscribed in the Alter that the self needs to define itself against”. (Taussig, 1993: 253)

<sup>127</sup> En un célebre ensayo sobre la postcolonialidad y en su conocida obra “*De la postcolonie*”, Achille Mbembe (1992 y 2006) analiza diferentes aspectos de la “postcolonialidad”, entendida como “una pluralidad caótica con su propia coherencia interna” (1992: 2). En particular, Mbembe concentra su análisis en las relaciones postcoloniales, para entender las cuales, dice el autor, hay que observar al poder, el “*commandement*”, en sus más mínimos detalles. Las relaciones postcoloniales, añade Mbembe (1992; 2006), son unas “relaciones promiscuas”, en las que los sujetos se mueven entre una pluralidad de identidades y, fundamentalmente, “*each robbed the other of their vitality and has left them both impotent [impouvoir]*” (1992: 5).

Este tipo de “oposición cultural” puede expresarse a través de los rituales, de la literatura, de las artes plásticas, etc.:

“Las expresiones de oposición a la blancura tomaron distintas formas en África occidental: rebeliones armadas, resistencia individual, extraordinarios estratagemas, mascaradas sarcásticas, y artes plásticas imitadoras. El objetivo de estas acciones desafiantes no era el de hacer sentir a los hombres blancos culpables por sus prácticas y convicciones coloniales y postcoloniales, sino el de dominar la blancura a través de la mimesis, como veremos, por ejemplo, en la descripción y análisis de los Hauka durante el poder colonial y postcolonial”. (Stoller, 1995: 90)<sup>128</sup>

“La facultad mimética, [...], permite a una persona de comprender aquello que le es extraño, otro. Dicho de otra manera, uno imita o copia algo o alguien [...] para comprenderlo y dominarlo”. (Stoller, 1995: 122)<sup>129</sup>

A partir de estas ideas, James Ferguson (2006), en su obra dedicada a África en la época de la globalización, reflexiona sobre la manera de presentar el continente africano siempre en términos negativos, como el lugar de “todas las faltas y ausencias” (Mbembe, 2006: 12-13), de los fracasos, de las crisis, y como una “copia fracasada” de la “modernidad” y del desarrollo occidental, traicionándose además a sí mismo y a su propia identidad en la tentativa de copiar a Occidente:

“Las aspiraciones africanas al «desarrollo» y a la «modernidad» han sido siempre ocultadas por algunas cuestiones en relación a la autenticidad de la copia. El doble temor de que la copia sea o bien demasiado diferente con respecto al original o bien no lo bastante diferente. El miedo a que la copia sea demasiado distinta es el miedo a que las instituciones y las prácticas africanas «modernas» sean copias fracasadas, borrosas, meras sombras del original – [...]. El temor opuesto es que la copia no sea bastante diferente, que sea meramente derivativa y, por lo tanto, vacía; que la modernidad africana haya perdido su relación con sí misma y ya no sea «propiamente»

---

<sup>128</sup> Texto original: “Embodied oppositions to whiteness in West Africa took on many forms: armed rebellions, individual defiance, remarkable ruses, mocking masquerades, and mimicking plastic arts. The purpose of these defiant acts was not to make white men feel guilty about their colonial and postcolonial beliefs and practices, but to master whiteness through mimesis, a way, as we shall see in a description and analysis of Hauka in colonial and postcolonial power”. (Stoller, 1995: 90)

<sup>129</sup> Texto original: “The mimetic faculty, [...], enables a person to grasp that which is strange, other. In other words, one mimes or copies something or someone [...] to comprehend and master it”. (Stoller, 1995: 122)

africana; que se haya convertido en una mala copia, en una imagen negativa de la positividad de otros”. (Ferguson, 2006: 16-17)<sup>130</sup>

Sin embargo, dice Ferguson, una “sombra” no es sólo una semejanza borrosa y vacía, sino que implica unos vínculos, unas relaciones, una proximidad, etc. (2006: 17). Retomando el concepto de “*mimicry*”, Ferguson (2006) pone en evidencia la ambigüedad de su presencia en las relaciones coloniales y, de la misma manera que Stoller (1995), presenta la mimesis como una posible forma de resistencia al poder colonial y postcolonial:

“Por un lado, los dirigentes coloniales apuntaron explícitamente a «civilizar» sus sometidos y moldearlos según la imagen de los europeos. Los nativos que imitaban el colonizador formaban parte, en este sentido, del plan colonial. Ahora bien, la imitación colonial siempre amenazó con volverse excesiva y fuera de control, perturbando de esa manera las fronteras y las relaciones de autoridad entre colonizador y nativo, de las cuales dependía el orden colonial. [...]. Sugiero que la principal solución antropológica a la turbación provocada por la mimesis africana habría sido la de interpretar las imitaciones de los europeos en la época colonial – y postcolonial – como una mezcla de parodia y apropiación, y la de hacer hincapié en que, alguna vez, la «mimesis» es por eso expresión de resistencia al colonialismo”. (Ferguson, 2006: 158-159)<sup>131</sup>

Ferguson (2006) presenta entonces la mimesis como una combinación de parodia y apropiación de la “alteridad”. Además, dice el autor, la mimesis puede llegar a niveles tales que las fronteras culturales y raciales se vuelven borrosas.

---

<sup>130</sup> Texto original: “African aspirations to «development» and «modernity» have always been shadowed by such questions surrounding the authenticity of the copy. The twin fears are that the copy is either too different from the original or not different enough. The fear that the copy is too different is the fear that the «modern» African institutions and practices are failed copies, faint copies, mere shadows of the original – [...]. The converse fear is that the copy is not different enough, that is merely derivative and therefore empty; that modern Africa has lost its relation to itself and ceased to be properly «African»; that it has [...] become a mere bad copy, a negative image of someone else’s positivity”. (Ferguson, 2006: 16-17)

<sup>131</sup> Texto original: “At one level, colonial rulers explicitly aimed to «civilize» their subjects and to mold them in the image of Europeans. Natives who imitated the colonizer were in this sense part of the colonial plan. But colonial imitation always threatened to become excessive and uncontrolled and thereby to unsettle the boundaries and relations of authority between settler and native on which the colonial order depended. [...]. The dominant anthropological solution to the embarrassment of African mimicry, I suggest, has been to interpret colonial - and postcolonial - era imitations of Europeans as some combination of parody and appropriation and to insist that such «mimesis» is therefore in fact gesture of resistance to colonialism”. (Ferguson, 2006: 158-159)



Retomando las teorías de Michael Taussig (1993), Ferguson (2006) afirma que la globalización ha reconfigurado profundamente las “formas miméticas coloniales”:

“La respuesta más desarrollada a esta cuestión llega en las páginas finales del libro de Taussig dedicado a la mimesis y a la alteridad (Taussig, 1993). En los últimos años, las tecnologías de reproducción cultural y los flujos culturales transnacionales, escribe [Taussig], han reconfigurado profundamente «el binarismo» que dio forma a la mimesis colonial [...]. Con el flujo global libre de imágenes y las nuevas formas de capacidad humana sale a la luz lo que es «potenciado por la postcolonialidad»”. (Ferguson, 2006: 165)

Sin embargo, advierte Ferguson (2006), el hecho de que en la era de la globalización, las fronteras culturales entre Norte y Sur sean más porosas, no implica que todas las demás lo sean también y que todos formen parte de la “sociedad global” bajo las mismas condiciones. Éste, afirma el autor, es precisamente uno de los puntos débiles de la teoría de las “modernidades alternativas” con respecto a la “modernidad occidental” o de la “pluralidad de modernidades” (Mezzadra, 2008: 23):

“Un riesgo parecido lo representa el tratar la cuestión de la modernidad exclusivamente en términos culturales e incluyendo demasiado fácilmente, en una «modernidad» analítica, sociedades que son excluidas de manera muy clara de las condiciones políticas y económicas de la vida normalmente descrita como «moderna». Es comprensible el deseo de de-provincializar las nociones de modernidad que están en la base de las distintas versiones eurocéntricas de la teoría de la modernización [...]. Y, desde luego, se llegaría a un buen acuerdo contemplando la idea de las «modernidades alternativas» [...]. Sin embargo, lo que se pierde en la excesivamente fácil extensión de una ideal igualdad de las «modernidades» al plural, son las reales desigualdades que dejan a la mayoría de los africanos excluidos y humillados con respecto a las condiciones económicas e institucionales que ellos mismos reconocen como modernos. [...], decir que las personas viven vidas estructuradas por el mundo capitalista moderno o que habitan un paisaje social plasmado por proyectos modernistas no implica que gocen de las condiciones de vida que ellos mismos reconocen como modernas”. (Ferguson, 2006: 167-168)<sup>132</sup>

---

<sup>132</sup> Texto original: “A similar danger is introduced by treating the question of modernity in exclusively cultural terms and thus too easily including within an analytical «modernity», people who are quite distinctly excluded from the political and economic conditions of life that are normally characterized as «modern». One can understand the urge to de-provincialize the notions of modernity at work in the variously Eurocentric versions of modernization theory [...]. And there is certainly a good deal to be gained by contemplating the «alternative modernities» [...]. But what is lost in the overly easy extension of an ideal equality to «modernities» in the plural are the all too real inequalities that leave most Africans today excluded and abjected from the economic and institutional conditions that they themselves regard as modern. [...], to say that people live

Estas teorías sobre los “comportamientos miméticos” vinculados a las relaciones coloniales y postcoloniales y a la “modernidad africana”<sup>133</sup> resultarán más claras a la hora de analizar las consecuencias de la introducción del “arte africano contemporáneo” en el mundo del arte internacional. Como veremos, Occidente ha estado construyendo unas “ficciones” acerca de la “imagen” y de la identidad de los artistas con el mero objetivo de crear y mantener diferencias. La idea del “segundo contacto” de Taussig (1993) ayudará a comprender que, al día de hoy, puede resultar difícil establecer unas fronteras nítidas entre el “otro” y la imagen que se ha construido de ello, ya que las imágenes influyen inevitablemente los comportamientos de los “imaginados”. Éstos últimos, que en nuestro caso son los artistas africanos contemporáneos, se apropian/aprovechan, a su vez, de dichas imágenes, utilizándolas como herramientas estratégicas de resistencia a las imposiciones occidentales.

Retomando ahora los procesos de formación de los primeros artistas africanos contemporáneos, Pierre Gaudibert (1991) afirma que, en las zonas francófonas, además de los misioneros, otros europeos, como por ejemplo los profesores de artes plásticas o los artistas expatriados, jugaron un papel determinante en la difusión de las técnicas artísticas clásicas occidentales. Esta difusión se produjo, en primer lugar, a través de las primeras escuelas oficiales de bellas artes.

Con respecto a esto, Jean-Loup Amselle (2005) ha dedicado una parte de su obra, “*L’art de la friche*”, precisamente al análisis de la acción educativa y artístico-cultural francesa en sus colonias y, más tarde, ex-colonias. El autor pone en evidencia que es a partir de esta relación inaugural entre el experto o profesional europeo y su interlocutor africano que hay que ubicar el origen de la actual cooperación artístico-cultural entre Francia y África, para la cual Amselle (2005) acuñó el término *Françafriche*:

---

lives that are structured by a modern capitalist world or that they inhabit a social landscape shaped by modernist projects does not imply that they enjoy conditions of life that they themselves would recognize as modern”. (Ferguson, 2006: 167-168)

<sup>133</sup> Para una mejor profundización de las teorías relacionadas a la “modernidad africana” y a las “modernidades alternativas” recomendamos, además de la obra de James Ferguson (2006), también una recopilación de ensayos titulada “*Readings in Modernity in Africa*” (2008).

“¿No convendría acaso ver en el don de pinceles, de colores, de papel y de telas por parte del artista al «indígena» del lugar, que empieza a producir rápidamente unas maravillas de ingenuidad y espontaneidad, una especie de escena primitiva del arte africano contemporáneo, una alegoría de lo que podríamos llamar *Françafriche*?”. (Amselle, 2005: 132)<sup>134</sup>

Amselle (2005) afirma que si se quiere comprender la acción artístico-cultural que Francia adoptó en sus ex-colonias hay que empezar por el análisis de las ideas que dieron vida a la *École Nationale de la France d’Outre-Mer* (ENFOM), en la que se formaron los principales ejecutores de la política de acción cultural en África adoptada, a partir de los años sesenta, por el conocido ministro francés André Malraux:

“Deseando extender su política de «acción cultural» a los territorios de ultramar, confió esta misión a Biasini, que en 1959 vuelve a Chad y trabaja, [...], en la creación de un «centro cultural». Este centro, que tenía que asegurar una presencia de la cultura francesa en África, nunca vio la luz, pero sirvió de modelo a las *maisons de la culture*, fundamento de la política de «acción cultural» dirigida por André Malraux. [...]. Además, prefiguró los numerosos Centros de cultura franceses que se crearán en las ex-colonias francesas de África negra, en primer lugar el de Dakar de 1959. A partir de esta época será presente el doble principio en la base del funcionamiento de estos centros: asegurar la influencia cultural de Francia por un lado, estimular la vida cultural local del otro”. (Amselle, 2005: 134)<sup>135</sup>

Sobre la política artístico-cultural francesa en sus ex-colonias y el papel de sus centros culturales en África volveremos más detenidamente a lo largo de este capítulo ya que, entre otras cosas, Mauritania es una ex colonia francesa y, como veremos, la agencia de la cooperación francesa, a través del actual *Institut*

---

<sup>134</sup> Texto original: “Ne convient-il pas de voir dans le don du pinceaux, de couleurs, de papier et de toile effectué par l’artiste au « naturel » de l’endroit, lequel se met à produire rapidement des merveilles d’ingénuité et de spontanéité, une sorte de scène primitive de l’art africain contemporain, une allégorie de ce que l’on pourrait appeler la *Françafriche* ?”. (Amselle, 2005: 132)

<sup>135</sup> Texto original: “Souhaitant que sa politique d’ « action culturelle » soit étendue aux territoires d’outre-mer, il confit cette mission à Biasini, lequel retourne en 1959 au Tchad et travaille, [...], à la création d’un « centre culturel ». Ce centre, qui vise à assurer une présence de la culture française en Afrique, ne verra jamais le jour, mais il fournit le modèle des « maisons de la culture », fondement de la politique d’ « action culturelle » menée par André Malraux [...]. Il préfigure également les nombreux Centres culturels français qui seront créés dans les ex-colonies françaises d’Afrique noire, celui de Dakar, en premier lieu, en 1959. Dès cette époque est présent le double principe qui régit le fonctionnement de ces centres : assurer le rayonnement culturel de la France d’un part, encourager la vie culturelle locale d’autre part”. (Amselle, 2005: 134)

*Français de Mauritanie*, es una presencia determinante en la vida artístico-cultural de la ciudad y para las carreras de algunos de los artistas locales.

La primera verdadera escuela de bellas artes tuvo origen en el actual Zaire. Fue aquí donde también el ex marinero y pintor aficionado francés Pierre Romain-Desfossés fundó, en 1947, uno de los primeros talleres de formación artística, “*Le Hangar*”, en la actual Lubumbashi. De él nos hablan, entre otros, Valentin Mudimbe (1992) y Jutta Ströter-Bender (1995):

“Romain-Desfossés es un francés que llegó en Congo belga después de la segunda Guerra «europea». Seducido por el extraordinario potencial artístico del país, decidió quedarse y, poco, después, organizó un taller para algunos estudiantes cuidadosamente seleccionados”. (Mudimbe, 1992: 194)<sup>136</sup>

“Romain-Desfossés jugaba a hacer de padre (llamaba a sus estudiantes «mis hijos» y se preocupaba de su bienestar tanto físico como emocional), de maestro (su misión era según él de aprenderles a «ver»), y de guía en una nueva disciplina”. (Mudimbe, 1992: 495)<sup>137</sup>

“Este pintor aficionado enseñó a sus criados las técnicas artísticas y los convirtió en pintores, cuyas obras comercializaba luego en Europa. Los cuadros de su limpia-coches, [...], de su mayordomo [...] y de otros jóvenes africanos tuvieron éxito entre los aficionados de arte de las capitales europeas. [...]. El taller de Desfossés se convirtió en uno de los centros de pintura moderna africana de la historia del arte”. (Ströter-Bender, 1995: 24)

Romain-Desfossés, afirma Mudimbe (1992), no era el único en tener este tipo de actitud, sino que tenía muchas cosas en común con otros “iniciadores blancos” en África:

“[...] éstos asumieron conscientemente el papel y la función de padre; creían en una imaginación artística africana innata, radicalmente diferente de la europea; e invitaron a los artistas locales considerados capaces de avanzar a invertir en esta disciplina, a buscar en recuerdos enterrados u olvidados,

---

<sup>136</sup> Texto original: “Romain-Desfossés est un Français qui arriva au Congo belge après la deuxième Guerre « européenne ». Séduit par l’extraordinaire potentiel artistique du pays, il décida d’y rester, et peu après, il organisait un atelier pour quelques étudiants soigneusement choisis”. (Mudimbe, 1992: 494)

<sup>137</sup> Texto original: “Romain-Desfossés jouait au père ( il appelait ses étudiants « mes enfants » et se souciait de leur bien-être, tant physique qu’émotionnel ), au maître ( sa mission était selon lui de leur enseigner comment « voir » ), et au guide d’une nouvelle discipline”. (Mudimbe, 1992: 495)

aportando nuevos argumentos e ideas, a crear un nuevo terreno de creatividad alimentado por la aculturación”. (Mudimbe: 1992, 498)<sup>138</sup>

El cada vez más significativo papel desempeñado por estos “iniciadores blancos” dio origen, entre los años cuarenta y setenta, a una especie de bifurcación y contraposición entre dos diferentes sistemas de formación de los primeros artistas plásticos africanos.

### **3.2.1 Las primeras escuelas oficiales de bellas artes *versus* los talleres de formación (*workshops*)**

Sidney Littlefield Kasfir (1999) afirma que cuando se trata de abordar el origen del arte africano contemporáneo, antes que nada, hay que tomar en cuenta algunas diferencias fundamentales relativas a la formación de los primeros artistas:

“Incluso para empezar a delinear el complejo abanico de trabajos producidos por artistas africanos, hay que deconstruir las importantes diferencias a nivel de formación, conocimiento, actitud y tipos de producción entre artistas sin preparación (los así llamados autodidactas), los que son informalmente preparados (en general, en talleres o cooperativas) y los que recibieron una formación profesional en las universidades o en las escuelas de arte independientes (algunos de los cuales pasan todas o parte de sus carreras fuera de África). Varios críticos y curadores han identificado la producción cultural de unos u otros como el arte africano significativo del siglo XX, relegando la de los demás a una posición secundaria. [...]. Aunque ocupen posiciones sociales distintas, los artistas formados y sin formación viven en y reaccionan ante el mismo mundo y a muchas de las mismas experiencias colectivas”. (Kasfir, 1999: 48)<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> Texto original: “[...] ils ont assumé consciemment le rôle et la fonction du père ; ils croyaient en une imagination artistique africaine innée, radicalement différent de l’européenne ; et ils ont invité les artistes locaux qu’ils considéraient capables de progresser, à investir cette discipline, à creuser dans des souvenirs enfouis ou oubliés pour y apporter des nouveaux arguments et des nouvelles idées, créer un nouveau terrain de créativité nourri de l’acculturation”. (Mudimbe, 1992: 498)

<sup>139</sup> Texto original: “To even begin to chart the complex spectrum of works being produced by African artists one must deconstruct the important differences in training, knowledge, attitude and types of artistic production among untrained artists (so-called autodidacts), those who are informally trained (usually in workshops or cooperatives) and those formally schooled in universities or independent art schools (some of whom spend all or part of their careers outside Africa). Different critics and curators have identified the cultural production of one or another of these groups as the significant African art of the twentieth century, while relegating the other two to secondary importance. [...]. Although they occupy different class positions, trained and

Con respecto a esto, Gaudibert (1991) afirma que es sobre todo entre los años cuarenta, cincuenta y sesenta que se puede hablar de origen del arte moderno o contemporáneo en toda África subsahariana, tanto francófona como anglófona, a través de la apertura de escuelas de bellas artes por un lado y de talleres/escuelas privados por el otro, en ambos casos casi siempre por iniciativa extranjera. Entre las muchas escuelas y talleres recordamos: l'*Académie des beaux arts de Léopoldville* (hoy Kinshasa) creada entre 1942 y 1943; el *College of Fine and Applied Arts of Khartoum* (1951); l'*École de Poto-Poto* en Congo-Brazaville (1951); l'*École des beaux arts de Dakar* (1956); la *Fine Arts School of Addis-Abeba* (1958); el *College of Fine Arts of Nsukka* (Nigeria, 1961); la *École nationale supérieure de beaux arts d'Abidjan* (1967); el *Atelier-Club de Mbari Mbayo* en Oshogbo (Nigeria, 1963). Todas estas iniciativas dieron lugar a categorías distintas de formación, una más académica y otra más informal.

A diferencia de las escuelas e universidades, los talleres y las escuelas de arte privadas (o *workshops*), apostaron por la valorización de un supuesto talento “espontáneo” y “virgen” africano, intentando evitar que éste fuera influenciado por los modelos occidentales:

“Las escuelas y los talleres privados que reivindican una no-dirección para no corromper una sensibilidad «virgen» del artista africano, o turbar su espontaneidad a través de los modelos occidentales importados, tienen palabra de orden « ¡que la inspiración viene únicamente de África!». Les atribuyen así una especie de pureza bruta y no cultural [...] y se limitan a proporcionar materiales, espacios para trabajar y unos consejos estrictamente técnicos o unos comentarios *a posteriori*. El reclutamiento de alumnos es totalmente distinto del de las escuelas oficiales: nada de diplomados, sólo niños, adolescentes. [...]. Los animadores de estos talleres son casi todos admiradores del arte africano tradicional”. (Gaudibert, 1991: 48)<sup>140</sup>

---

untrained artists live in and react to the same world and many of the same collective experiences”. (Kasfir, 1999: 48)

<sup>140</sup> Texto original: “Les écoles et ateliers d’art privés se réclamant d’une non-directivité afin de ne pas corrompre des sensibilité « vierges » de l’artiste africain, de troubler sa spontanéité [...] par le modèles importés de l’Occident, ont pour mot d’ordre « que l’inspiration vient de la seule Afrique ! » Ainsi leur accordent-ils une sorte de pureté brute et non culturelle [...] et se contentant de fournir des matériaux, des espaces de travail et des conseils strictement techniques ou des remarques *a posteriori*. Leur recrutement d’élèves est totalement à l’opposé de celui des écoles officielles : non pas des diplômés, mais des enfants, des adolescents. [...]. Dans leur quasi-totalité, les animateurs de ces ateliers sont des admirateurs inconditionnels de l’art africain traditionnel”. (Gaudibert, 1991: 48)

Estas afirmaciones me parecen particularmente interesantes porque, pese a que los tiempos y las circunstancias sean distintos, a lo largo de mi trabajo de campo en Mauritania, he podido observar que siguen repitiéndose ciertas dinámicas paternalistas en las relaciones entre los artistas locales y sus interlocutores extranjeros. Determinados estereotipos relativos a la “creatividad africana”, como por ejemplo el de la “espontaneidad o virginidad incontaminada”, o el de la “autenticidad”, pero también la exhortación a buscar la inspiración en el “pasado”, en “los lugares de origen”, siguen influenciando los discursos y las intervenciones de los occidentales en los contextos artísticos africanos contemporáneos.

Asimismo, la idea de preservar al artista africano de la contaminación, o corrupción, debida a la influencia occidental, ha caracterizado toda la historia y los discursos sobre las producciones artísticas de las tierras colonizadas a partir de las “tradicionales” hasta llegar a las “contemporáneas”. Empezando por las vanguardias artísticas a principios del siglo XX, la “estética africana primitiva”, pero también la de las demás “sociedades exóticas”, ha sido repetidamente considerada como una “fuente de regeneración” o “renovación” artísticas por Occidente precisamente por su “pureza”. Me parece muy interesante, con respecto a esto, la idea de “*Afriche*” propuesta por Jean-Loup Amselle como instrumento de análisis de la relación entre Occidente y producciones artísticas africanas:

“África – *Afriche* -, juega un papel crucial como reserva de alteridad para el arte y la cultura occidentales [...]. No obstante, no se tiene que olvidar que la *friche* africana, en este caso bajo la forma del arte africano contemporáneo, es ella también una forma vitrificada de estas supuestas espontaneidad y vivacidad”. (Amselle, 2005: 42)<sup>141</sup>

En efecto, concluye Amselle (2005), todos los apasionados del continente africano en sus distintos aspectos han contribuido a generar una imagen de sus pueblos como “guardianes” de la “autenticidad” de un mundo que nosotros hemos perdido.

---

<sup>141</sup> Texto original: “L’Afrique – *Afriche* -, joue un rôle capital comme réservoir d’altérité pour l’art et la culture occidentaux [...]. Cependant, il ne faut pas oublier que la *friche* africaine, en particulier, sous la forme de l’art africain contemporain, n’est-elle-même qu’une forme vitrifiée de cette spontanéité et de cette vivacité supposées”. (Amselle, 2005: 42)

Volviendo al tema de los primeros *workshops*, los iniciadores occidentales expatriados, a menudo artistas o profesores, animaban a algunos determinados individuos, a los que reconocían algún talento innato, a participar en los talleres, durante los cuales intentaban ejercer lo menos posible su influencia. Ya hemos mencionado a Pierre Romain-Desfossés y su taller “*Le Hangar*” Congo belga (actual Zaire), pero también hay que recordar el trabajo del investigador alemán Ulli Beier, su esposa Georgina Beier y la artista austriaca Suzanne Wenger en el famoso *Atelier-Club d’Oshogbo* en Nigeria, el del pintor francés Pierre Lods que, en un parque de los suburbios de Congo-Brazaville, creó un centro de arte africano más tarde conocido como *École de Poto-Poto*. En 1961, Lods fue invitado a mudarse a Dakar por el presidente senegalés Senghor, cuyas iniciativas estaban estrechamente vinculadas a las políticas del ministro de la cultura francés André Malraux (Amselle, 2005), para que dirigiera la sección “*Afrique*” de la *École des Beaux-Arts*. Aquí, Lods contribuyó a la formación de la primera generación de artistas senegaleses. También es preciso mencionar las iniciativas del artista y profesor inglés Frank McEwen, que abrió un taller de escultura en Zimbabwe. Muchos de estos talleres y escuelas nacidos por iniciativa privada siguen existiendo; de allí salieron algunos de los artistas africanos actualmente más conocidos a nivel internacional, como por ejemplo Seydou Keyta, Frédéric Brluly-Bouabré, Ousmane Sow, etc. Por lo tanto, el papel de los occidentales en el descubrimiento y en la promoción de algunos “talentos africanos” ha sido siempre decisivo. Algunos de ellos, como por ejemplo Ulli Beier (1968), han escrito y reflexionado mucho sobre los artistas africanos y sus producciones.

Jean-Loup Amselle (2005) define a estos “iniciadores” y “mecenas” extranjeros, a los que añade todos los que han contribuido y siguen contribuyendo a la “invención” del “arte africano contemporáneo”, como “*démiurges occidentaux*” o “*parrains inspirés*”<sup>142</sup> e insiste, a mi parecer con mucha razón, en que no hay que atribuir una importancia excesiva a su influencia en la formación del “arte africano contemporáneo”, que es más bien el producto de una interacción:

---

<sup>142</sup> “Demiurgos occidentales”; “padrinos inspirados”.



“En efecto, la lista de estos padrinos inspirados es larga: Frank McEwen, Pierre Romain-Desfossés, Pierre Lods, el matrimonio Beier, André Magnin, Jean-Hubert Martin, Johannes Fabian, Bogumil Jewsiewicki, Jean-Loup Pivin, Miquel Barceló<sup>143</sup>, para citar los más conocidos y los que han llevado numerosos artistas africanos a las fuentes bautismales artísticas. [...]. Ahora bien, la insistencia en la invención de la tradición artística africana hace un buen negocio de la interacción que ha existido desde siempre entre un arte abusivamente etiquetado como «africano» por un lado y un arte «extranjero» por el otro. Atribuir la aparición de un arte africano contemporáneo únicamente a la acción – benéfica o nefasta, según los puntos de vista – de algunos «magos» occidentales, implica conceder un importancia desmesurada al peso de la influencia colonial y postcolonial, e *ipso facto* negarle una cualquier historicidad y reactividad anteriormente a esta influencia. (Amselle, 2005: 9)<sup>144</sup>

El “arte africano contemporáneo”, pues, no nació de una *tabula rasa*, no se trató de la mera y simple adopción por parte de los africanos de elementos de importación extranjera, sino de un proceso de “bricolaje” (Kasfir, 1999) y “mestizaje”. Se trata del fruto de unos encuentros y de unas intersecciones, en los cuales, evidentemente, siempre ha habido una disparidad de posición y poder entre sus protagonistas (Okediji, 2011).

Muchos de los primeros artistas formados en las escuelas y en los talleres tuvieron la oportunidad de completar su formación en el extranjero, como por ejemplo en Francia, Inglaterra o Estados Unidos y, cuando volvían a sus países se convertían, a su vez, en profesores de bellas artes en las academias y universidades locales, en

---

<sup>143</sup> Para los que no estén familiarizados con el mundo de la curatoría artística vinculada a las exposiciones de arte africano, André Magnin es un conocido experto, comerciante y promotor del arte africano contemporáneo, así como conservador de colecciones privadas y curador de exposiciones; Jean-Hubert Martin es un reconocido curador francés, cuya mayor aportación en el ámbito del arte africano ha sido la organización, junto con André Magnin, de la gran exposición *Magiciens de la Terre* (París, 1989) de la cual hablaremos más veces a lo largo de este capítulo. Jean-Loup Pivin es un arquitecto y crítico de arte francés, miembro fundador de *Revue Noire*. Finalmente, es sabido que África influyó profundamente una parte de la obra de Miquel Barceló, el conocido artista catalán que vivió y trabajó durante algunos años en Malí.

<sup>144</sup> Texto original: “La liste est en effet longue de ces parrains inspirés, Frank McEwen, Pierre Romain-Desfossés, Pierre Lods, les époux Beier, André Magnin, Jean-Hubert Martin, Johannes Fabian, Bogumil Jewsiewicki, Jean-Loup Pivin, Miquel Barceló, pour ne citer que les plus connus, lesquels ont porté sur les fonts baptismaux artistiques nombre d’artistes africaines. [...]. Mais l’insistance sur l’invention de la tradition artistique africaine fait bon marché de l’interaction qui a toujours existé entre un art abusivement labellisé comme « africain » d’une part et un art « étranger » d’autre part. Attribuer l’apparition d’un art africain contemporain à la seule action – benéfique ou néfaste, selon les points de vue – de quelques « magiciens » occidentaux, c’est accorder une importance démesurée au poids de l’influence coloniale et postcoloniale sur cet art, et *ipso facto* dénier à celui-ci une quelconque historicité et réactivité antérieurement à cette influence”. (Amselle, 2005: 9)

funcionarios estatales de museos o ministerios, jugando así un papel importante en la elaboración de la política cultural de sus gobiernos (1991: 42). En este sentido, la década de 1950, es decir, la época de las luchas nacionalistas y anticolonialistas, fueron fundamentales para la teorización de una “identidad africana” y la promoción de la cultura de este continente también a través de sus expresiones artísticas. Como veremos más adelante, las políticas culturales adoptadas por el primer presidente senegalés, Léopold Sédar Senghor y la primera edición del *Festival Mondial des Arts Nègres* (1966) jugarán un papel determinante en la promoción de las culturas y de las artes africanas tanto a nivel nacional como internacional.

### **3.3 Las generaciones de los años sesenta y setenta del siglo XX y primera difusión del “arte africano contemporáneo”**

Iolanda Pensa (2011) afirma que los años sesenta y setenta del siglo XX representan la época de las grandes exposiciones nacionales, algunas de las cuales se convirtieron en exposiciones itinerantes en Europa y Estados Unidos.

Algunos artistas de las primeras generaciones se quedaron, por libre elección o en exilio, en los países extranjeros a los que habían ido para completar su formación profesional o para refugiarse y poder seguir libremente con su trabajo. Otros, en cambio, decidieron volver a sus países de origen después de las independencias para poner en práctica y difundir lo que habían aprendido en el extranjero, convirtiéndose a menudo en los directores de nuevas escuelas, abriendo sus propios talleres de formación, etc., en los que enseñaban las técnicas y los estilos de los que se habían apoderado. Si bien es verdad que, en su gran mayoría, se trataba de técnicas relativas a la pintura, Gaudibert (1991) afirma que también la escultura tenía su espacio, sobre todo en ciertos países como por ejemplo Senegal, de donde emergió el conocido artista Ousmane Sow, o Costa de Marfil, donde se formó el famoso escultor Christian Lattier<sup>145</sup>.

---

<sup>145</sup> Para los que estuvieran interesados en saber más sobre ellos, Gaudibert aporta muchos ejemplos de artistas conocidos que, una vez regresados a sus países de origen, realizaron diferentes proyectos a nivel local (1991: 57-98).

Es a partir de estas décadas que también el “arte africano popular” empieza a tener cierta relevancia en el panorama artístico contemporáneo, insertándose poco a poco en los mismos circuitos expositivos y comerciales del “arte africano internacional”. A llamar la atención Occidente fueron sobre todo los temas más difundidos en las “pinturas populares”, esto es, los acontecimientos históricos y sociales del continente africano en general o de algún país en particular. Muchas de estas obras constituían, en efecto, verdaderos mensajes y denuncias en contra de las injusticias y conflictos sociales presentes en los países africanos de origen de los artistas. A título de ejemplo, uno de los “artistas populares” más conocidos, Cheri Samba (Zaire-Congo), es a menudo definido como el “*chroniquer du continent africain*” (Chavaribeyre, 1997: 1).

Ahora bien, el principal problema de las primeras generaciones de artistas africanos, como también de sus sucesores, ha sido siempre de no llegar a vivir sólo de su arte y de verse obligados a desarrollar actividades paralelas para sobrevivir. En particular, Anne Chavaribeyre (1997) pone en evidencia la precariedad de los artistas africanos que encuentran enormes dificultades para vivir y hacerse conocer tanto a nivel nacional como internacional. La autora distingue dos tipos de aislamiento, uno de tipo geográfico y el otro de tipo simbólico:

“A nivel geográfico, para empezar, a los artistas africanos les cuesta mucho tener contactos con el exterior, la distancia respecto a los centros de decisión de Occidente hace difícil la difusión de las obras y su valorización en la escena internacional limitada a Europa y Estados Unidos. [...]. Por otra parte, existe un aislamiento simbólico. Sin una verdadera crítica de arte, sin revistas especializadas, [...], y la rareza de las confrontaciones, incluso las interafricanas. La información contenida en las revistas y en los libros de arte es parcial e inexacta. Los pocos medios para informarse (material, cursos) se encuentran en los CCF<sup>146</sup>”. (Chavaribeyre, 1997: 70)<sup>147</sup>

---

<sup>146</sup> La autora se refiere a los *Centres Culturels Français* de los que hablaré abundantemente más adelante.

<sup>147</sup> Texto original: “Sur le plan géographique, tout d’abord, les artistes africains ont beaucoup de mal à avoir des contacts avec l’extérieur, la distance avec les centres de décisions de l’Occident rend difficile la diffusion d’œuvres et leurs valeurs sur la scène internationale limitée à l’Europe et aux États-Unis. [...]. Par ailleurs, un isolement symbolique existe. Sans vraie critique d’art, sans revues spécialisées, [...], et la rareté des confrontations y compris interafricaines. L’information est partielle et inexacte dans les revues et livres sur l’art. Le peu de moyens de s’informer (matériel, cours), se trouvent dans les CCF”. (Chavaribeyre, 1997: 70)

Los mercados del arte locales, además, suelen ser bastante limitados en África, ya que el número de coleccionistas y galeristas africanos es, en general, poco consistente. Por lo que se refiere a los espacios de exposición, en las ciudades africanas existe una gran variedad y tipología, que va de los museos a las galerías, públicas o privadas, a los centros culturales extranjeros, los bancos, los hoteles, los restaurantes y cafeterías, las casas privadas, los espacios de ocio y sociabilidad, etc. Sin embargo, dice Gaudibert (1991), a diferencia de la zona arabófila, en África subsahariana no existen verdaderos museos de arte moderno. En efecto, si bien entre los años cuarenta y setenta del siglo XX se crearon algunos museos para exponer tanto a artistas africanos como europeos, como por ejemplo en Sudáfrica, en Camerún, en Zaire y en Nigeria, sus colecciones de arte contemporáneo suelen ser bastante pobres:

“Pese a que los documentos etnológicos y las obras tradicionales, de interés y valor muy variables, estén presentes en los museos africanos, encontrar en ellos pinturas o esculturas modernas originales, africanas o occidentales, es un hecho bastante excepcional; por lo tanto, los artistas y los profesores de este continente tienen que contentarse, en el mejor de los casos, de reproducciones y diapositivas, más raramente de exposiciones temporales”.  
(Gaudibert, 1991: 153)<sup>148</sup>

Todos estos factores han contribuido a hacer del “arte africano contemporáneo” un “arte de exportación” (Chavaribeyre, 1997), pero esto no quiere decir que a nivel internacional las cosas sean más fáciles para los artistas, cuya presencia sigue siendo bastante marginal con respecto a los artistas occidentales.

Además, dicen Anne Chavaribeyre (1997) y Hortense Volle (2007), el mercado internacional del arte contemporáneo está marcado sobre todo por cuatro tipos de acontecimientos: las subastas, las ferias, las bienales o las grandes exposiciones internacionales y la apertura de nuevos museos o centros de arte. Todos ellos, a los que se puede añadir el papel jugado por las galerías y las residencias de artistas, son importantes lugares de intercambio e información. La cuestión,

---

<sup>148</sup> Texto original: “Bien que les documents ethnologiques et les œuvres traditionnelles, d’intérêt et de valeur fort variables, soient présents dans les musée africains, il est exceptionnel d’y rencontrer des originaux de peinture moderne ou de sculpture, africains ou occidentaux, tout ceci explique que les artistes et enseignants de ce continent doivent se contenter dans le meilleur de cas de reproductions et des diapositives, plus rarement d’expositions temporaires. (Gaudibert, 1991: 153)

afirman ambas autoras, es que la mundialización del mercado del arte, que ha tenido lugar a través de estos acontecimientos, es una mundialización guiada por Occidente. Los artistas no occidentales que llegan a acceder a ello y a tener una carrera internacional, son a menudo sostenidos por una galería, un marchante o un coleccionista europeo o de Estados Unidos y tienen que responder a ciertos criterios selectivos.

A estos canales de promoción y difusión en el mundo del arte contemporáneo internacional, hay que añadir, dice Volle (2007)<sup>149</sup>, Internet, a través del cual todos los actores tienen la posibilidad de alcanzar rápidamente un público más o menos amplio. Pese al que la autora llama “*fracture numérique*”, es decir, las significativas diferencias en las posibilidades de acceso y utilización de Internet entre “Primer” y “Tercer Mundo”, el “arte africano contemporáneo” está cada vez más presente en la “Red” a través de las páginas y los *blogs* personales de los artistas, de las galerías, de las asociaciones, de las revistas, etc.:

“Sin embargo, contra toda previsión, la emersión de una «cultura de la comunicación electrónica» en toda África, la voluntad política de los estados, pero también y sobre todo las iniciativas de la sociedad civil, tienden a demostrar que los artistas africanos han entendido muy bien las perspectivas que ofrecía la «Red» y, en cierta medida, ya la han «domesticada»”. (Volle, 2007: 147)<sup>150</sup>

Por lo tanto, dice Volle (2007), la relación entre los artistas africanos y la “*Toile*” es una realidad más que una necesidad y el acceso se realiza bajo diferentes formas: locutorios, conexión doméstica o en el lugar de trabajo. Los artistas crean sus propias páginas web o están presentes en algunas páginas web de cultura y arte, consultan los sitios de otros artistas, envían información e imágenes de su

---

<sup>149</sup> La obra de Hortense Volle (2007) aquí citada está casi totalmente dedicada al análisis de la introducción de Internet en África y de la difusión del arte africano contemporáneo a través de las *Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication* a partir de finales de los años noventa.

<sup>150</sup> Texto original: “Pourtant l'émergence, contre toute attente, d'une « culture de la communication électronique » en Afrique, la volonté politique des Etats, mais également et surtout les initiatives de la société civile, tendent à démontrer que les artistes africains ont bien compris les perspectives qu'offraient la « Toile » et l'ont déjà, dans une certaine mesure, « apprivoisée »”. (Volle, 2007: 147)

trabajo, etc. La autora insiste en que Internet puede constituir un importante medio de emancipación para los artistas con respecto a la hegemonía occidental:

“[...], Internet aparece como el instrumento que permite a los artistas africanos de conseguir más autonomía respecto a un mercado regulado por Occidente y de hacer frente al desafío que consiste en «fusionar lo local y lo global». Por otro lado, esta herramienta relativa a las NTIC, constituye la esperanza de ver África aprovecharse lo más posible de las oportunidades de encuentro ofrecidas por la mundialización. Ésta atribuye una importancia crucial a la cultura y pide a los artistas africanos de presentarse en la escena de los otros para dar testimonio de sí mismos”. (Volle, 2007: 163)<sup>151</sup>

Ahora bien, concluye Volle (2007), las nuevas tecnologías digitales no son solamente un medio de información y difusión, sino que constituyen también un atractivo medio de creación para los artistas africanos, aunque todavía poco accesible.

Con respecto a mi experiencia en el mundo del arte mauritano contemporáneo, la relación de los artistas con los medios de información y difusión resulta particularmente interesante, sobre todo por los cambios a los que pude asistir y en los que me vi personalmente involucrada. Además, las distintas posibilidades o capacidades de acceso que tienen las diferentes generaciones de artistas, acentúan aún más las diferencias existentes entre ellas. Volveremos sobre ello en los últimos capítulos de esta tesis.

Según Gaudibert (1991), la progresiva introducción de los artistas africanos contemporáneos en el mundo del arte internacional ha implicado ciertas consecuencias. En particular, el autor pone en evidencia la cuestión de las “contradicciones culturales internas” y de los “enigmas creativos” vividos por estos artistas deseosos de entrar a formar parte integrante de dicho mundo:

---

<sup>151</sup> Texto original: “[...], Internet apparaît comme l’instrument permettant aux artistes africains d’acquérir plus d’autonomie face à un marché régulé par l’Occident et de relever ainsi le défi qui consiste à «fusionner le local et le global». Par ailleurs, cet outil relatif aux NTIC, constitue l’espoir de voir l’Afrique profiter au mieux des opportunités de rencontres et d’échanges qu’offre la mondialisation, cette dernière qui donne une importance redoublée à la culture et commande aux artistes africains de se porter sur la scène des autres pour témoigner de leur être”. (Volle, 2007: 163)

“Y no olvidemos las contradicciones internas: el desdoblamiento puede convertirse en esquizofrenia, la separación entre «autenticidad» e «imperialismo cultural», entre tradición-identidad y modernidad-occidentalización con los modelos del arte dicho «internacional» y conocido a través de las escuelas y de las revistas; todo esto se suma para hacer difícil y dolorosa la invención de síntesis plásticas originales y actuales, o, dicho de otra manera, universales”. (Gaudibert, 1991: 46)<sup>152</sup>

La principal razón de esta situación, afirma Volle (2007), es que, hasta el día de hoy, los artistas africanos se han dirigido sobre todo a un público internacional, debido a la debilidad de los mercados locales:

“¿Cuántos son los africanos que frecuentan las galerías y los talleres de arte? [...] ¿Cuántos son los africanos que compran y cuelgan en sus salones las obras de arte de los artistas negros? [...] ¿Existe una cultura local de decoración de las casas con obras de arte? [...]. Si la África real todavía no quiere obras de sus artistas es porque la producción se dirige mucho más al público occidental que a ella, [...]”. (Volle, 2007: 39)<sup>153</sup>

Hablando de públicos a los que se dirigen los artistas africanos contemporáneos, Kasfir (1999) afirma que la amplitud del abanico de posibles elecciones depende sobre todo del contexto en el que los artistas viven y trabajan:

“En ciudades africanas como Nairobi y Abidjan, en las que las conexiones a la clientela global a través de las galerías y de las cooperativas son claramente visibles, los artistas todavía eligen el público al cual dirigirse. En este acto de malabarismo, las identidades locales, nacionales y transnacionales vienen definidas no sólo a través de la variedad de clientela que los artistas son capaces de atraer, sino también por los puntos de referencia en la brújula del mundo postcolonial”. (Kasfir, 1999: 12)<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> Texto original: “Tout cela explique qu’un assez grand nombre d’artistes se découragent et abandonnent en route, que d’autres aient une production très irrégulière, que d’autres enfin ne fassent que se répéter. Et n’oublions pas les contradictions internes : le dédoublement peut devenir schizophrénie, l’écartèlement entre « authenticité » et « impérialisme culturel », entre tradition-identité y modernité-occidentalisation avec les modèles de l’art dit « international » connus par les écoles et les revues, tout ce qui s’accumule pour rendre difficile et douloureuse l’invention de synthèses plastiques originales et actuelles, voir universelles”. (Gaudibert, 1991: 46)

<sup>153</sup> Texto original: “Combien sont-ils ces Africains qui fréquentent les galeries et les ateliers d’art ? [...] Combien sont-ils ces Africains qui achètent et accrochent dans leurs salons des œuvres d’artistes nègres ? [...] Y a-t-il une culture locale de décoration des maisons avec des œuvres d’art ? [...]. Si l’Afrique réelle ne veut pas encore des œuvres de ses artistes, c’est parce que la production s’adresse beaucoup plus au public occidental qu’à elle, [...]”. (Volle, 2007: 39)

<sup>154</sup> Texto original: “In African cities such as Nairobi or Abidjan, where linkages to global patronage through galleries and cooperatives are clearly visible, individual artists still make choices about the audiences to whom their work will be directed. In this balancing act, local, national and transnational identities are determined not only through the varieties of patronage

Antes de profundizar la cuestión de las consecuencias de la inserción de los artistas africanos contemporáneo en el mundo del arte internacional, veamos cuáles han sido los principales pasos a través de los cuales esta introducción se ha producido a partir de los años ochenta.

### **3.4 La difusión del “arte africano contemporáneo” en Occidente: los años ochenta y noventa del siglo XX**

Ya hemos visto que las primeras escuelas oficiales de bellas artes por un lado y los talleres/escuelas privados por el otro, jugaron un papel determinante no sólo en la formación sino también en la promoción de los primeros artistas africanos contemporáneos en el extranjero. Algunos de ellos, gracias al apoyo de los europeos, tuvieron la oportunidad de terminar su formación y exponer en Europa o en Estados Unidos y otros se instalaron definitivamente en el exterior.

Ahora bien, como nos recuerda Jutta Ströter-Bender (1995), hasta finales de los años ochenta del siglo XX, el interés de Occidente hacia las artes producidas en los continentes colonizados se limitaba casi exclusivamente a las “producciones tradicionales”. Las distintas formas de “arte moderno”, que empezaron a aparecer en las colonias a partir de finales de los años cincuenta del siglo pasado, durante mucho tiempo fueron excluidas de la historia occidental del arte contemporáneo.

En su tesis dedicada a la actitud y a la mirada occidental, en particular la de Francia, hacia las artes contemporáneas no occidentales, Anne Chavaribeyre (1997) afirma que el interés de Occidente en la promoción del “arte africano contemporáneo” empezó a ser significativo a partir de finales de los años ochenta. Sin embargo, dice la autora, la historia de esta apertura francesa, y occidental en general, hacia las “artes africanas contemporáneas” tiene su origen en los años setenta del siglo XX, es decir, cuando en París se organizaron las primeras exposiciones temáticas dedicadas a algunos países como, por ejemplo, “*L’art sénégalais aujourd’hui*” en 1974.

---

artists are able to attract, but by their points of reference on the compass of the postcolonial world”. (Kasfir, 1999: 12)



Ahora bien, todos los autores consultados coinciden en afirmar que el acontecimiento que marcó de manera significativa esta historia fue la famosa y polemizada exposición “*Les Magiciens de la Terre*” (París, 1989), realizada conjuntamente por el *Musée National d’Art Moderne*, el *Centre George Pompidou* y *La Grande Halle – La Villette*. El proyecto fue elaborado por Jean-Hubert Martin que, en ese momento, era el conservador del *Musée National d’Art Moderne* de París<sup>155</sup>. La exposición presentaba cien artistas contemporáneos de los cinco continentes. La mitad de los creadores venía de países del “Tercer Mundo” y de estos diecisiete eran africanos quienes, en aquel entonces, eran todavía desconocidos (Chavaribeyre, 1997).

Joëlle Busca (2000a) ha dedicado buena parte de su obra *L’art africain contemporain, du colonialisme au postcolonialisme* a la descripción y al análisis de esta exposición, recogiendo también la intensa polémica que ésta generó. En primer lugar, la autora pone en evidencia que se trató de un proyecto ambicioso, cuya intención principal era realizar la primera exposición mundial de arte contemporáneo, poniendo en evidencia la riqueza y la diversidad de la creación artística:

“Cincuenta artistas de los países desarrollados, cincuenta artistas del resto del mundo. La imprudente pretensión de elegir lo que en el mundo entero puede representar la diversidad de la práctica artística viene moderada por una inflexible voluntad de equidad. [...]. La empresa parece muy audaz, la ambición es mundialista. Se trata de establecer un diálogo, de crear las condiciones de posibilidad de un intercambio, de abrir la perspectiva de un enriquecimiento mutuo de todas las expresiones. [...]. Se supone que mezclar dibujos sobre arena con vídeos, casas decoradas con instalaciones, monstruos apabullantes con obras minimalistas, provocará un choque que despertará el debate cultural planetario”. (Busca, 2000: 9)<sup>156</sup>

---

<sup>155</sup> En la realización de este proyecto, Jean-Hubert Martin fue acompañado por un equipo de expertos e investigadores, entre los cuales podemos recordar al ya citado André Magnin Jaques Soulillou.

<sup>156</sup> Texto original: “Cinquante artistes des pays développés, cinquante artistes du reste du monde. La folle prétention d’élire ce qui dans le monde entier peut représenter la diversité de la pratique artistique est tempérée par une inflexible volonté d’équité. [...]. L’entreprise apparaît comme très audacieuse, l’ambition est mondialiste. Il s’agit d’instaurer un dialogue, de mettre en place les conditions de possibilité d’un échange, d’ouvrir la perspective d’un enrichissement mutuel de toutes les expressions. [...]. Mêler des dessins sur sable à des vidéos, des maisons décorées à des installations, des monstres sidérants à des œuvres minimalistes, est supposé provoquer un choc qui réveillera le débat culturel planétaire. (Busca, 2000: 9)

Bénédicte Tourrette (1998) puso en evidencia el “espíritu postmodernista” de los objetivos declarados por Jean-Hubert Martin en las múltiples intervenciones y entrevistas que acompañaron y siguieron la exposición:

“Así, [...], Jean-Hubert Martin quiere oponerse a un enfoque de las artes no-occidentales que ha dominado durante los años 1970-1980. Éste se apoya en la noción de «modernidad». La modernidad, así como la entendía por ejemplo Bauhaus, se consideraba como el fundamento de un lenguaje universal. Así, el arte abstracto, lenguaje artístico generado por la modernidad, era considerado un estilo universal. Ahora bien, esta afirmación pone en evidencia la hegemonía de la cultura occidental que ha impuesto «su» modernidad a las culturas de los países del Tercer Mundo. [...]. *Magiciens de la Terre*, a través de la voz de Jean-Hubert Martin, quiere oponerse a este enfoque que ha prevalecido en las Bienales de París. [...]. En vez de enseñar las semejanzas formales entre las producciones artísticas, *Magiciens de la Terre* pone en evidencia la particularidad de cada producción”. (Tourrette, 1998: 5)<sup>157</sup>

En primer lugar, dice Tourrette (1998), Martin quería acabar con el anonimato del artista no occidental, basando la exposición en la “individualidad” de cada creador. En segundo lugar, “*Magiciens de la Terre*” quería oponerse a la idea de “pureza original” y de “autenticidad incontaminada” de las artes no-occidentales, poniendo en evidencia los intercambios y las influencias recíprocas derivadas del contacto entre culturas diferentes (1998: 6).

La ambición, la unicidad y la originalidad del proyecto han hecho de “*Magiciens de la Terre*” un verdadero referente en el proceso de introducción del “arte africano contemporáneo” en el mundo del arte internacional. Fue, en efecto, la primera verdadera exposición de arte contemporáneo mundial, cuyo principal objetivo era poner las obras de todo el mundo al mismo nivel, sin jerarquías temporales o de valor (Chavaribeyre, 1997; Busca, 2000; Volle, 2007).

---

<sup>157</sup> Texto original: “Aussi, [...], Jean-Hubert Martin entend s’opposer à une approche des arts non occidentaux qui a dominé au cours des années 1970-1980. Celle-ci repose sur la notion de « modernité ». La modernité, telle que la pensé Bauhaus par exemple, était considérée comme le fondement d’un langage universel. Ainsi, l’art abstrait, langage artistique engendré par la modernité, était envisagé comme un style universel. Or, cette affirmation souligne l’hégémonie de la culture occidentale qui a infligé «sa» modernité aux cultures des pays du Tiers-Monde. [...]. *Magiciens de la Terre*, à travers la voix de Jean-Hubert Martin, entend s’opposer à cette approche qui a prévalu lors des premières Biennales de Paris. [...]. Au lieu de montrer ce qui formellement ressemble des productions artistiques, *Magiciens de la Terre* met en lumière la particularité de chaque production”. (Tourrette, 1998: 5)

“«*Magiciens de la Terre*» ambitiona a mostrar unos artistas que no existen en los circuitos del arte contemporáneo. Ni en los museos, ni en las galerías o las revistas especializadas. No dominan los códigos, ni de acceso ni de uso. [...], «*Magiciens de la Terre*» es investida de esta misión humanitaria de encuentro de los hombres notables en el mundo”. (Busca, 2000: 14)<sup>158</sup>

“Pese a sus imperfecciones, esta exposición constituye un giro sin precedentes para Europa, en la medida en que dará la posibilidad de hacer conocer algunos artistas del continente africano, hasta aquel entonces identificados por un pequeño círculo de aficionados, y abrirles el acceso a nuevos lugares expositivos. [...]. Finalmente, y sobre todo, «*Magiciens de la Terre*» rompe con una práctica muy difusa y que caracterizó al arte africano hasta ese momento”. (Volle, 2007: 98)<sup>159</sup>

Joëlle Busca (2000) insiste, entre otras cosas, en el “espíritu humanitario” de los objetivos de esta exposición, es decir, cumplir con la misión de hacer conocer las prácticas artísticas “notables” y dignas de reconocimiento de todo el mundo evitando cualquier tipo de jerarquía entre ellas:

“En todo el mundo hay unas creaciones plásticas que merecen nuestra mirada y esta mirada pasa por el museo de arte. La influencia del ideal de conservación en el museo se extiende a todo el mundo. [...]. El museo occidental puede dar acceso a unos valores que circulan en otras sociedades. Una vez más, el propósito es humanitario y generoso, el deseo totalizante”. (Busca, 2000: 14-15)<sup>160</sup>

La expresión “una vez más”, utilizada por Joëlle Busca en relación al “espíritu humanitario y generoso de salvar y valorar” adoptado por los occidentales hacia

---

<sup>158</sup> Texto original: “«*Magiciens de la terre* » ambitionne de montrer des artistes qui n’existent pas dans les circuits de l’art contemporain. Ni dans les musées, ni dans les galeries ou les revues spécialisées. Ils n’en maîtrisent pas les codes, ni d’accès ni d’usage. [...], «*Magiciens de la terre* » est investie de cette mission humaniste de rencontre des hommes remarquables du monde”. (Busca, 2000: 14)

<sup>159</sup> Texto original: “Malgré ses imperfections, cette exposition constitue un tournant sans précédent pour l’Europe, dans la mesure où elle va permettre de faire connaître des artistes du continent africain jusque là identifiés par un tout petit cercle d’amateurs et leur ouvrir l’accès à des nouveaux lieux d’exposition. [...]. Enfin et surtout, «*Magiciens de la Terre*» rompt avec une pratique fortement répandue et qui caractérisait l’art africain jusqu’alors : l’anonymat”. (Volle, 2007: 98)

<sup>160</sup> Texto original: “Il y a de la création plastiques dans le monde entier et elle mérite notre regard, et ce regard passe par le musée d’art. L’emprise de l’idéal de conservation du musée s’étend au monde entier. [...]. Le musée occidental peut donner accès à des valeurs qui ont cours dans d’autres sociétés. Encore une fois, le propos est humaniste et généreux, et le désir totalisant”. (Busca, 2000: 14-15)

las demás sociedades, pone en evidencia lo que ha sido, y sigue siendo, una constante de la actitud imperialista occidental, es decir, la eterna justificación a cualquier tipo de intrusión e imposición en la vida cultural de los otros pueblos. Por lo que se refiere al ámbito artístico, sobre todo con respecto a las “artes tradicionales”, es a través de este tipo de discurso, basado en la afirmación de la imposibilidad o de la incapacidad de los pueblos productores de conservar y valorar sus culturas materiales, que se ha justificado su constante pillaje y conservación en los museos, galerías y colecciones privadas de Europa y Estados Unidos. Con las obras de arte contemporáneo ocurre lo mismo: el curador, experto, coleccionista, marchante de arte occidental se siente investido del deber de descubrir y establecer, en base a los criterios del mundo al que pertenecen, cuáles son las que merecen ser expuestas, conservadas y difundidas en los lugares consagrados al arte contemporáneo en Occidente.

“*Magiciens de la Terre*” fue objeto de muchos debates y críticas. Muchas de las que hemos podido leer coinciden en afirmar el casi total fracaso de sus ambiciosos objetivos, debido a una confusión a nivel de las intenciones y de los criterios de selección. Según Joëlle Busca (2000), el fracaso de “*Magiciens de la Terre*” se debió, en primer lugar, a la falta de precisión en la definición de las intenciones, de los objetivos y de los criterios de selección de los artistas. Además, esta exposición ha contribuyó, contrariamente a sus objetivos, a reforzar la división entre centro y periferias en el mundo del arte internacional

Anne Chavaribeyre (1997), en cambio, cita a varios autores y críticos de arte que vieron en “*Magiciens de la Terre*” un espíritu y una voluntad parecidos a los de las exposiciones universales del siglo XIX, ya que presentando a los artistas occidentales al lado de los artistas no occidentales se reforzaría, de alguna manera, la “exotización” de estos últimos:

“En esta misma línea, Simon Njami de *Revue Noire*, crítica el hecho «de enseñar Boltanski al lado de Kane Kwei, este artesano nigeriano que hace unos féretros, en una exposición de arte contemporáneo. Pienso que esto descontextualiza por completo el trabajo de este hombre que no es un artista». Para él, esta exposición mantiene la «visión exótica de África»”. (Chavaribeyre, 1997: 28)<sup>161</sup>

---

<sup>161</sup> Texto original: “Dans le même esprit, Simon Njami de *Revue Noire*, critique le fait « de montrer Boltanski à côté de Kane Kwei, cet artisan nigérian qui fabrique des cercueils, dans une

En esta misma línea, para Okwui Enwezor y Olu Oguibe (1999), el verdadero fallo de esta exposición fue, contrariamente a la voluntad de sus realizadores de promover una “mirada postmoderna”, fue recaer precisamente en un discurso y en una metodología típicos de la “modernidad”, presentando los artistas no occidentales como “curiosidades” al lado de los artistas occidentales (1999: 9).

Bénédictte Tourrette (1998) cita, por su parte, las críticas del filósofo Yves Michaud que, entre otras cosas, denuncia la peligrosidad del “enfoque postmoderno” declarado por Martin, ya que, según Michaud, detrás de la apertura de Occidente hacia el “otro” se esconde otra vez su dogmatismo y su hegemonía porque es siempre su punto de vista el que se impone sobre el mundo (1998: 8).

Sin embargo, pese a las interminables críticas y polémicas generadas por esta exposición, “*Magiciens de la Terre*” sigue siendo uno de los acontecimientos más citados y discutidos, hasta el punto de llegar a representar una especie de “icono” en los discursos sobre el “arte africano contemporáneo”. Muchos autores están de acuerdo en que “*Magiciens de la Terre*” tuvo el mérito de abrir toda una serie de cuestiones sobre el mundo del arte. Además, a partir de esa exposición, algunos artistas africanos, como por ejemplo Cheri Samba (Congo), Frédéric Bruly Bouabré (Costa de Marfil), Seni Camara (Senegal), Twins Seven Seven (Nigeria), empezaron “mágicamente” (Amselle, 2005) a abrirse camino en el mundo del arte contemporáneo (Chavaribeyre, 1997; Tourrette, 1998; Busca, 2000; Volle, 2004; Pensa, 2011)<sup>162</sup>.

Después de “*Magiciens de la Terre*”, el movimiento de apertura hacia las artes contemporáneas no occidentales se aceleró y se multiplicaron las galerías y las exposiciones de “arte africano contemporáneo”, sobre todo en Francia y Estados Unidos, pero también en Alemania: la “*Contemporary African Artists: changing tradition*” en el Studio Museum de Nueva York (1990); la “*África Hoy/Africa*

---

exposition d’art contemporain. Je trouve que c’est complètement décontextualiser le travail de cet homme qui n’est pas artiste ». Pour lui, cette exposition maintient la « vision exotique de l’Afrique ». (Chavaribeyre, 1997: 28)

<sup>162</sup> La gran mayoría de las obras dedicadas al tema del “arte africano contemporáneo”, hablan de esta gran exposición pero quizás el análisis más exhaustivo sea el de Joëlle Busca.

*Now*” en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas (1991), en la que André Magnin expuso una parte de la colección Pigozzi; la “*Africa explores: 20th Century African Art*” en el Museum of African Art de Nueva York (1991); la “*Africa 95*” en Londres (1995); la *Seven Stories about Modern Art in Africa* en la White Chapel Art Gallery de Londres (1995); la “*An inside story: African Art of our time*” en el Museo de Setagaya de Tokyo (1995-1996); la “*Neue Kunst aus Afrika*” en la *Haus de Kulturen der Welt* de Berlín (1996); *Africa Remix* (2004-2007)<sup>163</sup>. También se empezaron a organizar festivales, eventos, residencias, etc.

“*Magiciens de la Terre*” estuvo también en el origen de la primera gran colección privada de “arte africano contemporáneo”, la *Contemporary African Art Collection* (CAAC) del conocido multimillonario suizo Jean Pigozzi. Éste confió al experto y crítico de arte André Magnin la misión de ayudarle a componer y conservar su colección. Juntos hicieron una selección de unos veinte artistas africanos con los que trabajarán regularmente, comprando o encargando obras, exponiéndolos en todo el mundo, realizando publicaciones, etc. (Chavaribeyre, 1997: 31).

En el catálogo de la exposición “*África Hoy/Africa Now*” hay una interesante entrevista al famoso coleccionista, en la que Pigozzi explica cómo nació su pasión para los artistas africanos contemporáneos:

“Así empezó todo: en julio de 1989 fui a ver «*Magiciens de la Terre*», una exposición muy rara, y bastante polémica, que tuvo lugar en el Centro George Pompidou de París. Fue todo un descubrimiento. Hasta entonces yo había pensado que el arte contemporáneo innovador e interesante sólo se podía encontrar en las galerías de arte serias [...]. Pues me equivocaba de medio a medio. Un nuevo arte maravilloso estaba siendo creado por artistas con nombres raros que, según sospeché, no sabían nada de Picasso, de Klee, de Miguel Ángel, de Matisse o de Man Ray. [...]. Enseguida me apasioné totalmente y me entraron ganas de comprarme la exposición entera. Bueno, toda no, sólo las obras de los artistas procedentes de lugares exóticos”. (*África Hoy/Africa Now*, 1991: 13)

---

<sup>163</sup> La exposición itinerante *Africa Remix*, expuesta a partir de 2004 en el *Museum Kunst Palast* de Düsseldorf, en la *Hayward Gallery* de Londres, en el *Centre Geoprge Pompidou* de París, en el *Mori Art Museum* de Tokyo y en la *Johannesburg Art Gallery*, fue curada por Simon Njami en colaboración con, entre otros, Jean-Hubert Martin. El objetivo de los curadores, dice Iolanda Pensa (2011), era de superar la idea de un “arte africano contemporáneo” e ir más allá de ella. Sin embargo, según la autora, la exposición no hizo nada más que vender al público un retrato de África compuesto por los gustos y las preferencias de sus curadores.

“La lección más importante que hemos podido aprender al reunir esta colección es que los artistas, si tienen fuerza, imaginación, energía y visión, no necesitan pasar por ninguna escuela de arte ni visitar el Louvre o el Whitney. Si poseen el fuego interior de la creación, acaba aflorando en su obra”. (*África Hoy/Africa Now*, 1991: 14)

Como se puede observar, Pigozzi explica su “descubrimiento” de artistas procedentes de “lugares exóticos” y pone en evidencia cómo, cuando un artista posee “fuerza creativa”, no necesita ningún tipo de educación. Volvemos a encontrar aquí algunos de los tópicos más comunes de los discursos que Occidente ha ido construyendo acerca de las producciones artísticas de los otros continentes. Asimismo, una actitud muy parecida a la que vimos hablando de los europeos que organizaron los primeros *workshops* en África entre los años veinte y cincuenta del siglo XX: el descubrimiento de “talentos artísticos incontaminados” a los que se quería dejar completa libertad de expresión sin “contaminarlos” con la imposición de modelos occidentales. Al ser la mayor colección de “arte africano contemporáneo”, la *Contemporary African Art Collection* de Pigozzi determina actualmente los precios de las obras en el mercado (Amselle, 2005)<sup>164</sup>.

Durante las mismas décadas, en Francia, aparecieron museos permanentemente dedicados a la difusión de las culturas y de las artes africanas: el *Institut du Monde Arabe*, el *Musée national des Arts d’Afrique et d’Océanie* (MnAAO) de París y Marsella, etc. Por lo que se refiere a estos dos últimos, como sus actividades estaban orientadas sobre todo hacia las “artes primitivas”, en el seno del MnAAO de París, nació, en 1984, la *Association pour le Développement des Échanges Interculturels avec l’Afrique et l’Océanie* (ADEIAO), que se proponía realizar unas exposiciones temporales sobre las sociedades contemporáneas del Magreb, de África negra y de Oceanía (Amselle, 2005). En 1994, Jean-Hubert Martin fue nombrado director del MnAAO de París<sup>165</sup>.

---

<sup>164</sup> La *Contemporary African Art Collection* tiene también una página web personal, en la que hay una lista de todos los artistas y las fotos de todas las obras coleccionadas: <http://www.caacart.com/>.

<sup>165</sup> Bénédicte Tournette (1998) ha dedicado su tesis de máster sobre el reconocimiento del arte africano contemporáneo en Francia al ejemplo particular del *Musée National d’Arts d’Afrique et d’Océanie*.

Como podemos observar, Francia, y en particular París, ha jugado y sigue jugando un papel determinante en dicha promoción, debido a las constantes y particulares relaciones que han existido y siguen existiendo entre Francia y sus ex colonias en África. Dichas relaciones dieron origen, a través de la definición y actuación de las políticas de cooperación cultural francesa en el continente africano, a lo que Jean-Loup Amselle (2005) llamó “*Françafriche*”.

### **3.5 La cooperación cultural francesa en África: la construcción de la *Françafriche***

Anne Chavaribeyre (1997) hace una interesante reconstrucción histórica de las instituciones que se han visto implicadas en los vínculos artístico-culturales entre Francia y sus ex colonias africanas:

“El Estado francés sigue siendo el principal actor de los intercambios culturales y artísticos con África. Las relaciones culturales con los países africanos se reparten entre varios ministerios:

- el *Ministère des Affaires Etrangères*, con la *Délégation Générale des Relations Culturelles, Scientifiques et Techniques* que está al frente del conjunto de institutos, alianzas y centros culturales franceses (CCF) [...];
- el *Ministère de la Culture*;
- el *Sécrétariat d’Etat à la Francophonie* [...].

Ahora bien, la política francesa de intercambios culturales con África viene definida esencialmente por el *Ministère de la Coopération et du Développement* [...]”. (Chavaribeyre, 1997: 22)<sup>166</sup>

Como he mencionado, según Amselle (2005), el origen de la actual red de cooperación artístico-cultural francesa en África tenía y tiene dos ejes principales de acción: las escuelas de bellas artes y los centros culturales. Estos últimos, en un primer momento, tenían que representar una especie de “vitriñas” de la cultura

---

<sup>166</sup> Texto original: “L’Etat français reste le principal acteur des échanges culturels et artistiques avec l’Afrique. Les relations culturelles avec les pays africains sont réparties entre plusieurs ministères :

- le Ministère des Affaires Etrangères, avec la Délégation Générale des Relations Culturelles, Scientifiques et Techniques qui coiffe l’ensemble des instituts, alliances et centres culturels français (CCF) [...];
- le Ministère de la Culture [...];
- le secrétariat d’Etat à la Francophonie [...].

Mais la politique française d’échanges culturels avec l’Afrique est définie pour l’essentiel par le Ministère de la Coopération et du Développement [...]. (Chavaribeyre, 1997: 22)



francesa en el mundo; fue sólo en un segundo momento que empezaron a concentrarse en las acciones de cooperación y apoyo.

Amselle (2005) afirma que es a partir de la creación en 1972 del festival de cine africano de Ouagadougou (Fespaco), por iniciativa del director del *Centre culturel français* de aquel entonces, que se inicia una nueva época de la cooperación o “coproducción” artística y cultural franco-africana, bajo la forma de una “dominación” mucho más “sutil”:

“Con coproducción artística y cultural franco-africana, queremos designar el proceso de actualización de un «arte contemporáneo africano» por iniciativa de operadores franceses públicos, privados o mixtos y gracias a los subsidios proporcionados por éstos últimos. En el marco de este proceso, se pasa a una nueva época de la cooperación artística y cultural franco-africana. Ya no se trata de asegurar y conservar las posiciones de «escaparate Francia» [...], sino de promover una forma de dominación mucho más sutil, que consagra el fracaso de las políticas de desarrollo económico, [...] y que invierte en el sector de las artes y de la cultura como un sector que se supone proporcionar los mayores beneficios”. (Amselle, 2005: 137)<sup>167</sup>

En esta misma línea, Iolanda Pensa (2011) define los efectos de las políticas culturales occidentales en el exterior como “vaselina”:

“El dominio de la cultura – con todas sus peculiares connotaciones y su impacto social – ofrece una estimación de las relaciones internacionales geopolíticas y, por otro lado, actúa como vaselina: de hecho, no cuesta nada y los desequilibrios mundiales aparecen más ligeros y conciliables”. (Pensa, 2011: 145)<sup>168</sup>

Con respecto a esto, Chavaribeyre (1997) nos explica cómo, a partir de finales de los años ochenta y principios de los noventa del siglo XX, el *Ministère de la*

---

<sup>167</sup> Texto original: “Par coproduction artistique et culturelle franco-africaine, nous voulons désigner le processus de mise au jour d’un « art contemporain africain » à l’initiative d’opérateurs français publics, privés ou mixtes, et grâce aux subsides fournis par ces derniers. Dans le cadre de ce processus, on passe à un nouvel âge de la coopération artistique et culturelle franco-africaine. Il ne s’agit plus désormais d’assurer et de conserver les positions de la « vitrine France » [...], mais bel et bien de promouvoir une forme de domination beaucoup plus subtile, celle qui consacre l’échec des politiques de développement économique, [...] et qui investit le domaine des arts et de la culture comme secteur censé fournir le maximum de retours sur investissements”. (Amselle, 2005: 137)

<sup>168</sup> Texto original: “Le domaine de la culture – avec ses connotations particulières et son impact social – offre d’une part un aperçu des relations internationales géopolitiques et, d’autre part, agit comme la vaseline : cela coûte peu de choses et les déséquilibres mondiaux apparaissent plus légers et conciliables”. (Pensa, 2011: 145)

*Coopération et du Développement* francés inauguró unos encuentros, las *Rencontres africaines* (enero 1990), para definir los nuevos objetivos de los intercambios artístico-culturales con el continente africano:

“La cultura habría sido investida de un papel pedagógico vinculado al desarrollo – hecho bastante innovador – y se convertiría en vector de democracia – hecho más incisivo”. (Chavaribeyre, 1997: 22)<sup>169</sup>

Para cumplir con estos nuevos objetivos se creó, en 1991, la *Fondation Afrique en Créations*, que Jean-Loup Amselle (2005) define como una de las etapas más importantes en la construcción de la *Françafrique*, es decir, el nuevo tipo de cooperación, o coproducción, artística y cultural franco-africana.

Además, entre 1990 y 1991 vio la luz el primer número de la famosa revista *Revue Noire* por iniciativa de los arquitectos y críticos de arte Jean-Loup Pivin y Pascal Martin Saint Léon, el periodista Bruno Tilliette y el escritor de origen camerunés Simon Njami (Chavaribeyre, 1997).

Por lo que se refiere al origen de la fundación *Afrique en Créations*, escriben Anne Chavaribeyre (1997) y Jean-Loup Amselle (2005):

“Se trata del fruto de las *Rencontres* organizadas el 15 y el 16 de enero de 1990 en París sobre el tema: « *Création artistique, dialogue des cultures, développement : les enjeux de la coopération culturelle* ». Nacidas por iniciativa de Jacques Pelletier, ministro de la cooperación y del desarrollo, las *Rencontres* fueron elaboradas en colaboración con los jefes de las misiones de cooperación y de acción cultural, los consejeros culturales y los directores de los centros culturales franceses, creadores y productores artísticos en varios países africanos. [...]. Estos actos constituyen una fotografía de las grandes tendencias de la creación africana y del papel de la cooperación francesa en el desarrollo cultural en África”. (Chavaribeyre, 1997: 45)<sup>170</sup>

---

<sup>169</sup> Texto original: “La culture serait investie d’un rôle pédagogique lié au développement – ce qui est plutôt novateur – et devient vecteur de démocratie – ce qui est plus incisif. (Chavaribeyre, 1997: 22)

<sup>170</sup> Texto original: “Elle est le fruit des *Rencontres* organisées le 15 et le 16 janvier 1990 à Paris sur le thème : « *Création artistique, dialogue des cultures, développement : les enjeux de la coopération culturelle* ». Nées de l’initiative de Jacques Pelletier, ministre de la Coopération et du Développement, elles ont été élaborées en partenariat avec les chefs de mission de coopération et d’action culturelle, les conseillers culturels et directeurs de centres culturels français, créateurs et producteurs artistiques dans plusieurs pays africains. [...]. Ces actes constituent une photographie des grandes tendances de la création africaine et du rôle de la coopération française en Afrique”. (Chavaribeyre, 1997: 45)

“[...] los encuentros de *Afrique en créations* han constituido una verdadera caja de herramientas, un laboratorio de donde surgieron algunas de las ideas que tenían que dar forma a la cooperación cultural y artística franco-africana durante los años sucesivos. El mayor leitmotiv de estos encuentros fue el de la «dimensión cultural del desarrollo»”. (Amselle, 2005: 144)<sup>171</sup>

El tema de la “dimensión cultural del desarrollo”, conjuntamente con el del “mestizaje de las culturas”, representó uno de los principales hilos conductores de los encuentros, durante los cuales se propusieron varios proyectos en el marco de una nueva “coproducción artística y cultural franco-africana” bajo la dominación de Francia sobre la cultura y el arte franco-africanos (Amselle, 2005: 144).

Fundada bajo la tutela del *Ministère de Coopération* y del *Ministère de la Culture*, *Afrique en Créations* nació entonces como fundación encargada de juntar financiaciones públicas y privadas para favorecer todas las formas de creación africana contemporánea (danza, teatro, música, fotografía, artes plásticas, etc.). En 1994, la fundación se convirtió en asociación y de su inicial naturaleza de entidad financiadora de proyectos, pasó a la adopción de unos principios de co-realización y de co-producción, “*qui permettent de mieux contrôler l’usage et la bonne réalisation des projets soutenus*”<sup>172</sup> (Chavaribeyre, 1997: 46).

En cuanto a *Revue Noire*, revista trimestral y bilingüe totalmente dedicada a la difusión y promoción de las creaciones africanas contemporáneas, su fundación se inscribe también en el movimiento de reacción a “*Magiciens de la Terre*”. El primer número de *Revue Noire* apareció en la primavera de 1991 (Tourrette, 1998) y su creación se debe a la iniciativa de un grupo de amigos apasionados de las diferentes creaciones artísticas africanas. Unos de sus objetivos iniciales era el de ir más allá de la constante y exclusiva búsqueda por parte de Occidente de lo “folclórico”, lo “tradicional” y “exótico” en las culturas africanas (Amselle, 2005). Actualmente, *Revue Noire*, cuyos ejes principales eran las artes plásticas y la fotografía, ya no publica sus números trimestrales, sino que su acción se limita

---

<sup>171</sup> Texto original: “[...] les rencontres d’Afrique en créations ont véritablement constitué une boîte à outils, un laboratoire d’où jaillirent quelques unes des idées qui devaient donner forme à la coopération culturelle et artistique franco-africaine au cours des années qui suivirent. Le mot d’ordre majeur de ces rencontres fut celui de la « dimension culturelle du développement »”. (Amselle, 2005: 144)

<sup>172</sup> Traducción: “que permiten un mejor control de la utilización y de la buena realización de los proyectos financiados”. (Chavaribeyre, 1997: 46)

a la participación en algunas otras publicaciones o a la organización de exposiciones y eventos. Sin embargo, sus miembros han jugado un papel crucial en el desarrollo artístico y cultural franco-africano (Amselle, 2005).

Entre las revistas totalmente dedicadas a la difusión del arte africano contemporáneo fundadas durante los años noventa, hay que mencionar también la *NKA: Journal of Contemporary African Art*, creada entre 1994 y 1995 por Okwui Enwezor en colaboración con Salah Hassan y Olu Oguibe. Luego también hay otras revistas de arte contemporáneo que reservan una parte importante de sus publicaciones a los artistas africanos contemporáneos y a los acontecimientos en los que están implicados: *Third Text*, *Art Press* o *Beaux-Arts Magazine*, *Mouvement* y *Art absolument* (Amselle, 2005).

*Afrique en Créations* y *Revue Noire* nacieron, entonces, con unos mismos propósitos, es decir, el de sostener el desarrollo cultural en África y de promover y difundir las creaciones africanas contemporáneas en el mercado internacional. Estos eran precisamente los objetivos de “*Magiciens de la Terre*”.

Todas estas iniciativas, afirma Anne Chavaribeyre (1997), tienen que ser insertadas en un marco más general de las relaciones Norte-Sur entre Europa y África, entre ésta última y Francia, que siempre han sido impregnadas de una ideología de cooperación y desarrollo. Esta ideología, que en un primer momento se limitaba al sector político y económico, se ha ido extendiendo también al de la cultura, considerado como una necesidad fundamental (1997: 57).

Como todos sabemos, la especificidad de las relaciones entre Francia y África tiene razones históricas. La acción cultural francesa en el continente africano empezó, durante la colonización, con la “misión civilizadora” de los “nativos” y las políticas del ministro André Malraux. Después de las independencias, estas misiones se transformaron en “cooperación”, que tomó su forma institucional en el *Ministère de la Coopération* (1961). Éste está a cargo de las relaciones con las ex colonias francófonas, que componen también lo que se conoce bajo el nombre de *Francophonie* (Chavaribeyre, 1997).

En 2007, la revista trimestral *Africulture*, en colaboración con la antigua asociación *CulturesFrance*<sup>173</sup>, dedicó un número completo al tema de la cooperación internacional francesa y, más en particular, a la acción cultural de Francia en el extranjero. Se trata fundamentalmente de la recopilación de las actas de las *Rencontres "Maintenant l'Afrique !"*, que tuvieron lugar en París el 24 y el 25 de octubre de 2006, y de las reflexiones de algunos expertos sobre el tema de la economía y del desarrollo cultural en África.

En la casi totalidad de las actas y de las intervenciones de los profesionales, se insiste en la vital importancia del desarrollo artístico-cultural local para las economías de los países africanos, sugiriendo y recomendando diferentes soluciones a los principales obstáculos detectados, por los mismos profesionales, a dicho desarrollo: la general falta de infraestructuras; la complejidad de las situaciones políticas; la debilidad y la pobreza de los artistas y de los operadores locales que se ven a menudo obligados a dedicarse a otras actividades para sobrevivir; la falta de regulación del sector cultural; las grandes dificultades para la financiación de las actividades y de los proyectos artístico-culturales, hecho que comporta una dependencia casi total de los artistas con respecto a las subvenciones extranjeras; la falta de calificación profesional, a causa de la escasez de las posibilidades de formación y de estructuras de apoyo técnico; la escasez de informaciones; las dificultades relativas a los desplazamientos, sobre todo los intercontinentales (*Africultures*, 2007: n° 69, 20-21).

Algunas de las intervenciones publicadas mencionan, en el marco del análisis de la internacionalización del mundo y del mercado del arte contemporáneo, los

---

<sup>173</sup> *CulturesFrance* es una asociación nacida en 2006 de la fusión entre l'*Association Française d'Action Artistique* (AFAA) y de la *Association pour la Diffusion de la Pensée Française*. La primera, creada en 1986, se encargaba de enviar artistas franceses en África para que cumplieran con unas misiones pedagógicas y de intercambio con los artistas locales. Bajo la tutela del *Ministère des Affaires Étrangères* y del *Ministère de la Culture et de la Communication*, *CulturesFrance* se ocupaba de la acción cultural internacional francesa. En 2010, en el marco de la acción exterior del estado francés, la asociación se convirtió en el *Institut Français*, entre cuyos departamentos se encuentra *Afrique et Caribes en Créations*. Para más información sobre el instituto, su estructura y sus objetivos, reenviamos el lector a su página web oficial: <http://www.institutfrancais.com/fr>. Iolanda Pensa (2011) compara la acción cultural de *Cultures France* a la del *British Council*, brazo ejecutivo de la cooperación cultural inglesa, y a la del *Institut Goethe* en el caso de Alemania. La autora insiste en que todas estas estructuras constituyen importantes fuentes de financiación para el arte africano contemporáneo y que está claro que sus intereses están condicionados por su propia razón de ser.

cambios aportados por “*Magiciens de la Terre*”. Youma Fall (2007), miembro del equipo de la Bienal de Dakar, pone en evidencia, por ejemplo, que, pese a que 1989 fue un año emblemático en la historia del arte mundial, la escena artística internacional está todavía dominada por la visión y los criterios occidentales:

“La falta de reconocimiento y de legitimación de la creación artística del continente negro constituye todavía el principal obstáculo a su difusión internacional. La creación africana sufre la presión de una forma de dominación artística ejercitada por un Occidente proveedor de legitimidad en el mercado del arte. Las diferencias entre artistas no son percibidas, entonces, como la expresión de una originalidad creadora o de la diversidad. Las creaciones africanas son todavía a menudo encerradas en unos estereotipos que las confinan en ciertas formas primitivas”. (*Africultures*, 2007: 46)<sup>174</sup>

Dicho de otra manera, existe una especie de abismo, una contradicción, entre las pretensiones universalistas del mundo del arte contemporáneo y la hegemonía que Occidente sigue ejercitando en dicho mundo, en el cual los artistas africanos quieren entrar como todos los demás. Es a partir de este deseo que se generaría, según muchos autores de los que ahora hablaremos, el que podemos llamar “dilema creativo” que influencia de manera significativa las producciones de los artistas africanos contemporáneos. Éstos, en efecto, se ven a menudo obligados a responder a ciertos criterios impuestos desde el exterior para poder entrar a formar parte del mundo del arte contemporáneo internacional:

“[...] : ¿hay que inventar un arte particular que actualice al mismo tiempo las culturas tradicionales, o hay que crear haciendo referencia a una escuela, a un movimiento o, sencillamente, a una moda internacional para ser producido e/o difundido?”. (*Africulture*, 2007: 46)<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> Texto original: “La manque de reconnaissance et de légitimation de la création artistique du continent noir reste un obstacle majeur à sa diffusion internationale. La création africaine subit la pression d’une forma de domination artistique exercée par un Occident pourvoyeur de légitimité sur le marché de l’art. Les différences entre artistes ne sont pas perçues alors comme l’expression d’une originalité créatrice ou de la diversité. Les créations africaines sont encore souvent enfermées dans des stéréotypes qui les confinent dans des formes primitives”. (*Africultures*, 2007: 46)

<sup>175</sup> Texto original: “[...] : faut-il inventer un art singulier qui actualise dans le même temps les cultures traditionnelles, ou bien faut-il créer en référence à une école, un mouvement ou tout simplement un mode internationale afin d’être produit et/ou diffusé ?”. (*Africultures*, 2007: 46)

### 3.6 “Co-moldeando identidades artísticas”: los artistas africanos contemporáneos y el mundo del arte internacional

Salah Hassan (1999), hablando de la todavía marginal presencia de los artistas africanos en los circuitos más importantes de la escena artística internacional, hace hincapié en los *clichés* fabricados por Occidente que excluyen a unos artistas y que, en cambio, incluyen a otros:

“Además, en realidad, esta negligencia se debe en primer lugar a la extendida y equivocada idea de que la cultura africana contemporánea es una copia distorsionada, una mera imitación, de la cultura occidental, y por lo tanto falta de autenticidad”. (Hassan, 1999: 216)<sup>176</sup>

“[...], el determinismo racial, la demanda de la exhibición de autenticidad y de espectáculo, sigue siendo un criterio occidental esencial de validación y aceptación. Esta búsqueda del inusual, de lo exótico, de lo naif y de lo carente de formación, ha animado a esos historiadores del arte, críticos y curadores que, de lo contrario, nunca habrían expresado interés en el arte africano”. (Hassan, 1999: 217-218)<sup>177</sup>

A partir de los años ochenta y noventa del siglo XX, en el mercado del arte contemporáneo, se ha asistido a unas profundas transformaciones debidas a distintos factores: la extensión de las redes de comunicación e información, en las que las grandes galerías han ido asumiendo un papel determinante; la internacionalización de la oferta; la “cosmopolitización” de los artistas; la multiplicación y extensión geográfica de los centros y eventos de difusión, etc. (Chavaribeyre, 1997)<sup>178</sup>.

---

<sup>176</sup> Texto original: “Yet, in reality, this neglect has been primarily caused by the widespread misconception that contemporary African culture is a distorted copy, a mere imitation, of Western culture, and therefore lacks authenticity. [...]”. (Hassan, 1991: 216)

<sup>177</sup> Texto original: “[...], racial determinism, the demand for the display of authenticity and spectacle, remain essential Western criteria of validation and acceptance. This search for the unusual, the exotic, the naïve and the untrained has spurred on those art historians, critics and curators who would not otherwise express interest in African art”. (Hassan, 1999: 217-218)

<sup>178</sup> Para un análisis completo de las transformaciones acaecidas en el mundo y en el mercado del arte contemporáneo y el papel jugado por Occidente sugiero, entre otros, las obras de Raymonde Moulin (1997; 2000) y el informe elaborado en 2001 por Alain Quemin para el *Ministère des Affaires Étrangères* francés, en los que los autores hacen un análisis de las relaciones, las dinámicas, los actores y los valores a los que ha dado lugar la mundialización de la geografía del arte contemporáneo.

Es en este contexto que empezaron a aparecer y consolidarse acontecimientos como las bienales, las trienales y los festivales en varias ciudades africanas, todos ellos con un objetivo principal en común: dar y darse a conocer en el mundo del arte internacional. La primera bienal organizada en el continente africano fue la Bienal Internacional de El Cairo en 1984. Luego, retomando de manera más marcada el modelo de la Bienal de Venecia, aparecieron la Bienal de Dakar, o *Dak'Art*, en 1992 y la Bienal de Johannesburg en 1995. Entre los festivales, hay que mencionar el *Marché des Arts du Spectacle Africain* (MASA) de Abidjan en 1992 y las *Rencontres de la Photographie Africaine* de Bamako en 1994<sup>179</sup>:

“Cada uno tiene sus buenas razones. Hay los que quieren promover una gran ciudad en pleno crecimiento o una ciudad en decadencia. Hay los que quieren dar a conocer y prestigiar a unos lugares descuidados y los que quieren crear unos nuevos centros. Hay los que aspiran a importar y exportar la riqueza cultural, los que aman lo efímero y que consideran que no es posible formar parte del mercado internacional sin tener un acontecimiento permanente y con ediciones regulares. Y luego hay los que se vuelven famosos gracias a las bienales. Las bienales y las trienales aseguran la consagración de sus comisarios, de sus críticos y de sus artistas, que luego emigran de un lugar a otro, glorificados por las manifestaciones más a la moda”. (Pensa, 2011: 38)<sup>180</sup>

Por lo que se refiere a la creación de la *Dak'Art*, escribe Iolanda Pensa:

“La creación de la Bienal de Dakar se remonta a 1989. Son los artistas y los intelectuales senegaleses que reclaman en voz alta al presidente Abdou Diouf la creación de un acontecimiento que pueda promover su producción y difundir sus obras a escala internacional. Invocan al jefe de Estado, en su papel de protector de las artes (tal como prevé la Constitución), citando la

---

<sup>179</sup> Sabine Vogel (2010) ha dedicado una interesante obra al análisis del papel que las bienales han ido asumiendo en el escenario del arte contemporáneo internacional. Por lo que se refiere, en particular, a la historia y la evolución de las bienales, trienales y festivales africanos recomendando, entre otros, el número 73 de la revista trimestral *Africultures* (2008), la obra de Yacuba Konaté (2009), que fue uno de los curadores de la *Dak'Art* de 2004, y la tesis doctoral de Iolanda Pensa (2011).

<sup>180</sup> Texto original: “Chacun a ses bonnes raisons. Il y a ceux qui veulent promouvoir une grande ville en pleine croissance ou une ville en perte d'influence. Ceux qui veulent faire connaître et donner du prestige à des lieux négligés et ceux qui veulent créer de nouveaux centres. Il y a ceux qui aspirent à importer et exporter de la richesse culturelle, ceux qui aiment l'éphémère et qui considèrent qu'il n'est pas possible de faire partie du marché international sans un événement permanent et à cadence régulière. Et il y a ceux que les biennales et les triennales rendent célèbres. Les biennales et les triennales assurent la consécration de leurs commissaires, de leurs critiques et de leurs artistes, qui ensuite émigrent de ci et de là, de par le monde, glorifiés par les manifestations les plus à la mode”. (Pensa, 2011: 38)



obra del antiguo presidente Léopold Sédar Senghor, que sostenía la cultura haciendo referencia a la gloria pasada del *Festival Mondial des Arts Nègres*, organizado en 1966, símbolo de la vitalidad creadora e intelectual del continente y de la capacidad de Senegal de proponerse como plataforma y portavoz de todo un continente”. (Pensa, 2011: 77)<sup>181</sup>

Para todos los artistas mauritanos con los que trabajé en Nouakchott, la selección para participar en la *Dak’Art* representa, de alguna manera, el sueño más alcanzable por dos razones principales: la proximidad geográfica y los vínculos que tienen con muchos artistas senegaleses, entre los cuales algunos ya tienen fama internacional. Hasta ahora, ningún artista mauritano ha participado a nivel oficial, sino que algunos de ellos fueron a exponer en la que hoy se conoce como “*Dak’Art Off*”<sup>182</sup>.

Además, entre finales de los años noventa del siglo XX y principios del siglo XXI, las bienales y trienales europeas tuvieron que adaptarse a la nueva y más extensa geografía del arte contemporáneo, incorporando a artistas de todos los continentes. Con respecto a la participación de artistas africanos en la Bienal de Venecia, escribe Iolanda Pensa (2011):

“Durante la *Biennale de Dakar* de 2000, un grupo de intelectuales dirigidos por Okwui Enwezor (director de la Bienal de Johannesburg en 1997 y de *Documenta* en 2002), Salah Hassan (comisario de arte y profesor en la Universidad de Cornell) y Olu Oguibe (artista, crítico y profesor en la Universidad de Connecticut) organizan un encuentro con Harald Szeeman (director artístico de la *Biennale di Venezia* en aquel entonces) e inauguran la carrera del *Forum for African Arts*. Esta institución fue creada con el objetivo de reforzar y sostener la participación de África en las grandes exposiciones internacionales, nombrando a unos comisarios y seleccionando a los artistas. La reunión de Dakar no asegura un pabellón permanente de

---

<sup>181</sup> Texto original: “La création de la Biennale de Dakar remonte à 1989. Ce sont les artistes et les intellectuels sénégalais qui réclament à grande voix au président Abdou Diouf la création d’un événement qui puisse promouvoir leur production et diffuser leurs œuvres à l’échelle internationale. Ils invoquent le chef de l’Etat en son rôle de protecteur des arts (tel que le prévoit la Constitution), citant l’œuvre de l’ancien président Léopold Sédar Senghor qui soutenait la culture en se référant à la gloire passée du *Festival Mondial des Arts Nègres*, organisé en 1966, symbole de la vitalité créatrice et intellectuelle du continent et de la capacité du Sénégal à se proposer comme plateforme et porte-parole de l’ensemble du continent”. (Pensa, 2011: 77)

<sup>182</sup> La *Biennale de Dakar* se divide en dos “partes”, la *Dak’Art “In”* y la *Dak’Art “Off”*. La primera es la que comprende todos los acontecimientos previstos en el programa oficial del *Secrétariat* de la bienal; la segunda, en cambio, se compone de las exposiciones y los eventos organizados por las galerías, las asociaciones y las instituciones artísticas o por privados en toda la ciudad de Dakar durante los meses de la *Dak’Art “In”*.

África en la *Biennale di Venezia* – como a algunos les habría podido gustar – pero anuncia *Authentic/Ex-Centric*, un evento organizado en 2001 por Olu Oguibe, Salah Hassan y *Forum&Co* en el marco del programa *Africa in Venice*. [...]. Aunque *Authentic/Ex-Centric* no sea la primera participación de África en la bienal [...], es sin dudas la primera vez que se presenta un proyecto que aspira al estatus de legitimidad institucional. El *Forum for African Arts* quiere todos los papeles en regla para negociar con los grandes centros de poder del arte [...]. (Pensa, 2011: 24)<sup>183</sup>

El problema del *Forum for African Arts*, dice Pensa (2011), ha sido siempre de ser, en cierto modo, una “institución fantasma” por la falta de apoyo y legitimidad política por parte de los países africanos, con lo cual volvemos otra vez a lo mismo, es decir, al poder hegemónico y decisonal “autolegitimado” de algunos *happy few* del mundo del arte contemporáneo en Occidente:

“Durante la Bienal de Dakar de 2004, la misma legitimidad del *Forum* fue contestada: [...]. La cuestión «¿dónde vivís?» es una vieja historia que vuelve regularmente en los debates en África. El hecho de que el *Forum for African Arts* tenga su sede en Estados Unidos y que sea sostenido principalmente por la *Fondation Ford* y promovido por unos «Africanos en la diáspora» - que, como repite la letanía, no conocen y no viven la realidad cotidiana (y las dificultades) africanas – empieza a causar cierta acidez gástrica, tanto más cuanto la institución gana terreno y se vuelve demasiado invasora”. (Pensa, 2011: 25)<sup>184</sup>

---

<sup>183</sup> Texto original: “Au cours de la Biennale de Dakar de 2000, un groupe d'intellectuels dirigé par Okwui Enwezor (directeur de la Biennale de Johannesburg en 1997 et de *Documenta* en 2002), Salah Hassan (commissaire d'art et professeur à l'Université de Cornell) et Olu Oguibe (artiste, critique et professeur à l'Université du Connecticut) organisent une rencontre avec Harald Szeemann (alors directeur artistique de la Biennale de Venise) et inaugurent la carrière du *Forum for African Arts*. Cette institution a été fondée dans le but de renforcer et de soutenir la participation de l'Afrique aux grandes expositions internationales en nommant des commissaires et en sélectionnant les artistes. La réunion de Dakar n'assure pas un pavillon permanent de l'Afrique à la Biennale de Venise – comme certains le souhaitaient peut-être – mais annonce *Authentic/Ex-Centric*, un événement organisé en 2001 par Olu Oguibe, Salah Hassan, Forum & Co dans le cadre du programme *Africa in Venice*. [...]. Bien que *Authentic/Ex-Centric* ne soit pas non plus la première participation de l'Afrique à la biennale [...], sans aucun doute est-ce la première fois qu'est présenté un projet qui aspire au statut de légitimité institutionnelle. Le *Forum for African Arts* veut avoir ses papiers en règle pour négocier avec les grands centres de pouvoir de l'art [...].” (Pensa, 2011: 24)

<sup>184</sup> Texto original: “Au cours de la Biennale de Dakar de 2004, c'est la légitimité même du Forum qui a été contestée : [...]. Une vieille histoire, qui revient régulièrement dans les débats en Afrique, est la question « où vivez-vous ? ». Le fait que *Forum for African Arts* ait son siège aux Etats-Unis et soit soutenu principalement par la Fondation Ford et promu par des « Africains de la diaspora » – qui, comme le répète la litanie, ne connaissent pas et ne vivent pas la réalité quotidienne (et les difficultés) africaines – commence à causer de l'acidité gastrique, d'autant plus que l'institution gagne du terrain et devient un peu trop envahissante”. (Pensa, 2011: 25)

Si ya para la Bienal de Venecia de 2005 el *Forum* no consiguió elaborar un proyecto propio, la edición de 2007 representó su caída definitiva. Ahora bien, pese a su fracaso, el *Forum* había servido para la elaboración del proyecto *Authentic/Ex-Centric* para la participación de África en la Bienal de Venecia de 2002. Sobre esta exposición se publicó un libro-catálogo en cuya introducción los dos curadores, Salah Hassan y Olu Oguibe (2002), aportan una interesante explicación de la elección del título:

“La palabra *Authentic*, en el título, hace referencia a las respuestas de algunos de estos artistas a la problemática de la representación como ejemplo del discurso que materializa a África y a otras culturas. Juega con el determinismo cultural, la demanda de «autenticidad» y lo exótico que continua enmarcando el reconocimiento y la recepción de la contemporaneidad africana fuera del continente. [...]. *Ex-centric* aborda otras realidades de la política cultural en la medida en que afecta a los artistas africanos dentro y fuera de África. Está orientado también hacia cuestiones de estética y conocimiento intercultural y transnacional dentro de la práctica artística contemporánea africana, especialmente porque la exposición refleja el intercambio recíproco de ideas e influencias entre África y otras partes del mundo, y ofrece una ojeada sobre las maneras en las cuales los artistas africanos han interpretado y traducido las experiencias estéticas y sociales de África histórica y postcolonial como parte de una sensibilidad global”. (Hassan; Oguibe, 2002: 6)<sup>185</sup>

Unos años más tarde, entre 2003 y 2006, se organizó una exposición itinerante en tres ciudades de Estados Unidos (St. Louis, Pittsburgh y Houston) con el título *A Fiction of Authenticity: Contemporary Africa Abroad*, curada por Shannon Fitzgerald y Tumelo Mosaka. En la introducción del catálogo, la primera explica que la exposición presenta el trabajo de una selección de artistas africanos y de la diáspora, pertenecientes a la generación de los años cincuenta-setenta del siglo XX. De la misma manera que en *Authentic/Ex-centric*, las obras de esta

---

<sup>185</sup> Texto original: “The world *Authentic*, in the title, references the responses of some of these artists to the problematic of representation as well as paradigms of discourse that objectify African and other cultures. It plays on cultural determinism and the demand for «authenticity» and the exotic that continues to frame the acknowledgement and reception of African contemporaneity outside the continent. [...]. *Ex-centric* addresses other realities of cultural politics as they affect African artists within and outside Africa. It also points to issues of cross-cultural and transnational aesthetics and consciousness within contemporary African art practice especially since the exhibition reflects the reciprocal traffic of ideas and influences between Africa and other parts of the world, and offers a glimpse of the ways in which African artists have interpreted and translated the aesthetic and social experiences of both historical and postcolonial Africa as part of a global sensibility”. (Hassan; Oguibe, 2002: 6)

exposición abordan y desafían las “ficciones” construidas por Occidente con referencia a la idea de “autenticidad africana”:

“Cada relato transcultural individual surge del flujo constante de impulsos globalizantes y de unas interconexiones internacionales como nunca han habido en la historia. La exposición procura analizar las construcciones de la percepción (ficciones) acerca de lo que constituye una África auténtica – en el interior del continente y en el extranjero. Se considerará cómo estas ficciones han distorsionado lo que significa ser africano y hasta que punto la *Africanness* de cada uno es expresada, entendida, explotada y resulta relevante en la cultura global contemporánea. Los trabajos de once artistas contemporáneos [...] abordan la situación de los sujetos africanos postcoloniales y la interculturalidad, el exilio y la diáspora”. (Fitzgerald, 2004: 1)<sup>186</sup>

Shannon Fitzgerald (2004) explica que el proyecto expositivo ha querido abordar la complejidad de la “subjetividad africana postcolonial” y analizar las “construcciones ficticias” que Occidente ha elaborado alrededor de aquella. La curadora afirma, de hecho, que la “autenticidad” se basa en peligrosas “ficciones”: imágenes ficticias, estereotipos ficticios, etc.

La exposición explora tres visiones históricas del concepto de “autenticidad”, todas ellas relacionadas con el mundo del arte y las producciones artísticas africanas:

“La primera noción de autenticidad explorada en esta exposición se extiende a partir del interés modernista en la originalidad del arte y la validez del objeto como obra de arte. La segunda noción está relacionada con la legitimización del objeto por parte del mercado del arte, de la clientela y de las colecciones de los museos, que todavía tienen la tendencia a privilegiar la «cultura material» africana y/o los objetos antropológicos del pasado precolonial. [...]. Finalmente, el tercer aspecto de la autenticidad se refiere a los conceptos del origen y de la biografía del artista; aquí los orígenes geográficos, culturales, étnicos y raciales del artista (y la autenticidad de los orígenes del artista) se vuelven más importantes que las consideraciones estéticas formales del artista mismo. En Occidente, la cuestión de cuál herencia cultural o étnica se puede reivindicar es a menudo el primer eje de

---

<sup>186</sup> Texto original: “Each individual’s transcultural narrative stems from the continual flux of globalizing impulses and an international interconnectedness unlike that of any other time in history. The exhibition seeks to analyze constructs of perception (fictions) about what constitutes an authentic Africa – within that continent and abroad. It will consider how these fictions have skewed what it means to be African and to what extent one’s *Africanness* is expressed, understood, exploited, and relevant in contemporary global culture. Works of eleven contemporary artists [...] address the situation of postcolonial African subjects and interculturalism, exile, and diaspora”. (Fitzgerald, 2004: 1)

investigación en la consideración de cada artista africano, independientemente de si esto aporte información sobre sus prácticas”. (Fitzgerald, 2004: 2)<sup>187</sup>

En efecto, como ya vimos muy brevemente en el primer capítulo teórico, la idea de “autenticidad” ha caracterizado, desde siempre, las relaciones entre las producciones materiales africanas y el mundo del arte occidental, empezando con la construcción de la categoría del “arte primitivo auténtico” hasta llegar al concepto de “autenticidad del origen” o grado de “africanidad” en relación a los artistas africanos contemporáneos. Sin embargo, si por lo que se refiere a las producciones “tradicionales”, caracterizadas por el anonimato de sus autores, el concepto de “autenticidad” estaba vinculado sobre todo a las obras, cuando pasamos a las obras contemporáneas, lo que interesa al mundo del arte occidental es, en primer lugar, la “autenticidad” del origen africano de sus autores y el vínculo entre los trabajos y los contextos socioculturales de producción:

“En las exposiciones de arte contemporáneo es inevitable que la elección de las obras de los artistas pase por el filtro de la representación. En su producción y en su lenguaje se busca esta autenticidad, el relato de otros lugares y – porque no – algunas ideas para animar el diálogo intercultural”. (Pensa, 2011: 143)<sup>188</sup>

Olu Oguibe (1999), en un artículo titulado *Art, Identity, Boundaries: Postmodernism and Contemporary African Art*, cita una interesante entrevista del crítico Thomas McEvelley al artista Hamed Ouattara, en la que la primera

---

<sup>187</sup> Texto original: “The first notion of authenticity explored in this exhibition extends from the modernist interest in the originality of art and the validity of the object as a work of art. The second notion relates to the object’s legitimization by the art market, patronage and museum collections, which still tends to privilege African ‘material culture’ and/or anthropological objects from the pre-colonial past. [...]. Finally, the third aspect of authenticity relates to concepts of the artist’s origin and biography, where geographic, cultural, ethnic, and racial origins of the artist (and the authenticity of the artist’s origins) become more important than the formal aesthetic considerations of the artist itself. The question of which cultural or ethnic heritage one may claim, in the West, is often the first line of inquiry in the consideration of every African artist, regardless of whether or not this informs their practice”. (Fitzgerald, 2004: 2)

<sup>188</sup> Texto original: “Dans les expositions d’art contemporain il est inévitable que le choix des œuvres des artistes passe par le filtre de la représentation. On cherche dans leur production et dans leur langage cette certaine authenticité, le récit de lieux autres et – pourquoi pas – quelques idées pour encourager le dialogue interculturel”. (Pensa, 2011: 143)

pregunta fue precisamente: “¿Cuándo y dónde has nacido?”. Toda la entrevista, afirma Oguibe (1999a), siguió esta línea, es decir, el intento de poner en evidencia el origen del artista y de dar una imagen más “exótica” posible de éste. Oguibe (1999) hace hincapié en cómo Ouattara, un reconocido artista de Costa de Marfil que lleva ya años viviendo en Estados Unidos, intentó inútilmente desplazar el eje de la entrevista hacia su obra. McEvelley, en efecto, siguió insistiendo en su biografía y, en particular, sobre su historia familiar. Ouattara, dice Oguibe (1999a), consciente de las consecuencias que derivarían de un enfrentamiento con el influyente crítico, decidió entonces mantener la calma y no arriesgarse a participar en un juego peligroso para un artista de origen africano:

“Él entiende – es obligado a entender, todo en su historia y en su experiencia le prepara para entender y aceptar – que, en lo que concierne el poder que McEvelley representa, se ve implicado en un juego de supervivencia desequilibrado; un juego que él tiene que jugar con cuidado si quiere evitar unas graves consecuencias; un juego en que tiene que negociar con paciencia para prevenir su propia eliminación, su propia aniquilación; un juego en el que él tiene finalmente que ceder para vivir. [...]. Ouattara sabe hasta qué punto necesita a McEvelley y lo que ganaría trabando amistades con él. Reconoce, aunque fastidiosamente, que el terreno que ocupa, el terreno en el que se encuentra perpetuamente relegado, en el que está confinado, está bajo vigilancia, y cada afirmación, cada gesto, puede llevar a consecuencias muy graves para él y para sus prácticas en tanto que artista africano. Y, aún más importante, reconoce este terreno como un puesto fronterizo, una posición en las periferias de los principados que el crítico representa – un lugar fronterizo en el que McEvelley es el oficial de aduana”. (Oguibe, 1999: 18)<sup>189</sup>

Las reflexiones de Olu Oguibe (1999) – que además de crítico y comisario de exposiciones, también es artista de origen nigeriano – acerca de la posición de Ouattara ante McEvelley, nos recuerda, pese a algunas diferencias relativas al contexto, la situación de los artistas africanos en Nouakchott frente a ciertas

---

<sup>189</sup> Texto original: “He understands – he is brought up to understand, everything in his history and in his experience prepares him to understand and to accept – that in dealing with the power that McEvelley represents, he is engaged in an ill-matched game of survival; a game that he must play carefully if he is to avoid profound consequences; a game he must negotiate with patience to prevent his own erasure, his own annihilation; a game that he must ultimately concede in order to live. [...]. Ouattara understands how much he needs McEvelley, how much he stands to gain by making friends with him. He recognizes, albeit painfully, that the terrain he occupies, the terrain to which he is perpetually consigned, in which he is confined, is one under surveillance, where every utterance, every gesture, carries with it implications of enormous weight for himself as an African artist, and for his practice. And even more importantly, he recognizes this terrain as an outpost, a location on the peripheries of the principalities that the critic represents – a border post at which McEvelley is the control official”. (Oguibe, 1999: 18)

presencias extranjeras de las que no sólo dependen a nivel económico, sino también profesional. A lo largo del análisis de algunos ejemplos etnográficos que presentaré en los próximos capítulos, veremos cómo los extranjeros, ya sean instituciones públicas o actores privados, juegan ese papel de “padrinos inspirados” (Amselle, 2005), “iniciadores blancos” (Gaudibert, 1991) y “oficial de frontera” (Oguibe, 1999) de los que dependen las carreras nacionales e internacionales de los artistas locales. Éstos, a su vez, se ven implicados en un delicado y constante juego de negociación y estrategias para poder vivir de su arte y salir de su país.

Por lo que se refiere a la entrevista de McEvelley a Ouattara, Oguibe (1999) pone en evidencia cómo ésta define, bajo muchos puntos de vista, los límites de la percepción dentro de los cuales se construye la imagen de los artistas africanos, obligados, en cierta manera, a contribuir a esta construcción:

“La entrevista da testimonio de un discurso de poder y de confinamiento en la actual apreciación occidental del arte africano moderno; un discurso que expresa y regulariza una declaración que, negando a los artistas africanos el derecho a la palabra y a la auto-expresión, los encierra en las colonias patrulladas del deseo occidental”. (Oguibe, 1999: 19)<sup>190</sup>

“Vetando a Ouattara el derecho a la auto-expresión, no dejándole hablar de lo que verdaderamente le interesa, McEvelley lleva a cabo una reiteración paradigmática de ventriloquia entendida como estructura de referencia para las actitudes occidentales hacia los artistas africanos”. (Oguibe, 1999: 19)<sup>191</sup>

Oguibe (1999), después de haber aportado otros ejemplos parecidos al de la entrevista, concluye el artículo con una interesante y, a mi parecer, muy acertada reflexión acerca de la constante obsesión manifestada por el mundo del arte occidental por la “autenticidad” en la relación con las producciones artísticas o los artistas de origen africano. Según el autor, de hecho, detrás de esta ansiedad se esconde el deseo de encerrar a los artistas africanos en “identidades prefabricadas”

---

<sup>190</sup> Texto original: “It speaks to a discourse of power and confinement in current Western appreciation of modern African art; a discourse of speech and regulation of utterance, which by denying African artists the right to language and self-articulation, incarcerates them in the policed colonies of Western desire”. (Oguibe, 1999: 19)

<sup>191</sup> Texto original: “In vetoing Ouattara’s right to self-articulation, in placing a sanction against his preferred site of discourse, McEvelley effects a paradigmatic reiteration of ventriloquy as a structure of reference for Western attitudes towards African artists”. (Oguibe, 1999: 19)

con el objetivo de establecer y mantener una distancia entre sus prácticas artísticas y las de los artistas contemporáneos occidentales:

“Dicho de otra manera, la introducción de la cuestión de la autenticidad es exclusivamente una reclamación de identidad, de signos de diferenciación, de distancia cultural. Se trata de la exigencia de distancia cultural [...]”. (Oguibe, 1999: 27)<sup>192</sup>

En esta misma línea, Iolanda Pensa afirma:

“En el arte contemporáneo, el vasto mundo viene mantenido a distancia, almacenado en un cuarto a parte e invitado a ciertas conferencias, tomado didácticamente a pequeñas dosis. Viene explorado, expuesto en los museos etnográficos, incluido en las bienales; responde a la definición de *arte africano contemporáneo*, *arte chino*, *arte autóctono*, *Africa Remix*. Viene explicado a través de los mapas geográficos (vosotros estáis allí, nosotros allá, ellos están allí) y a través de unas etiquetas que indican el lugar exacto de nacimiento, domicilio y nacionalidad de los participantes”. (Pensa, 2011: 144)<sup>193</sup>

Estas afirmaciones me recuerdan también las de Achille Mbembe (2006) con respecto a las relaciones entre Occidente y el continente africano:

“[...] es en relación con África subsahariana que la noción de «Otro absoluto» ha llegado a su punto culminante. Todos sabemos que África, entendida como idea y como concepto, ha servido históricamente y continúa sirviendo de argumento polémico a Occidente en su voluntad rabiosa de marcar una diferencia con respecto al resto del mundo. Bajo varios aspectos, África constituye todavía la antítesis sobre la base de la cual Occidente representa el origen de sus propias normas, elabora una imagen de sí mismo y la integra en un conjunto de otros significantes de los que se sirve para afirmar lo que se supone ser su propia identidad<sup>194</sup>”. (Mbembe, 2006: 10)<sup>195</sup>

---

<sup>192</sup> Texto original: “In other words, the introduction of the question of authenticity is only a demand for identity, a demand for the signs of difference, a demand for cultural distance. It is a demand for the visual and formal distance [...]”. (Oguibe, 1999: 27)

<sup>193</sup> Texto original: “Dans l'art contemporain, le vaste monde est tenu à distance, stocké dans une pièce à part, invité à des conférences, pris didactiquement à petites doses. Il est exploré, exposé dans les musées ethnographiques, inclus dans les biennales ; il répond à la définition d'*art africain contemporain*, *art chinois*, *art autochtone*, *Africa Remix*. Il est expliqué par les cartes de géographie (vous êtes ici, nous sommes là, ils sont là) et avec des étiquettes qui indiquent le lieu exact de naissance, de domicile et de nationalité des participants”. (Pensa, 2011: 144)

<sup>194</sup> Las reflexiones de Olu Oguibe (1999a) y Achille Mbembe (2006) me recuerdan, a su vez, las que Edward Said (2002) hizo acerca de las representaciones y de los discursos elaborados por Occidente en relación a Oriente. Entre muchas otras cosas, el autor pone en evidencia, de hecho, cómo el primero ha ido sintetizando y simplificando la complejidad del segundo en una serie de imágenes estereotipadas, en contraposición con las cuales Occidente construyó su identidad, intentando mantener una diferencia, una distancia.



En el capítulo dos, hemos visto que las mismas dinámicas caracterizan también la relación que Occidente ha ido manteniendo con las producciones artísticas que se han formado bajo la influencia del Islam, a través de la definición de la categoría de las “arte plástico islámico”.

Tumelo Mosaka (2004), el segundo curador de la exposición *A Fiction of Authenticity*”, afirma que, en las últimas décadas, los artistas africanos, y también los escritores y los académicos, han contribuido al debate sobre la noción de “identidad africana” y de la *Africanness*, intentando llevarla más allá de las definiciones basadas en la etnicidad y en la geografía. En particular, Mosaka (2004) pone en evidencia cómo las constantes migraciones de los artistas africanos, sean éstas temporales o permanentes, han producido nuevas historias y han puesto en discusión la cuestión de la “africanidad”:

“Estos artistas producen nuevas historias compuestas por geografías fragmentadas que encarnan ideas de multiplicidad e hibridación. El aumento de los movimientos a través de las fronteras ha puesto en cuestión la «africanidad» entendida como una noción fija de «identidad»”. (Mosaka, 2004: 41)<sup>196</sup>

La noción de “africanidad”, dice el autor (2004), se utiliza para abarcar una multiplicidad de culturas bajo una única identidad, remplazando así la diversidad con una etiqueta fija basada en estereotipos superficiales y reductivos. Es por eso que muchos artistas africanos, sobre todo los de la diáspora, se han empeñado en desafiar la noción de “africanidad”, poniendo en evidencia las diferencias entre las culturas:

“Es por esta razón que muchos artistas africanos que viven en el extranjero han intentado deshacerse de las definiciones históricas de «africanidad» para

---

<sup>195</sup> Texto original: « [...] c’est en rapport à l’Afrique subsaharienne que la notion de l’ « Autre absolu » a atteint son point d’orgue. Ainsi qu’on le sait désormais, l’Afrique en tant qu’idée et en tant que concept a historiquement servi et continue à servir d’argument polémique à l’Occident dans sa rage à marquer sa différence contre le reste du monde. À plusieurs égards, elle constitue encore l’antithèse sur fond duquel l’Occident se représente l’origine des propres normes, élabore une image de lui-même et l’intègre dans un ensemble d’autres signifiants dont il se sert pour dire ce qu’il suppose être son identité ». (Mbembe, 2006: 10)

<sup>196</sup> Texto original: “These artists produce new histories composed of fractured geographies that embody ideas of multiplicity and hybridity. This increased movement across boundaries has called into question *Africanness* as a fixed notion of identity”. (Mosaka, 2004: 41)

revelar la complejidad innata de su subjetividad. Desafían las ideas preconcebidas relativas a la identidad y transforman el abanico de la representación para reconocer las diferencias dentro y entre las culturas”. (Mosaka, 2004: 41)<sup>197</sup>

Okwui Enwezor (2004), en un texto contenido en el catálogo de *A Fiction of Authenticity*, afirma que la idea de “autenticidad africana” es el producto de un discurso etnocéntrico, ciego delante de la complejidad de las actuales realidades socioculturales africanas:

“La autenticidad tiene que ser entendida como el producto de un discurso etnocéntrico ciego ante de la complejidad del mapa moderno de la realidad social africana y doblemente ciego ante de la multiplicidad de identidades forjadas en el crisol de la colonización, de la globalización, de la diáspora y de la transformación social postcolonial de los mundos culturales aislados”. (Enwezor, 2004: 58)<sup>198</sup>

Además, sigue Enwezor (2004), la noción de “autenticidad” es también un código de “fijación” y “atrofia” de la “identidad africana” y es por eso, dice el autor, que se podría afirmar que la idea detrás de esta construcción es su “primordialismo”, un concepto que establece las fronteras entre “nosotros” y los “otros”. Estos últimos, siempre vinculados al pasado, a las tradiciones, a las fuerzas de la naturaleza y la espiritualidad, se ven negado el derecho a cambiar (2004: 58-59):

“Por lo tanto, la autenticidad entendida como primordialismo concibe los otros en un vacío histórico, lo/la coloca en el crepúsculo original, fijados en la estabilidad de una misma realidad sin cambios. O, por otra parte, concibe los otros como un exceso y un espectáculo de la historia, como una serie de repeticiones e imitaciones”. (Enwezor, 2004: 58)<sup>199</sup>

---

<sup>197</sup> Texto original: “For this reason many African artists living abroad have sought to unpack historic definitions of Africanness in order to reveal the innately complex nature of their subjectivity. They challenge preconceived ideas about identity and transform the spectrum of representation to acknowledge differences within and amongst culture”. (Mosaka, 2004: 41)

<sup>198</sup> Texto original: “Authenticity therefore must be understood as the handmaiden of an ethnocentric discourse blind to the complexity of the modern map of African social reality, and doubly blind to the multiplicity of identities forged in the crucible of colonization, globalization, diaspora, and the postcolonial social transformation of insular cultural worlds”. (Enwezor, 2004: 58)

<sup>199</sup> Texto original: “Therefore authenticity as primordialism conceives of the others in a vacuum of history, locates him/her in the twilight of origin, fixed in the constancy of the unchanging same. Or on the other hand it conceives of the other as an excess and spectacle of history, as a cycle of repetition, mimicry, [...]”. (Enwezor, 2004: 58)

Enwezor (2004) sugiere que esta última idea de “autenticidad” entendida como “primordialismo” se podría interpretar como una parte de esas “facultades miméticas” de las que hablaba Michael Taussig (1993) por la tendencia a copiar e imitar lo que se considera ser “el original”, de manera tal que “lo auténtico” acabaría siendo siempre falso (2004: 59).

Según Ery Camara (2004), los africanos, por su parte, han adoptado diferentes estrategias creativas para luchar contra este fenómeno, pero es obvio que la dominación occidental ha dejado sus marcas:

“Occidente ha difundido innumerables ficciones, que siempre han sido y siguen siendo articulaciones basadas en el supuesto poder ejercitado sobre los pueblos colonizados. Cuando estas ficciones se convierten en leyendas, novelas, películas, relatos y teorías, constituyen un conjunto de definiciones que han sido publicadas y distribuidas en todo el mundo para establecer una particular manera de acercarse, entender y explotar esos pueblos que ella misma define. Hay que poner en evidencia que el único objetivo de todos estos esfuerzos era el de aumentar la viabilidad de la empresa colonial y la futura expansión del capitalismo. Afortunadamente, a través de sus acciones y varias formas de resistencia, los africanos han podido hacer frente a este fenómeno por medio de respuestas creativas. Evidentemente, estos procesos de dominación han dejado sus marcas, que todavía juegan un papel activo en la manera en que cada uno inventa sus propias nociones de identidad africana”. (Camara, 2004: 81)<sup>200</sup>

Las “ficciones” son, entonces, instrumentos de poder y control utilizados por Occidente para dominar a los “otros” y para mantener las diferencias.

Sin embargo, estos “otros” nunca han sido espectadores pasivos ante la constante asignación de “etiquetas” y la imposición de construcciones relativas a su identidad, sino que, en algunos casos, han hecho de las “ficciones” creadas por Occidente unos instrumentos de resistencia, una fuente de inspiración creativa

---

<sup>200</sup> Texto original: “The West has spread countless fictions, which have always been and continue to be articulations based on the supposed power that it has exercised over colonized peoples. When they become legends, novels, films, accounts, and theories, they constitute a set of definitions that have been published and distributed worldwide to establish a particular way of approaching, understanding, and exploiting those people whom it defines. We should note that the only purpose of all of these endeavors was to increase the colonial enterprise’s feasibility and the future expansion of capitalism. Fortunately, through their actions and various forms of resistance, African people have managed to face this phenomenon with creative responses. Obviously, these processes of domination have left marks, which still play an active role in the way everyone invents their own notions of African identity”. (Camara, 2004: 81)

(Stoller, 1995; Ferguson, 2006) y han jugado con ellas para acceder al mundo del arte internacional. Este juego, dice Iolanda Pensa (2011), alcanza a veces unos niveles de influencia recíproca que resulta difícil establecer si son los comisarios o bien los artistas quienes “dirigen la danza”, es decir, “¿quién le toma el pelo a quién?”:

“El «discurso relativo a la identidad» - así como muchos críticos llaman la presencia de elementos autobiográficos en las obras – es una elección temática común entre los artistas, pero es también la elección preferida de los que seleccionan las obras. Artistas y comisarios de arte se influyen mutuamente: contestan a la demanda, la anticipan y la ridiculizan; es muy difícil saber quién dirige la danza”. (Pensa, 2011: 139)<sup>201</sup>

Recientemente, Pedro Pablo Gómez y Walter Dignolo (2012) acuñaron la expresión “estéticas decoloniales”<sup>202</sup> para referirse precisamente a un conjunto heterogéneo de prácticas, incluidas las artísticas, que hacen visible la resistencia a las acciones hegemónicas occidentales en diferentes ámbitos, empezando por derribar todos los fundamentos y las construcciones ficticias del “sistema-mundo moderno colonial” (2012: 18). El ámbito artístico, para ambos autores, representa el núcleo de acción más importante y eficaz para conseguir la “decolonización” de los discursos, de las instituciones, de las prácticas y de los agentes de la modernidad estético-artística occidental (2012: 18). Ahora bien, añaden Gómez y Dignolo (2012), lo “decolonial” deriva de la toma de conciencia de ocupar un lugar en la matriz colonial de poder, que es una máquina de producir diferencias. Dicho de otra manera, se trata de la opción adoptada por todos aquellos que se proponen poner en tela de juicio el proyecto civilizador de la modernidad:

---

<sup>201</sup> Texto original: “Le « discours sur l'identité » – comme de nombreux critiques appellent la présence d'éléments autobiographiques dans les œuvres – est un choix thématique commun parmi les artistes, mais c'est aussi le choix que préfèrent ceux qui sélectionnent les œuvres. Artistes et commissaires d'art s'influencent réciproquement : ils répondent à la demande, l'anticipent et la ridiculisent ; il est bien difficile de savoir qui mène la danse”. (Pensa, 2011: 139)

<sup>202</sup> “Estéticas decoloniales” es también el título de una exposición curada por Pedro Pablo Gómez y Walter Dignolo y realizada en 2010 en Bogotá por iniciativa de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. En 2012, se publicó el catálogo de la exposición en cuya introducción los dos curadores hacen un interesante análisis de los términos “colonialidad”, “modernidad”, “postcolonialidad”, etc. y explican qué entienden con la expresión “estéticas decoloniales”.

“El carácter decolonial no es algo inherente a un objeto, a una obra, una práctica, una persona o un grupo, sino a un modo de ser, sentir, pensar y hacer en una situación determinada, enfrentando alguna de las caras o dimensiones de la matriz colonial del poder”. (Gómez; Mignolo, 2012: 19)

“La emergencia de las estéticas decoloniales, [...], ha sido y sigue siendo cultivada por comunidades, grupos e individuos que, al ser puestos en condición colonial, han sido subordinados, «racializados», invisibilizados, y negados de múltiples maneras, en cada una de las dimensiones de la matriz moderno/colonial del poder”. (Gómez; Mignolo, 2012: 19-20)

Las prácticas artísticas y las creaciones de aquellos artistas africanos contemporáneos que han hecho de las “ficciones” construidas por Occidente alrededor de su identidad un medio de resistencia, a veces implícita, a las acciones hegemónicas occidentales, pueden a mi parecer considerarse un perfecto ejemplo de “estéticas decoloniales”.

Según Jean-Loup Amselle (2005), para entender las respuestas estético-artísticas africanas de la época postcolonial, hay que tener en cuenta los diferentes estímulos y exigencias entre los cuales los artistas africanos intentan oscilar estratégicamente:

“El arte africano aparece así como un lugar estratégico, un nudo conceptual que permite comprender el espacio de interlocución – incluso en sus malentendidos entre Occidente y África. En efecto, [...] me gustaría [...] poner en evidencia cómo los artistas africanos, [...], llegan a sacar provecho de los estereotipos que los conciernen, jugando con las dos representaciones [...], reivindicando alternativamente el estatus de artista global y el de artista africano. [...]. Es de hecho la oscilación entre mundialización por un lado y repliegue identitario por el otro que parece marcar la época artística actual”. (Amselle, 2005: 10-11)<sup>203</sup>

También Iolanda Pensa (2011) sostiene que hay que reflexionar sobre los diferentes estímulos, locales e internacionales, que los artistas africanos han recibido, y siguen recibiendo, por parte de sus diversos interlocutores:

---

<sup>203</sup> Texto original: “L’art africain apparaît ainsi comme un lieu stratégique, un nœud conceptuel permettant de saisir l’espace d’interlocution – y compris dans ses malentendus entre l’Occident et l’Afrique. En effet [...] je voudrais [...] montrer en quoi les artistes africains, [...], parviennent à tirer profit des stéréotypes les concernant, en particulier en jouant sur les deux tableaux [...], en ce qu’ils revendiquent alternativement le statut d’artiste global et celui d’artiste africain. [...]. C’est en effet l’oscillation entre mondialisation d’un part et repli identitaire de l’autre qui semble marquer l’époque artistique actuelle [...]”. (Amselle, 2005: 10-11)

“Se ha escrito mucho sobre el tema de la representación y de la auto-representación de África; los artistas son todavía prisioneros de un lenguaje que se les ha atribuido, constituido por temas, por códigos iconográficos, por paletillas de colores y por ingredientes bien definidos. Mientras que Senghor pedía a las obras que tradujesen visualmente el espíritu de la *Négritude*, otros les pedían utilizar materiales de recuperación, ser el producto de una dinámica social y de grupo, concentrarse en las cuestiones de identidad, contar su ciudad, inscribirse en un discurso conceptual...El África producida por los críticos, los comisarios y los artistas es una ficción, con resultados a veces mediocres y a veces extraordinarios”. (Pensa, 2011: 172)<sup>204</sup>

Las políticas culturales adoptadas por el primer presidente senegalés Léopold Sédar Senghor, promotor del redescubrimiento y revalorización de las peculiaridades de las culturas africanas y elaborador del concepto de “*Négritude*”, y la historia de la *École de Beaux Arts de Dakar* han constituido el objeto de estudio de muchos trabajos. Senghor, pese a sostener la importancia de la relación y del intercambio con la cultura occidental, quería que las artes africanas reflejaran la riqueza cultural y las características propias del continente africano. Con el término “*négritude*”, el ex presidente senegalés, que fue también un apreciado poeta, hacía referencia a las características y a las aptitudes propias de los negro-africanos, defendiendo su preservación y valorización. Senghor, iniciador del *Festival Mondial des Arts Nègres* (1966), fue un verdadero patrocinador y mecenas para los artistas senegaleses y, como nos recuerda Iolanda Pensa (2011), la *École des Beaux Arts* se convirtió en uno de los instrumentos de su política cultural:

“La *négritude*, nacida de la confrontación con las consecuencias destructivas del colonialismo, tenía que llevar a un renacimiento de la cultura negro-africana en el seno de la sociedad senegalesa. Senghor hizo abrir a Dakar la *École nationale des Beaux-Arts*, un museo nacional de arte, así como el *Musée Dynamique*, donde se organizaron unas exposiciones temporales de arte contemporáneo. [...]. El primer apogeo de esta política cultural fue, en

---

<sup>204</sup> Texto original: “Bien de pages ont été écrites au sujet de la représentation et de l’auto-représentation de l’Afrique ; les artistes sont encore prises au piège d’un langage qui leur a été attribué, constitué de thèmes, de codes iconographiques, de palettes de couleurs et d’ingrédients bien définis. Tandis que Senghor demandait aux œuvres de traduire visuellement l’esprit de la *Négritude*, d’autres leur demandaient d’utiliser des matériaux de récupération, d’être le produit de dynamique sociale et de groupe, de se concentrer sur les questions d’identité, de raconter leur ville, de s’inscrire dans un discours conceptuel...L’Afrique produite par les critiques, les commissaires et les artistes est une fiction, avec des résultats parfois médiocres et parfois extraordinaires”. (Pensa, 2011: 172)

1966, la primera edición del *Festival mondial des arts nègres*, al día de hoy ya legendario”. (Ströter-Bender, 1995: 113-114)<sup>205</sup>

Esto dio origen a varios movimientos externos a la escuela, que tomaron distancia con respecto a las ideas promovidas en su seno<sup>206</sup>.

Por lo tanto, a partir de la época de la colonización, los artistas africanos han recibido diferentes estímulos creativos a los que han dado respuestas distintas, dando origen al que muchos autores definen como “formas artísticas híbridas”. A título de ejemplo, Bogumil Jewsiewicki (1995), en una monografía dedicada al célebre artista Cheri Samba y al tema de la “hibridación” en el arte contemporáneo, afirma:

“Las sociedades africanas contemporáneas son en un devenir constante, el presente enfrentándose al pasado, la modernidad suplantando la tradición. Los artistas, sobre todo los de los centros urbanos, están bloqueados entre los dos. Ostentan una doble personalidad en dos niveles: interiormente, en su búsqueda de un equilibrio entre los valores del pasado y los del presente; exteriormente, en su dependencia financiera de una clientela muy variada. Tienen que satisfacer dos conjuntos muy diferentes de normas y de sensibilidades estéticas, las del mercado occidental y las del mercado africano”. (Jewsiewicki, 1995: 9)<sup>207</sup>

Es por estas razones que, según Okwui Enwezor y Chika Okeke-Agulu (2009), la “identidad artística africana” puede ser considerada como:

---

<sup>205</sup> Texto original: “La négritude, née de la confrontation avec les conséquences destructives du colonialisme, devait, au sein de la société sénégalaise, conduire à une renaissance de la culture noire africaine. SENGHOR fit ouvrir à Dakar une École nationale des Beaux-Arts, une musée national d’Art ainsi que le Musée Dynamique où furent organisées des expositions temporaires d’art contemporain. [...]. Le premier apogée de cette politique culturelle fut en 1966 à Dakar le « premier Festival mondial des arts nègres », aujourd’hui légendaire”. (Ströter-Bender, 1995: 113-114)

<sup>206</sup> Para una mejor profundización de las ideas y de las políticas culturales promovidas por el primer presidente senegalés Senghor, se recomiendan, además de Jutta Ströter-Bender (1995), a Pierre Gaudibert (1991), Ima Ebong (1991); Sidney-Littlefield Kasfir (1999), y Elizabeth Harney (2004).

<sup>207</sup> Texto original: “Les sociétés africaines d’aujourd’hui sont en devenir constant, le présent confrontant le passé, la modernité supplantant la tradition. Les artistes, particulièrement ceux des centres urbains, sont coincés entre les deux. Ils affichent une double personnalité à deux niveaux ; intérieurement, dans leur recherche d’un équilibre entre les valeurs du passé et celles du présent ; extérieurement, dans leur dépendance financière d’une clientèle variée. Ils doivent satisfaire deux ensembles énormément différents de normes et de sensibilités esthétiques, celles des marchés occidental et africain”. (Jewsiewicki, 1995: 9)

“[...] parte de un amplio repertorio de prácticas, estrategias y subjetividades que vinculan las tradiciones y los archivos culturales, que delimitan espacios geoculturales y geopolíticos, experiencias transnacionales y diaspóricas”. (Enwezor; Okeke-Agulu, 2009: 11)<sup>208</sup>

Para cerrar este último apartado teórico, quiero hacer hincapié en algunas reflexiones aquí presentadas, con las cuales me encuentro completamente de acuerdo. Considero el “arte africano contemporáneo” como un “conjunto de diversidades” debidas a experiencias contextuales distintas, pero al mismo tiempo con ciertas semejanzas. La “identidad africana moderna o postcolonial”<sup>209</sup>, incluida la de los artistas, es el resultado de una serie de encuentros y desencuentros, interacciones, intercambios y mestizajes entre influencias diferentes, locales y extranjeras. La cultura y las producciones artísticas africanas contemporáneas, a su vez, responden a múltiples referencias y archivos, “tradicionales” y “modernos”, “locales” y “globales”<sup>210</sup>, a veces, resistiéndose tanto a unos como a otros.

Es en el marco de este panorama general que he intentado dibujar, que voy a presentar el mundo de los artistas plásticos contemporáneos en Mauritania. Por las razones que veremos, se trata de un contexto de formación relativamente reciente y casi del todo desconocido no sólo a nivel internacional, sino también local. Se trata esencialmente del producto de distintas formas de encuentros entre artistas locales y diferentes comunidades extranjeras. Como veremos, el presente y el futuro de estos artistas, tanto a nivel económico como profesional, sigue dependiendo casi integralmente de las relaciones que consigan establecer y mantener con dichas comunidades. Éstas se componen, en primer lugar, de distintas instituciones extranjeras. Pensemos, por ejemplo, en las embajadas y en

---

<sup>208</sup> Texto original: “[...] part of a broad repertoire of practices, strategies, and subjectivities that link cultural traditions and cultural archives, that subtend geocultural and geopolitical spaces, transnational and diasporic experiences”. (Enwezor; Okeke-Agulu, 2009: 11)

<sup>209</sup> Con respecto al tema de las “identidades” o “subjetividades postcoloniales” en África, he encontrado muy interesantes las reflexiones de Richard Werbner (1992; 2002), presentadas en las introducciones de dos libros dedicado precisamente a este tema y coordinados por el autor.

<sup>210</sup> Por lo que se refiere a la cuestión de la situación de los “artistas postcoloniales” en el era de la globalización y “cosmopolitización del arte y de la estética, recomendamos la lectura de la reciente obra de Akin Adesokan (2011).



sus servicios de cooperación que, a través de sus políticas culturales, ejercen una dominación “sutil” e “indirecta” sobre las producciones artísticas locales (Amselle, 2005). En segundo lugar, hay que mencionar a las comunidades de expatriados, cuyas maneras de actuar con los artistas locales nos recuerdan mucho ciertas prácticas paternalistas coloniales de las que hemos hablado. Me refiero, en particular, a los artistas extranjeros que viven allí y que, en algunos casos, se han convertido en verdaderos “descubridores y protectores” de jóvenes talentos africanos, pero también a la actitud de los artistas o profesores de bellas artes que dirigen puntualmente los talleres de formación organizados por las agencias de cooperación.

Finalmente, quiero poner en evidencia que, obviamente, el apoyo y el patrocinio extranjero en favor de los artistas locales no son ni universales, ni gratuitos, ni desinteresados, sino que siguen políticas, ideas y criterios bien determinados. Los artistas, a su vez, tienen un “poder de negociación” bastante reducido, debido sobre todo, a la superioridad económica de sus “interlocutores”. Sin embargo, he podido observar, y lo demostraré a través del análisis etnográfico, que algunos de ellos juegan estratégicamente con dichos criterios y con las imágenes que se les quiere atribuir para llegar a conseguir, entre otras cosas, la financiación de un proyecto o de una exposición por parte de los que, más o menos inconscientemente, han contribuido a construir tales imágenes.

## Capítulo 4

# EL ENTORNO GEOGRÁFICO, SOCIOCULTURAL Y URBANO DE LA INVESTIGACIÓN: MAURITANIA Y NOUAKCHOTT

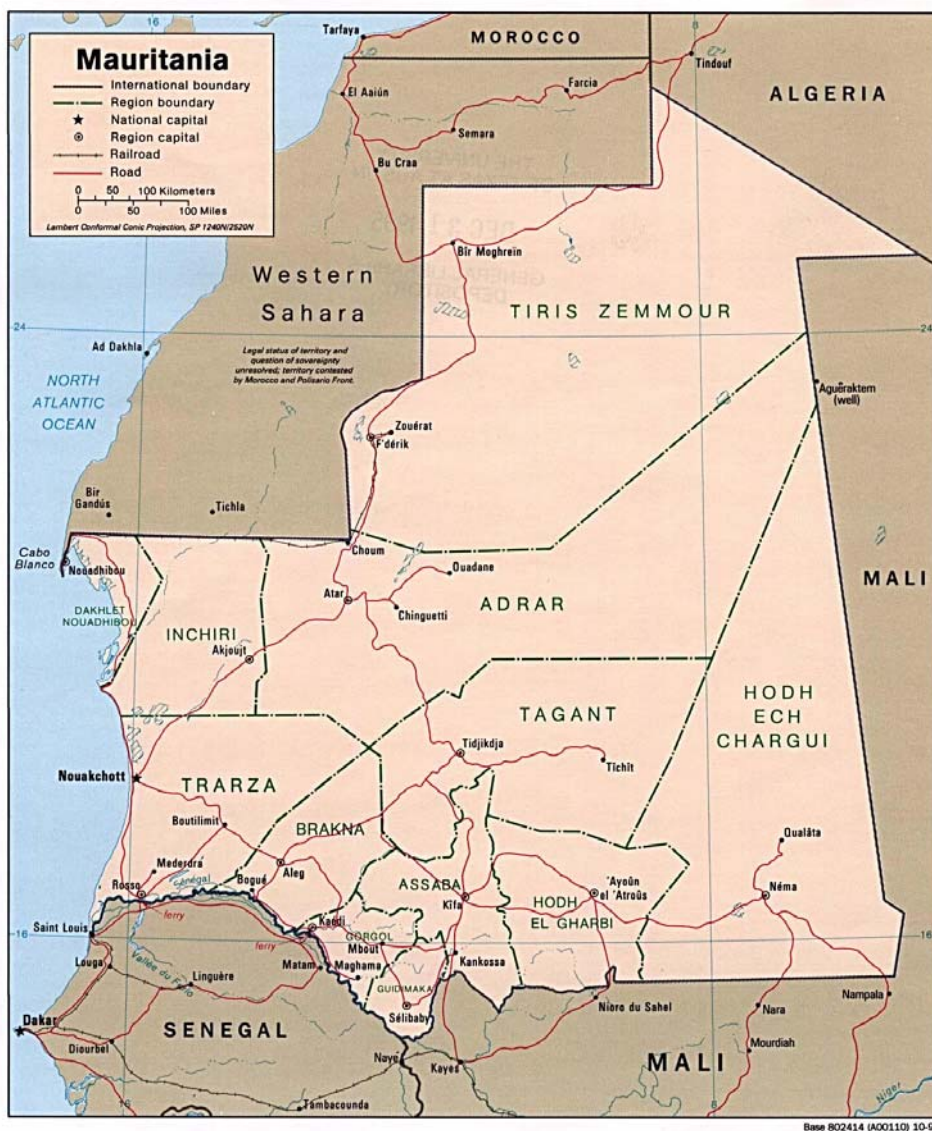


Figura 1. Mapa de Mauritania

El cuarto capítulo de esta tesis está dedicado a la presentación del contexto geográfico, sociocultural y urbano en el que se desarrolló mi trabajo de campo con los artistas plásticos contemporáneos, la casi totalidad de los cuales vive y trabaja en la capital del país, Nouakchott. Después de un breve recorrido por la historia del país, haremos una pequeña descripción de su compleja realidad geográfica, social y cultural, y del contexto urbano en el que trabajé. Como anticipé en la introducción, considero fundamental dicho recorrido ya que, teniendo presentes algunos elementos históricos, geográficos, sociales y urbanos del país, se comprenderán mejor ciertos aspectos del contexto de producción artística que presentaré.

Como veremos, la *République Islamique de Mauritanie*, ex colonia francesa que obtuvo la independencia el 28 de noviembre de 1960, es un país con una idiosincrasia muy peculiar, tanto desde un punto de vista histórico como geográfico y social. Mauritania, con su enorme y casi totalmente desértico territorio, se considera un país-puente por su posición geográfica, ya que se encuentra a medio camino y constituye una zona de contacto entre Sahara y Sahel occidental, entre Magreb y África subsahariana, entre las poblaciones árabo-beréberes del Norte de África y las subsaharianas del Este y del Sur. Esta posición geográfica explica la compleja composición étnica del país. En efecto, si por un lado tenemos a la población *bizāniyya* por el otro hay las distintas etnias subsaharianas, cuyos miembros son llamados frecuentemente “*negro-mauritaniens*”: wolof, halpulaaren, soninké y bambara. En palabras de Françis de Chassey (1993):

“[...] Sahara y Sahel occidental no son sólo la sede de dos modos de vida tradicionales específicos, determinados por la geografía climática y económica, sino que estos modos de vida son los de dos formaciones sociales étnica e históricamente muy diferenciados. Fue después – rasgo aparentemente en contradicción con el primero – que estas sociedades han mantenido unas relaciones constantes y estrechas de orden económico, político e ideológico y que, por lo tanto, han sufrido influencias recíprocas en todos estos niveles”. (de Chassey, 1993: 38-39)<sup>211</sup>

---

<sup>211</sup> Texto original: “[...] Sahara et Sahel occidental ne sont pas seulement le siège de deux modes de vie traditionnels spécifiques, impliqués par la géographie climatique et économique, mais que ces modes de vie sont ceux de deux formations sociales ethniquement et historiquement très différenciées. C’est ensuite – trait apparemment en contradiction avec le premier – que ces sociétés

En esta misma línea, Philippe Marchesin define Mauritania como “mosaico de las divisiones y diferencias” (2010: 12), bruscamente reunidas por la colonización primero y por un proyecto de unidad nacional después; mientras que Muriel Devey habla de “país-bisagra” entre Sahara y Sahel, entre poblaciones diferentes, que la historia y la geografía han puesto en constante contacto (2005: 9).

Además de la peculiaridad de su posición geográfica y de su composición étnica, Mauritania tuvo una historia colonial bastante *sui generis*, y es que la colonización fue al mismo tiempo tardía y superficial, ya que fue pensada y proyectada por Francia con el mero propósito de asegurar la unión de sus posesiones en Marruecos, Argelia y el África occidental francesa. La influencia de la ocupación extranjera en la vida local del país fue siempre muy débil, al punto que el antropólogo Abdel Wedoud Ould Cheikh definió la colonización francesa vivida por su país como “extra-uterina”. Los franceses, de hecho, ocuparon el territorio sólo superficialmente y por razones estratégicas, es decir, para evitar que otra potencia extranjera se instalara entre sus dominios en África occidental. Ese inmenso territorio desértico no les interesaba, al punto que no construyeron ninguna ciudad, ni tampoco infraestructuras de ningún tipo. Los colonos franceses prefirieron concentrar su presencia en la zona del río Senegal y eligieron Saint-Louis de Senegal, que se encuentra cerca de la actual frontera entre los dos países, como capital administrativa de las dos colonias. Es por esta razón que, según Muriel Devey (2005), se trató de una colonización del Sur hacia el Norte.

---

ont entretenu des relations constantes et étroites d'ordre économique, politique et idéologique et ont donc subi des influences réciproques à tous ces niveaux”. (de Chassey, 1993: 38-39)

## 4.1 Breve recorrido histórico del país

Cuando, en el siglo XIX, los franceses llegaron al que podemos llamar espacio sahelo-sahariano, se encontraron con un enorme territorio cuyas poblaciones estaban en constante movimiento. Sobre estas poblaciones existían estructuras jerarquizadas de control político semi-centralizado. De hecho, el territorio estaba ocupado por cuatro emiratos: *Adrar*, *Tagant*, *Trarza* y *Brakna*<sup>212</sup>, guiados por tribus de origen *'arbi* o *ḥassän*<sup>213</sup> en frecuente movimiento espacial. Esta movilidad, además que a los conflictos territoriales entre tribus, también se debía a las condiciones territoriales y climáticas:

“De hecho, resulta paradójico hablar de un territorio con unas fronteras naturales y políticas precisas en el caso de una región semidesértica y de una sociedad tribal más atada a la *'aṣabiyyä*<sup>214</sup> que a la tierra, debido a que sus condiciones de vida la obligan a un nomadismo constante. [...]. Esta movilidad espacial implicaba a todos los habitantes del emirato, incluido el centro de la autoridad emiral [...].” (As-sa'd, 1989: 57-59)<sup>215</sup>

“[...], los emiratos no se inscriben en territorios claramente delimitados, sino más bien en espacios políticamente polarizados por alguna gran tribu emiral. En este sentido, los hombres están vinculados a una tribu y a unos grupos que los protegen y dominan más que a un espacio determinado”. (Choplin, 2009: 48)<sup>216</sup>

---

<sup>212</sup> Estos cuatro emiratos empezaron a formarse y se consolidaron entre los siglos XVII y XVIII (As-sa'd, 1990). En *“Eléments d'histoire de la Mauritanie”*, Abdel Wedoud Ould Cheikh (1991) hace una descripción muy detallada del origen y de la evolución de estos emiratos, pero también de su composición tribal. También Philippe Marchesin (1992) y Pierre Bonte (2008) han largamente estudiado y analizado la estructura y el funcionamiento de los emiratos y de las tribus moras. Bonte (2008), en particular, ha dedicado una obra completa al emirato del *Adrar*.

<sup>213</sup> Sobre los distintos tipos de tribus volveremos más detenidamente en el párrafo dedicado a la composición étnica y social del país.

<sup>214</sup> La palabra árabe *'aṣabiyyä* se refiere a la solidaridad social agnaticia. Se trata de una “solidaridad política” (Marchesin, 2010: 31), de un “sentimiento de pertenencia” y de “ayuda mutua”, pero también de “responsabilidad colectiva”, que une a los miembros de una misma tribu frente a una amenaza, una ofensa, o también una deuda, con respecto al exterior. Para una profundización del concepto de *'aṣabiyyä*, aconsejamos, entre otras, la lectura de la obra de Pierre Bonte (2008).

<sup>215</sup> Texto original: “Il est en effet paradoxal de parler d'un territoire ayant des frontières naturelles et politiques précises dans le cas d'une région semi-désertique et d'une société tribale plus attachée à l'Assabiya qu'à la terre, du fait de ses conditions de vie qui la force à un nomadisme constant. [...]. Cette mobilité spatiale englobait tous les habitants de l'Émirat, y compris le centre de l'autorité émirale [...].” (As-sa'd, 1989: 57-59)

<sup>216</sup> Texto original: “[...], les émirats ne s'inscrivent pas dans des territoires clairement délimités mais plutôt dans des espaces politiquement polarisés par quelque grande tribu émirale. En ce

En el sur, en el valle del río Senegal, en cambio, se había constituido, a partir del siglo XVI y a través de la islamización por mano de unos primeros eruditos religiosos halpoulaaren<sup>217</sup> (*torobbe*) venidos del este (Choplin, 2009), el *Fouta Tooro*, un reino autónomo (de Chassey, 1993) o, como lo define Armelle Choplin (2009: 49), una especie de estado/reino teocrático embrionario, cuyo poder se basaba en la religión, la fuerza militar, el control de las tierras y los tributos.

Los emiratos y el *Fouta Tooro* mantenían estrechas relaciones con el imperio del *Waaló*, territorio de los wolof, y el *Gajaaga*, territorio de los soninké. Así que, pese a los conflictos constantes, las influencias recíprocas eran inevitables y los intercambios continuos, al punto que, como veremos, las distintas etnias mauritanas presentan organizaciones sociales fuertemente jerarquizadas y muy parecidas (Choplin, 2009; Marchesin, 2010):

“El espacio sáhara-saheliano precolonial en el que se ha construido Mauritania, está marcado por los vaivenes incesantes entre las entidades políticas, los sistemas sociales y los pueblos [...]. Evidentemente, las conexiones, las complementariedades entre los grupos, las superposiciones entre las regiones (pueblos y tierras cultivadas alrededor) y los territorios tribales (zona de recorridos nómadas) ocasionan conflictos recurrentes. Sin embargo, este espacio es también un lugar de unión y de circulación, éstas mismas permitidas por la organización reticular de estas sociedades que lo ocupan y por la presencia de ciudades que favorecen los intercambios comerciales, culturales y religiosos”. (Choplin, 2009: 51)<sup>218</sup>

A finales del siglo XIX, la orilla izquierda del *Fouta Toro* fue incorporada a la colonia de Senegal. Por lo que se refiere al territorio *bizāni*, en cambio, los

---

sens, les hommes sont d’abord liés à une tribu et à des fractions qui les protègent et dominant plutôt qu’à un espace précis”. (Choplin, 2009: 48)

<sup>217</sup> Los *halpoulaaren* son un grupo étnico compuesto por los que hablan *poulaar*: los *toucouleur* y los *peul*.

<sup>218</sup> Texto original: “L’espace saharo-sahélien précolonial sur lequel s’est construite la Mauritanie est marqué par les va-et-vient incessants entre les entités politiques, les systèmes et les peuples [...]. À l’évidence, les connexions, complémentarités entre les groupes, superpositions entre les terroirs (villages et terres cultivées autour) et les territoires tribaux (zone de parcours nomades) occasionnent des conflits récurrents. Mais, cet espace est également celui de la jonction et de la circulation, elles-mêmes permises par l’organisation réticulaire de ces sociétés qui l’occupent et la présence de villes qui favorisent les échanges commerciaux, culturels et religieux”. (Choplin, 2009: 51)

franceses realizaron la penetración a través de negociaciones con los jefes tradicionales locales, pacificando la zona y estableciendo un control indirecto, ya que sus objetivos eran principalmente de tipo comercial. Lo que sí es importante mencionar, entonces, es que la presencia colonial en el sur del país, alrededor del río Senegal, fue distinta. En el sur, de hecho, los franceses se instalaron de manera más efectiva, aplicando unas políticas de dominación más directas e invasivas, más parecidas a las de las demás colonias. La influencia francesa sobre la vida local fue, por lo tanto, poco significativa, ya que la ocupación del territorio era bastante superficial y circunscrita a lugares estratégicos en la costa y a lo largo del río Senegal (Ould Cheikh, 1999; Devey, 2005; Choplin, 2009):

“En primer lugar, más que de una colonización, se trata de una presencia francesa, ligera, técnica, pero muy eficaz para asegurar la paz, abrir pistas y explotar algunos recursos [...]. Además, el acercamiento será diferente dependiendo de las comunidades presentes”. (Devey, 2005: 133)<sup>219</sup>

En efecto, sigue Devey (2005), en el país *bizāni*, las autoridades francesas actuaron respetando el poder “político” y el orden social jerárquico establecido. En el sur, en cambio, la colonización se había impuesto más temprano y de una manera más rigurosa. Por lo tanto, en Mauritania cohabitaron dos sistemas distintos de colonización: uno, bastante parecido al modelo inglés<sup>220</sup>, de mantenimiento de las realidades y estructuras locales, y uno de “asimilación” (2005: 134).

En general, según Devey (2005), la escolarización fue uno de los puntos más débiles de la política colonial, ya que la introducción del modelo de educación francés fue tardía y muy poco eficaz durante mucho tiempo. Esto se debió básicamente a que las escuelas, poco numerosas, se concentraban en las zonas más sedentarizadas del sur o en los “centros urbanos”, pero la gran mayoría de la población era todavía nómada. Además, las escuelas francesas sufrían la

---

<sup>219</sup> Texto original: “En premier lieu, plutôt que d’une colonisation, il s’agit davantage d’une présence française, légère, technique, mais assez efficace pour assurer la paix, ouvrir des pistes et mettre en exploitation quelques ressources. [...]. En outre, l’approche coloniale sera différente selon les communautés en présence”. (Devey, 2005: 133)

<sup>220</sup> Como todos sabemos, en algunas colonias de África y Asia, los ingleses aplicaron la llamada “*indirect rule*”, esto es, dicho de manera sencilla, una colonización ejercitada a través de alianzas y negociaciones estratégicas con los jefes locales.

competencia de las escuelas coránicas, sobre todo entre las poblaciones *bizān*. Los *bizān*, de hecho, se negaron, durante mucho tiempo, a enviar sus hijos a las escuelas coloniales, prefiriendo mandar, en su lugar, a los hijos de sus esclavos (2005: 135-138). La principal consecuencia del bajo nivel de educación de la población *bizāniyya* fue que, en el momento de la independencia, eran los subsaharianos los que ocupaban la mayoría de los cargos administrativos por su mejor educación francófona.

En 1903, bajo el mando de Xavier Coppolani, promotor de la “penetración francesa pacífica” a través de acuerdos con las tribus *zwāyā* (Marchesin, 2010), Mauritania se convirtió en el *Protectorat des país maures du bas Sénégal*, en el que la administración era indirecta, ya que los colonos la ejercían a través de la colaboración de los emires y de los jefes tradicionales locales. En 1920, Mauritania se convirtió en una de las colonias de la AOF (*Afrique Occidentale Française*) y se nombró un gobernador. En 1956, la *Assemblée Nationale* francesa adoptó una ley que introdujo un sistema de “autonomía interna” en las colonias: en Mauritania se crearon una *Assemblée Territoriale* y un *Conseil de Gouvernament*. A partir de ese año se empezó a preparar y construir la independencia del país. En 1957, la ley *Defferre* confirió al país el estatuto de *territoire d’Outre-mer*, concediéndole así más autonomía en vísperas de la independencia. En 1958, un joven abogado originario de una familia noble *zwāyā*, Mokhtar Ould Daddah, fue elegido presidente del *Conseil de Gouvernament*. La *Assemblée Territoriale* se convirtió en asamblea constituyente que, en 1959, adoptó la primera constitución mauritana.

En todo el territorio no se había construido todavía ninguna gran ciudad, sino que sólo había algunas fortificaciones militares, entre las cuales la que se convertiría en la futura capital del país, y los pequeños pueblos saharianos, fundados por razones comerciales entre los siglos XI y XVII: Oualata (1076), Ouadane (1141), Tichitt (1153), Chinguetti (1525) y Tidjikja (1680). Con la arabización del país, en particular por obra de los *Banī Ḥassān*<sup>221</sup>, estos pequeños pueblos se

---

<sup>221</sup> Se trata de los invasores árabes que, a partir de los siglos XIV y XV, llevaron a cabo, la arabización de las poblaciones beréberes *sanhāja*, que estaban organizadas en confederaciones



convirtieron en una especie de embriones urbanos siguiendo el modelo de las medinas magrebíes (Choplin, 2009). Durante la colonización francesa, la capital de la AOF fue, de hecho, la ciudad de Saint-Louis, actualmente situada en territorio senegalés cerca de la frontera con Mauritania. La ausencia de verdaderas ciudades en todo el territorio mauritano comportó que, en el momento en el que se inició el proceso de independencia, se tuvo que construir urgentemente una capital a partir de una pequeña fortificación militar ubicada entre las dunas y el océano Atlántico.

Nouakchott es, de hecho, una ciudad africana joven, creada de una mera voluntad política en vísperas de la independencia de Mauritania con la urgencia de construir una capital para la República Islámica. Originalmente, era un pequeño puesto militar fundado en 1903 por los colonos franceses en el actual barrio de *Ksar*, donde vivían unos quinientos habitantes. La población se mantuvo así hasta 1957, cuando se decidió hacer de aquella pequeña aglomeración la capital del país, pues su posición geográfica facilitaba un eventual puente entre las poblaciones árabo-bereberes del norte y las subsaharianas del sur. Además, emplazada a 5 Km. del litoral atlántico, respondía favorablemente a exigencias políticas, geográficas y económicas. La elección se debió, por lo tanto, a cuestiones estratégicas: proximidad al mar, con las facilidades para el comercio y la comunicación que ello posibilita, clima bastante suave en comparación a otros lugares de la zona, relativa cercanía al vecino Senegal, etc. (Pitte, 1997; Diagana, 1993; Choplin, 2009). A partir de febrero de 1957, se elaboraron diferentes proyectos urbanísticos para la creación de la capital. El proyecto escogido fue el de Lainville, arquitecto de la *Direction de l'Urbanisme de Dakar*. El diseño fue retomado y modificado por el estudio de arquitectos Lecomte y Cerruti de París. El 5 de marzo del mismo año se colocó la primera piedra de Nouakchott en el espacio que más tarde sería la sede de la Presidencia. En 1958, en la vigilia de la independencia, empezaron con urgencia las obras de creación de la capital

---

tribales nómadas (Bonte, 2008: 199). Según Abdel Wedoud Ould Cheikh, no hay ningún documento histórico que atestigüe que esta expansión fue violenta o masiva, de manera que el autor hipotiza que se haya producido a través de una “lenta deriva” hecha de avances y retrocesos, alianzas y conflictos (1991: 66). Sin embargo, esta invasión por parte de las tribus *hassän* dio lugar a una profunda reorganización de las tribus saharianas preexistentes (Bonte, 2008: 237). También hay que mencionar que es justamente de los *Banī Hassän* que proviene el dialecto árabe local, el *hassāniyyä*.

político-administrativa. El día de la declaración de la independencia de Mauritania, el 28 de noviembre de 1960, Nouakchott era todavía un pequeño núcleo administrativo en plena construcción. Es por todas estas razones que la ciudad se puede considerar como el fruto de la voluntad de crear una capital funcional que representase la unidad nacional del nuevo estado independiente.

Antes de pasar a la presentación del estado postcolonial independiente y de su capital, dedicaremos un párrafo a la descripción de la composición étnica y de las estructuras sociales tradicionales de cada etnia, de manera que muchas de las características y de las dinámicas del “mundo” de los artistas plásticos resulten más claras.

#### **4.2 Algunas características del entorno étnico y sociocultural de Mauritania**

Como hemos anticipado, la peculiar posición geográfica de Mauritania explica la compleja composición étnica del país. En efecto, si por un lado tenemos a la población de los *bizān* de origen árabo-bereber, por el otro hay las distintas etnias de origen subsahariano, los “*negro-mauritaniens*”: wolof, halpulaaren, soninké y bambara (de Chassey, 1993; Marchesin, 2010). Ambos grupos se caracterizan por una organización interna rígidamente jerarquizada.

Françis de Chassey (1993), analizando la sociedad *bizāniyya* tradicional, nómada y pastoral, observa que existen dos estructuras. Hay una primera “estructura horizontal”, basada en la pertenencia de cada individuo a una tribu (*qabīlā*), cuyo núcleo más pequeño es la familia. Los miembros de una tribu reclaman su descendencia de un mismo antepasado (*nāsāb*) y están vinculados entre ellos por una solidaridad agnaticia (*‘aṣabiyyā*) que está en la base de todos los comportamientos sociales:

“En cuanto a las genealogías, es cierto que casi siempre hay un momento en el que la cadena de las generaciones se convierte en una reconstrucción puramente ideológica o, por lo menos, una sucesión de nombres sin fundamento histórico verificable para llegar a un antepasado fundador, que a

menudo es un personaje histórico de los orígenes del Islam o el padre de una gran tribu de la Arabia preislámica”. (de Chassey, 2009: 65)<sup>222</sup>

Por lo tanto, cada miembro de la sociedad *bizāniyya* tradicional pertenece a un grupo parental extenso de tipo patrilineal<sup>223</sup>. Sin embargo, el estatus de los miembros no es el mismo. Existe, de hecho, una “estructura vertical”, que determinaría la posición social de cada individuo dentro de una misma tribu. En el vértice de la jerarquía estarían los jefes, que generalmente son los nobles libres (*ahrār*). En cuanto a los esclavos (*ʿbīd*) o, más bien, ex esclavos (*hrāṭīn*) ya que en 1980 el Estado mauritano puso fin oficialmente a la esclavitud, se trata de un tema que es todavía muy complejo y sensible, puesto que aún existen vínculos de dependencia cuya naturaleza genera ciertas dudas<sup>224</sup>:

“Los *ʿbīd* son esclavos; propiedad de su amo, no poseen ningún derecho patrimonial. Los *hrāṭīn*, antiguos esclavos libertos, pueden poseer, testar y heredar. Pese a haberse vuelto hombres libres, a menudo se quedan muy vinculados a sus antiguos amos, ya que los vínculos personales se mezclan a las necesidades de orden económico. La condición de *ʿbīd* y de *hrāṭīn* puede cambiar de un amo al otro en función especialmente de la riqueza y del estatus de estos últimos”. (Marchesin, 2010: 39)<sup>225</sup>

---

<sup>222</sup> Texto original: “Quand aux généalogies, il est bien certain que presque toujours il y a un moment où la chaîne des générations devient une pure reconstitution idéologique, ou du moins une succession de noms sans fondement historique contrôlable pour arriver à un ancêtre fondateur qui, lui, est souvent un personnage historique des origines de l’Islam ou le père d’une grande tribu de l’Arabie préislamique”. (de Chassey, 2009: 65)

<sup>223</sup> En un interesante artículo titulado “Primos públicos y ancestros privados”, Alberto López Bargados (2005b) pone en evidencia que, a diferencia de las otras organizaciones tribales saharianas, en Mauritania, al lado de una adscripción tribal agnaticia más oficial, ciertas personas reivindican una “suerte de pertenencia compartida a la *qabila* materna [...], haciendo explícitos únicamente esos lazos uterinos” (2005b: 221). Dicho de otra manera, “el modelo agnaticio de afiliación tribal es complementado por un recurso sistemático a los vínculos uterinos, cuya máxima expresión se encuentra, obviamente, en el sistema de alianzas matrimoniales que los hombres entablan a lo largo de su vida” (2005b: 222). En esta misma línea, también recomendamos la lectura de un breve ensayo de Pierre Bonte (1989) sobre la evolución de las jerarquías estatutarias de la sociedad *bizāniyya*.

<sup>224</sup> Para una profundización del tema de los esclavos y ex-esclavos en Mauritania, recomendamos, además de las obras de Francis de Chassey (1993) y Philippe Marchesin (2010), también la de Catherine Taine-Cheikh (1989), la de Ould Saleck (2003) y los ensayos de Hormatallah (2004) y de Ould Jiddou (2004).

<sup>225</sup> Texto original: “Les *abid* sont des esclaves ; propriété de leur maître, ils ne possèdent aucun droit patrimonial. Les *haratine*, anciens esclaves affranchis, peuvent posséder, tester et hériter. Bien que devenus libres, ils restent en fait souvent très attachés à leur ancien maître, les liens personnels se mêlant aux nécessités d’ordre économique. La condition des *abid* et *haratine* peut varier d’un maître à l’autre en fonction notamment de la richesse et du statut de ces derniers”. (Marchesin, 2010: 39)

“De hecho, el problema no se plantea en términos tan definidos, ya que en la realidad, las cosas no son tan sencillas. Un vínculo de dependencia no se deshace tan fácilmente, sobre todo cuando la pobreza afecta tanto a las ciudades como al campo. De manera que algunos antiguos *ə'bīd*, pese a haberse vuelto libres, siguen vinculados a las familias de sus amos, de los que siguen dependiendo tanto a nivel personal como económico”. (Devey, 2005: 36)<sup>226</sup>

En la base de esta “estructura vertical”, hay dos grupos cuya posición social es definida por sus trabajos, por sus especializaciones profesionales. Se trata de los artesanos (*m'allmīn*), es decir, los herreros, los joyeros, los carpinteros, los pellejeros, los zapateros cuyas mujeres se dedican al trabajo del cuero, y de los *griots* (*īggāwen*), es decir, los cantantes y músicos tradicionales<sup>227</sup>. Estos dos grupos son los únicos de la sociedad *bizāniyya* en presentar las características de la casta *strictu sensu* (estructura jerárquica, endogamia, especialización profesional)<sup>228</sup>:

“Cada una de estas dos categorías está compuesta por profesionales que detentan la exclusividad de su arte; cada una es a la vez apreciada por sus servicios y su habilidad, como despreciada y temida; cada una tiene un origen misterioso y practica la endogamia. Ahora bien, ambas tienen su propia especificidad”. (de Chassey, 1993: 87)<sup>229</sup>

---

<sup>226</sup> Texto original: “En fait, le problème ne se pose pas dans des termes aussi tranchés, car dans la réalité, les choses ne sont pas toujours très simples. Un lien de dépendance ne se défait pas aussi facilement que cela, surtout quand la pauvreté frappe indifféremment villes et campagne. Ainsi d'anciens *abid*, bien que devenus libres, demeurent attaché aux familles de leurs maîtres, dont ils sont encore dépendants, les liens personnels se mêlant aux nécessités d'ordre économique”. (Devey, 2005: 36)

<sup>227</sup> Como nos recuerda François de Chassey, pero sobre todo Tal Tamari (1997) en la obra “*Les castes de l'Afrique occidentale*” se trata de dos grupos endogámicos, o “gentes de casta”, presentes en las estructuras sociales tradicionales de casi todas las etnias de África occidental. Las “gentes de casta”, afirma Tamari, constituyen una de las tres categorías sociales fundamentales de las sociedades en las que existen, siendo las otras dos la de los hombres “libres” o “nobles” y la de los esclavos (1997: 30). Para una profundización del tema de las castas de artesanos en África occidental, recomendamos la obra de Nambala Kanté (1993), la de Pierre Clément (1984) y la de Serge Genest (1976), pero también las de Michel Podlewski (1966), la de James H. Vaughan (1974), la de Danielle Jonckers (1979), la de Patrick R. McNaughton (1988) y la de Régis Blanchet (1996) y la de Marie-José Tubiana (2008).

<sup>228</sup> Michel Guignard (2005) ha dedicado una obra completa al estudio de la música y de la “casta” de los *griots* en la sociedad *bizāniyya* tradicional.

<sup>229</sup> Texto original: “Chacune de ces deux catégories est composée de professionnels qui ont l'exclusivité de leur art ; chacune est à la fois apprécié pour ses services et son habilité et en même temps aussi méprisée que redoutée ; chacune a une origine pour le moins mystérieuse et pratique

“Los artesanos son apreciados por sus servicios pero, al mismo tiempo, son despreciados y temidos. [...]. Sus capacidades de transformar el mundo natural suscitan admiración pero también temor [...]. Los *griots* presentan muchas características en común con los artesanos: la especialización profesional, el origen misterioso y la endogamia. De la misma manera que los artesanos, inspiran un sentimiento de desprecio pero también de curiosidad y temor. Los *griots* sólo se encuentran en las tribus guerreras. Músicos, cantantes, bailarines, se trata de genealogistas y a veces de confidentes de los grandes personajes. Hacen y deshacen las reputaciones”. (de Chassey, 1993: 87)<sup>230</sup>

Con referencia a los *m'allmīn*, Albert Leriche explica que la razón por la cual éstos ocupan un rango social inferior es, muy probablemente, que desarrollan un trabajo manual generalmente despreciado por las poblaciones árabes (1953: 742). El autor añade también que algunos han querido atribuirles, sin ningún fundamento, un origen judío<sup>231</sup>.

En general, sobre los orígenes de las “gentes de casta”<sup>232</sup> no hay mucho acuerdo. Sin embargo, según Tal Tamari (1997), la hipótesis más probable es que se trate de la adopción del modelo sudanés, el de las poblaciones del *Bilād al-Sūdān* (del árabe, literalmente “país de los negros”)<sup>233</sup>, y, en particular, los mandingue, los wolof y los soninké, que fueron las primeras etnias sudanesas en dotarse de “gentes de casta” (1997: 175).

---

l'endogamie. Mais chacune de ces catégories n'en est pas moins très spécifique”. (de Chassey, 1993: 87)

<sup>230</sup> Texto original: “Les artisans sont appréciés pour leurs services mais en même temps méprisés et redoutés. [...]. Leurs capacités de transformer le monde naturel soulève l'admiration mais aussi l'inquiétude [...]. Les griots [...] ont des nombreux traits communs avec les artisans : spécialisation professionnelle, origine obscure, endogamie. Tout comme les forgerons, ils inspirent un sentiment de mépris doublé de curiosité et de crainte. Les griots ne se trouvent que dans les tribus guerrières. Musiciens, chanteurs, danseurs, ils sont aussi généalogistes et parfois confidentes des grands. Ils font et défont les réputations”. (de Chassey, 1993: 87)

<sup>231</sup> Sobre el origen y las características de los *m'allmīn* han escrito también Marie-Françoise Delarozière (s.f.) y George Balandier junto con Paul Mercier (1947), entre otros.

<sup>232</sup> Tal Tamari propone esta expresión como alternativa al término “casta” porque, a diferencia de lo que ocurre con el modelo indiano, en las poblaciones del África occidental, sólo determinados miembros de la sociedad pertenecen a unas castas. Dicho de otra manera, dichas sociedades no están enteramente compuestas por castas, sino que sólo hay unos determinados grupos que presentan las características de una casta (1997 : 12).

<sup>233</sup> Expresión utilizada actualmente para designar una región geográfica que incluye el África occidental y centro-septentrional.

Ahora bien, las fronteras entre las distintas categorías no han sido nunca rígidamente cerradas, sino que el pasaje de una a otra ha existido desde siempre y, como veremos en breve, la colonización y, más tarde, la descolonización y la urbanización dieron inicio a unos procesos de profundos cambios sociales:

“Las diferentes categorías sociales no se encuentran todas en una relación estrictamente jerárquica las unas con respecto a las otras [...]. El exclusivismo matrimonial no es absoluto [...]. Finalmente, ningún grupo ha tenido nunca asegurado el monopolio exclusivo de una única actividad”. (Marchesin, 2010: 40)<sup>234</sup>

Por lo que se refiere a las tribus *bizān*, Pierre Bonte explicaba que existían dos escalas de valores, unos vinculados a la tradicional función guerrera y de protección y otros a la función religiosa (López Bargados, 2005b), que llevaron a distinguir tres categorías principales entre las cuales se distribuyen dichas tribus: *ʿrab* o *ḥassān*, *zwāyā* y *aznāgā* (Bonte, 2008: 191). Las tribus *ʿrab* o *ḥassān* y *zwāyā* ocupaban el vértice de la estructura jerárquica tribal, serían, dicho de otra manera, las tribus dominantes, depositarias respectivamente del poder político y del poder religioso; las *aznāgā*, o *lahmā* eran, en cambio, las tributarias o clientelares:

“La institucionalización de las relaciones de protección bajo la forma de la entrega anual de tributos por parte de los *aznāgā* a los *ḥassān*, jugará un papel decisivo en la formación de los emiratos y permitirá a los linajes dominantes de los *ḥassān* de dedicarse a unas funciones políticas y militares, sin invertir en las actividades de producción, de ganadería, de agricultura o de cultivo de las palmas de dátiles, que son las funciones principales de los *aznāgā*. Sin embargo, estas actividades, a las cuales hay que añadir el control de las actividades comerciales, vienen desarrolladas también por los *zwāyā* [...]”. (Bonte, 2008: 194)<sup>235</sup>

---

<sup>234</sup> Texto original: “Les diverses catégories sociales ne sont pas toutes dans une relation de stricte hiérarchie les unes par rapport aux autres [...]. L’exclusivisme matrimonial n’est pas absolu [...]. Enfin, aucun groupe ne s’est jamais assuré le monopole exclusif d’une seule activité”. (Marchesin, 2010: 40)

<sup>235</sup> Texto original: “L’institutionnalisation des relations de protection sous forme de la livraison annuelle de tributs des *znāga* aux *ḥassān* va jouer un rôle décisif dans la formation des émirats et permettre aux lignées dominantes des *ḥassān* de se consacrer à des fonctions politiques et militaires sans investir dans les activités de production, élevage, agriculture ou phényculture, qui relèvent des fonctions principales des *znāga*. Cependant ces activités sont aussi le fait, en y ajoutant les activités commerciales qu’ils contrôlent, des *zawāya* [...]”. (Bonte, 2008: 194)

Las relaciones entre *aznāgä* y *ḥassān* eran, por lo tanto, de tipo tributario entre “protectores” y “protegidos”, en el marco de un mismo sistema de valores tribales, basados en jerarquías sociales, estatutarias y políticas. En cambio, por lo que se refiere a las relaciones entre *ḥassān* y *zwāyā*<sup>236</sup>, escribe Pierre Bonte:

“Las relaciones entre *ḥassān* y *zwāyā* se organizan en base a valores a la vez complementarios – los valores tribales y los valores religiosos – y contradictorios – dos visiones diferentes de lo político – que asumen sentido de cara a la sociedad global”. (Bonte, 2008: 239)<sup>237</sup>

Y añade con respecto al poder de los *zwāyā*:

“[...] renunciando a las armas, a los conflictos, estas tribus se dotan de otros medios para negociar su lugar en la jerarquía social y política dominada, cada vez más, por los *ḥassān*”. (Bonte, 2008: 270)<sup>238</sup>

En particular, los medios que los *zwāyā* tenían para negociar sus relaciones con los *ḥassān* y su lugar en la jerarquía social, eran relativos a sus funciones religiosas por una parte, y a las funciones comerciales y económicas por el otro (Bonte, 2008: 295).

Ahora bien, pese a que la mayoría de los estudios sobre Mauritania hayan privilegiado diferentes aspectos de la sociedad *bizāniyya*<sup>239</sup>, como si se tratara exclusivamente del “país de los *bizān*” (Marchesin, 2010: 55), también hay distintas etnias que componen la población mauritana de origen subsahariano.

---

<sup>236</sup> Los primeros son los descendientes de los *Banī Ḥassān*, mientras que los segundos reivindican orígenes diferentes, vinculados por un lado a las tribus beréberes *sanhāja* y, por el otro, al entorno más próximo del Profeta (Bonte, 2008: 192).

<sup>237</sup> Texto original: “Les relations entre *ḥassān* y *zawāya* s’organisent sur la base de valeurs à la fois complémentaires – les valeurs tribales et les valeurs religieuses – et contradictoires – deux visions différentes du politique – qui prennent sens en se référant à la société globale”. (Bonte, 2008: 239)

<sup>238</sup> Texto original: “[...] : renonçant au sort des armes, aux conflits, ces tribus se dotent d’autres moyens pour négocier leur place dans la hiérarchie sociale et politique dominée de plus en plus par les *ḥassān*”. (Bonte, 2008: 270)

<sup>239</sup> Para quien esté interesado en una presentación más detallada de las características de la sociedad *bizāniyya*, recomendamos también la obra de Odette de Puigauveau (2002), dedicada en particular al estudio de las expresiones artísticas y de las costumbres de esta población.

Éstas también presentan una organización y una estructura sociales muy complejas:

“Todas las etnias negro-africanas poseen un rasgo común: su estructura social está muy jerarquizada. En cada sociedad, se observa la misma tripartición entre hombres libres, artesanos y esclavos. La jerarquía de los órdenes no se basa sólo en la ideología o en la dominación política, sino que corresponde también a la distribución del poder económico”. (Marchesin, 2010: 59-60)<sup>240</sup>

El grupo más numeroso es el de los halpulaaren, es decir, los que hablan el pulaar o peul, esto es, los toucouleur y los peul. Este grupo, cuya unidad social de base es la familia extensa (*gallé*), es originario de la región del *Fouta Toro* y presenta una estructura jerárquica parecida a la de la sociedad *bizāniyya*, ya que aquí también la posición social de cada individuo se define por su linaje (*lenyol*), que se compone de varios *gallé*, y su clan (*yettode*) patrilineares. Los miembros de un clan reivindican la descendencia de un mismo antepasado. Al vértice de la estructura jerárquica de la sociedad halpulaar, encontramos las clases nobles y libres (*rimbe*), es decir los *torobbe*, vinculados a la función religiosa, los *sebbe*, relacionados con la tradicional función guerrera, los pastores y los pescadores:

“Todas las persona libres son cultivadoras y saben llevar las armas. Sin embargo, los *torobbe* (sing. *torodo*) son también detentores de la función ideológico-religiosa que está en la base de su estatuto de clase dominante. Los *sebe* (sing. *cedo*) tienen, en primer lugar, una tradición guerrera. [...]. Finalmente, un poco aparte, más bien en la base de esta jerarquía bastante vaga donde sólo la posición dominante de los *torobe* es incontestable, hay los *subalbe* [...]. Se trata de los únicos hombres libres a estar caracterizados por el ejercicio de una actividad productiva material. [...]”. (de Chassey, 1993: 193)<sup>241</sup>

---

<sup>240</sup> Texto original: “Toutes les ethnies négro-africaines possèdent ici un trait commun : leur structure sociale est fortement hiérarchisée. Dans chaque société, on observe la même tripartition entre hommes libres, artisans et esclaves. La hiérarchie des ordres ne s’appuie pas uniquement sur l’idéologie ou la domination politique . Elle correspond également à la distribution de la puissance économique”. (Marchesin, 2010: 59-60)

<sup>241</sup> Texto original: “Tous les gens libres sont cultivateurs et savent porter les armes. Mais les *torobe* (sing. *torodo*) sont en outre détenteurs de la fonction idéologique religieuse qui fonde leur statut de classe dominante. Les *sebe* (sing. *cedo*) ont avant tout une tradition guerrière. [...]. Enfin, un peu à part, plutôt les derniers de cette hiérarchie assez vague où seule la position dominante des *torobe* est incontestable, il a les *subalbe* [...]. Ils sont les seuls hommes libres à être caractérisés par l’exercice d’une activité productive matérielle. [...]”. (de Chassey, 1993: 193)



Luego están las castas de los artesanos (*baylo/bayillo* para los peul y *wayilbe/waylube* para los toucouleur) y de los *griots* (*nyembe*), aquí también objeto a la vez de admiración, desprecio y temor. Finalmente, en la base de la sociedad halpulaar tradicional están los tributarios (*dyabe*), es decir, los esclavos (*maccube*) y los ex esclavos que, sobre todo, durante los primeros años de libertad, mantienen vínculos estrechos con sus antiguos amos (de Chassey, 1993: 190). Pese a que la movilidad social caracterice también la sociedad halpulaar, globalmente la estructura de los órdenes se ha mantenido esencialmente invariada a lo largo del tiempo (de Chassey, 1993; Marchesin, 2010).

El segundo grupo subsahariano más numeroso son los soninké o sarakolé. Aquí también, la familia alargada (*ka*) representa la base de la estructura social, en la que encontramos de nuevo las mismas distinciones entre nobles (*horo*), es decir, los *modinou*, que desarrollan las funciones religiosas, y los *toukanou*, más bien vinculados a las tradicionales actividades políticas y guerreras, y los tributarios (*komo*), los artesanos (*nyakhamalamou*) y los *griots* (*dyarou*). La sociedad soninké se divide además por clases de edad.

Finalmente, hay que mencionar dos grupos étnicos minoritarios, es decir los wolof y los bambara, cuyas estructuras sociales internas presentan dinámicas jerarquizadas parecidas a las de los demás grupos.

Las sociedades tradicionales *bizāniyya* y subsaharianas, además del arraigo al Islam, presentan entonces características comunes que se explican por sus históricos contactos e intercambios económicos y culturales. Sin embargo, esto no quiere decir que no existan, desde siempre, especificidades y rivalidades.

En referencia al Islam, nos parece importante dedicar un breve párrafo a las principales características de la religión practicada en Mauritania, ya que, como ya hemos dicho varias veces, se trata de una república islámica: esto es, el Islam es la única religión reconocida por el Estado, y ejerce una influencia considerable tanto en la legislación como en la vida cotidiana de sus habitantes (Devey, 2005).

#### 4.2.1 El Islam practicado en Mauritania

Abdel Wedoud Ould Cheikh afirma que, pese a que la islamización de las tribus beréberes *ṣanhāja* tuvo su momento crucial con el movimiento almorávide<sup>242</sup> del siglo XI, existen documentos que atestiguan la presencia en la región de comerciantes y misioneros árabes desde el siglo VIII (1991: 11). El autor intenta reconstruir, a través de una documentación bastante fragmentaria, la historia de la expansión de los almorávides por el actual territorio mauritano y la importancia que este movimiento tuvo en la creación de los fundamentos de la sociedad *bizāniyya* contemporánea (1991: 19):

“El movimiento almorávide no sólo contribuyó significativamente a sentar los valores religiosos islámicos, definitivamente consagrados como valores dominantes de los *ṣanhāha* del Sahara occidental, sino que parece que haya también creado las bases de una repartición de las funciones, o más bien que haya proporcionado una garantía religiosa a una tripartición – guerrero, marabú, tributario – de la sociedad *ṣanhāha*, algunos elementos de la cual probablemente ya existían”. (Ould Cheikh, 1991: 21)<sup>243</sup>

Por otra parte, afirma Pierre Bonte (2008), entre los siglos XIII y XIV, la difusión del Islam conoció una significativa expansión vinculada a las relaciones comerciales saharianas:

“Es en Tombouctou y en Oualata, dos ciudades con un destino común, que nace esta tradición religiosa e intelectual hacia los siglos XIII y XIV. Los movimientos de las poblaciones entre los *qsûr*<sup>244</sup>, el desarrollo de redes comerciales, los intercambios culturales e intelectuales, llevaron rápidamente su difusión hacia otras ciudades, en particular las del Adrar. Estos *qsûr* están situados en las salidas de las pistas saharianas que comunican el Magreb con los imperios de Sudán. Están particularmente frecuentados por los mercaderes y los misioneros procedentes del Magreb, por lo que están

---

<sup>242</sup> Los Almorávides eran una dinastía berébere proveniente del Sahara que, entre los siglos XI y XII, propagó un Islam sunnita ortodoxo de ritual maliquita desde España hasta Mauritania.

<sup>243</sup> Texto original: “Le mouvement almoravide a non seulement puissamment contribué à asseoir les valeurs religieuses islamiques, définitivement consacrées valeurs dominantes des *ṣanhāha* du Sahara occidental, mais il semble également avoir jeté les bases d’une répartition des fonctions, ou plutôt fourni une caution religieuse à une tripartition – guerrier, marabouts, tributaire – de la société *ṣanhāha*, dont certains éléments étaient probablement déjà en place”. (Ould Cheikh, 1991: 21)

<sup>244</sup> Plural de *qsâr*, esto es, una aglomeración sedentaria (Bonte, 2008: 567)

abiertos a las influencias exteriores, pero se desarrollan también en el marco de evoluciones culturales y religiosas regionales”. (Bonte, 2008: 202)<sup>245</sup>

El autor continúa explicando que una de las consecuencias de la difusión de esta cultura islámica fue la generalización progresiva del uso del árabe clásico y, después, del dialecto *ḥassāniyyā* ampliamente difundido por los *Banī Ḥassān*. Como hemos visto, éstos últimos llevaron a cabo la “arabización” cultural y lingüística de las tribus beréberes a partir del siglo XIV (Bonte, 2008: 204).

Entre los siglos XVI y XVIII, dos cofradías religiosas sufíes (*turuq*), la *Qādiriyya* y la *Tijāniyya*, ganaron una gran influencia en todo el territorio mauritano, influencia que se consolidó durante la época colonial (Devey, 2005). Actualmente, el Islam practicado en Mauritania es de tipo sunnita y de ritual maliquita, es decir, que sus prácticas se basan en la Sunna del Profeta y en el rito transmitido por una de las cuatro escuelas islámicas, la del imán Malik. Además, se trata de un Islam caracterizado por la importancia del papel jugado por las dos cofradías mencionadas, vinculadas al sufismo islámico<sup>246</sup>. También existen dos cofradías minoritarias: la *Ġuzfiyyā* y la *Fāḍiliyya*:

Según Françis de Chassey, el Islam practicado en Mauritania parece una “yuxtaposición de disciplinas ortodoxas maliquitas y de espiritualidad sufi” precisamente por esta “cohabitación” entre dogma ortodoxo maliquita y un espíritu de tolerancia y misticismo sufi (1993: 139).

---

<sup>245</sup> Texto original: “C’est à Tombouctou et à Oualata, deux villes dont le destin est associé, que naît cette tradition religieuse et intellectuelle vers les XIIIe et XIVe siècles. Les mouvements de population entre les *qsûr*, le développement des réseaux commerciaux, les échanges culturels et intellectuels, amèneront rapidement sa diffusion vers d’autres cités, en particulier celles de l’Adrar. Ces *qsûr* sont situés aux débouchés des pistes sahariennes qui lient le Maghreb et les empires du Soudan. Ils sont particulièrement fréquentés par les marchands et missionnaires en provenance du Maghreb, ouverts donc aux influences extérieures, mais ils se développent aussi dans le cadre d’évolutions culturelles et religieuses régionales”. (Bonte, 2008: 202)

<sup>246</sup> Dicho de una manera muy breve y sencilla, el sufismo es una tendencia de la religión islámica, reconocida por el Corán, que predica la búsqueda mística introspectiva e individual; el conocimiento directo de Dios a través de un camino espiritual interior y personal. Predica la elevación del espíritu con respecto a los hechos y los bienes contingentes de la cotidianidad. Para una explicación clara y sucinta de las cofradías sufíes en Mauritania, recomendamos una comunicación del profesor Mohamed Yehdih Ould Tolba, publicada en línea en las actas del *Festival International de Géographie* de 2002 en Saint-Die des Vosges. En línea aquí : [http://archives-fig-st-die.cndp.fr/actes/actes\\_2002/tolba/article.htm](http://archives-fig-st-die.cndp.fr/actes/actes_2002/tolba/article.htm)

Ahora bien, lo que también considero importante mencionar, es que muchas creencias, elementos y prácticas religiosas tradicionales y preislámicas, como por ejemplo las creencias en espíritus y seres sobrenaturales, han ido siendo incorporados por el Islam:

“[...]: días de suerte y días nefastos, tabúes alimenticios, mal de ojo o mala suerte, amuletos (*kṭeb ek ḥajeb*), acción de espíritus (*ḵnūn*), levitación y toda clase de prodigios, etc. Algunas de estas creencias vienen transmitidas por las mujeres, otras son difundidas y manipuladas por los marabúes más o menos charlatanes, réprobos por lo demás por los doctores de la fe. Pese a su esoterismo y a la falta de una coherencia aparente entre ellas, [...], estas creencias y prácticas son muy vivaces y extremadamente difundidas. Como en el espíritu popular están vinculadas sin discernimiento a las doctrinas y a los ritos islámicos, en particular al fenómeno sufi, vienen normalmente atribuidas a la influencia del animismo de África negra. [...]. El Islam ha tolerado, incluso integrado, muchas de ellas”. (de Chassey, 1993: 146)<sup>247</sup>

Por otro lado, en 1960, Mauritania obtuvo la independencia de Francia con el nombre *République Islamique de Mauritanie*, esto es, una forma estatal basada en la ley y en el derecho islámicos (respectivamente *ṣarī‘a* y *fiqh*):

“Por lo que se refiere al derecho (*fiqh*), éste rige la existencia cotidiana en sus más mínimos detalles, así como en los grandes acontecimientos públicos y privados: nacimiento, boda, fallecimiento, trabajo, comercio, organización económica y política... Les interesa sobre todo a los estudiantes que quieren ser magistrados (*qaḍī, ‘ulamā’,* etc., siempre muy numerosos”. (de Chassey, 1993: 141)<sup>248</sup>

Además, según Constant Hamès (1994), a partir de la independencia y de la construcción del Estado-nación, la república mauritana ha ido asumiendo un papel

---

<sup>247</sup> Texto original: “[...]: jours fastes et néfastes, tabous alimentaires, mauvais œil ou mauvais sort, amulettes (*kṭeb el ḥajeb*), action des esprits (*ḵnūn*), lévitation et prodiges de toute sortes, etc. Certaines de ces croyances sont transmises par les femmes, d’autres répandues et manipulées par des marabouts plus ou moins charlatans, réprouvés du reste par les docteurs de la foi. Pour être ésotériques et sans cohérence apparente entre elles, [...], ces croyances et pratiques n’en sont pas moins vivaces et extrêmement répandues. Comme elles sont, dans l’esprit populaire, liées sans discernement aux doctrines et rites de l’Islam, particulièrement au phénomène soufi, elles sont couramment attribuées à l’influence de l’animisme de l’Afrique noire. [...]. L’Islam en a toléré, voire intégré, un grand nombre”. (de Chassey, 1993: 146)

<sup>248</sup> Texto original: “Quant au droit (*fiqh*) il régit l’existence quotidienne dans ses plus minces détails comme dans ses grands événements publics et privés : naissance, mariage, décès, métier, commerce, organisation économique et politique...Il intéresse particulièrement les étudiants qui veulent devenir magistrats ensuite (*cadi, ulema,* etc.) toujours assez nombreux”. (de Chassey, 1993: 141)

cada vez más significativo en la gestión de la práctica religiosa, antes reservada a las familias tradicionales de marabúes:

“En realidad, la vida islámica se ha visto presa en un proceso de estatalización que ha afectado igualmente a todos los sectores de la vida de las poblaciones. [...]. Por lo que se refiere a las actividades islámicas, éstas se organizan, en el marco de este Estado-nación, siguiendo un esquema muy parecido al de los Estados magrebies o de Oriente Medio. Unos ministerios de tutela se hacen cargo de lo que se supone concernir el islam: en general, el culto, la justicia y la enseñanza religiosa”. (Hamès, 1994: 47)<sup>249</sup>

En este proceso de estatalización de la vida islámica, añade Hamès (1994), los imanes nombrados han ido sustituyendo los imanes hereditarios de las antiguas familias de *zwāyā*:

“El estado va seguramente en esta dirección, tomando bajo su control y funcionarizando al personal religioso de las mezquitas. El ejercicio de la religión se ha convertido en el ejercicio de un empleo y ya no se trata de una función religiosa y social establecida”. (Hamès, 1994: 48)<sup>250</sup>

Asimismo, la constitución de 1991 creó el *Haut Conseil Islamique*, compuesto de cinco miembros que se reúnen bajo petición del Presidente de la República, para que formulen su opinión acerca de ciertas cuestiones puntuales. El Estado ha llegado a propagar su influencia y su control también sobre las *mādārša*, es decir, las tradicionales escuelas islámicas de enseñanza superior, en las que los marabúes habían estado formando la élite intelectual mauritana:

“Un fenómeno parecido de control estatal se ha extendido a la enseñanza islámica tradicional de las *mādārša* en las que, en estos últimos siglos, se ha formado la élite intelectual mauritana, especialmente la marabútica. Para poder beneficiarse de las subvenciones del Estado, éstas últimas deben ser

---

<sup>249</sup> Texto original: “En réalité, la vie islamique s’est trouvée prise dans un processus d’étatisation qui a affecté également tous les secteurs de la vie des populations. [...]. En ce qui concerne les activités islamiques, elles s’organisent, dans le cadre de cet Etat-nation, suivant un schéma ressemblant fort à celui des Etats maghrébins ou moyen-orientaux. Des ministères de tutelle prennent en charge ce qui est censé relever de l’islam. Il en est ainsi en général du culte, de la justice et de l’enseignement religieux”. (Hamès, 1994: 47)

<sup>250</sup> Texto original: “L’Etat va assurément dans ce sens en prenant sous sa coupe et en fonctionnarisant le personnel religieux des mosquées. L’exercice de la religion est devenu l’exercice d’un emploi et non plus la gestion d’une fonction religieuse et sociale établie”. (Hamès, 1994: 48)

reconocidas y recibir una visa oficial por parte del *Secrétariat à la lutte contre l'analphabétisme y à l'enseignement originel*. Es entonces a través de su financiación que las *māḍarṣa* entran en la órbita de la administración pública". (Hamès, 1994: 49)<sup>251</sup>

En esta misma línea, Hamès (1994) afirma que hay que recordar la creación del *Institut Supérieur d'Enseignement et de Recherche Islamique* (ISERI) que, siempre bajo el control estatal, forma a funcionarios públicos para las distintas actividades religiosas.

Todo esto se debe a que la colonización, pero sobre todo la descolonización, la construcción del la *République Islamique* y la progresiva urbanización de las poblaciones, provocaron profundas transformaciones socioculturales que afectaron a todos los aspectos de la vida de las sociedades tradicionales mauritanas.

Por lo que se refiere a la colonización, ésta empezó un proceso de reagrupamiento de todas las poblaciones de las que hemos hablado dentro de unas mismas fronteras, modificando, podríamos decir, de manera irreversible, el equilibrio entre ellas y creando las bases de la futura hegemonía de los *bizān* en el Estado nacional mauritano (Choplin, 2009; Marchesin; 2010):

“[...], los militares y los funcionarios europeos [...] intentan sobre todo jerarquizar estas etnias y tribus las unas con respecto a las otras, en función de su tendencia a organizarse en entidades políticas y a crear estados. Sin haberlo verbalizado nunca claramente, parecería que los colonizadores franceses hayan optado por una jerarquización «albinocrática» de las etnias (Ould Cheikh, 2004), es decir, que hayan considerado la etnia *bizāniyya* superior a las demás. Construyendo el país alrededor de la identidad *bizāniyya*, [...], en el momento de la independencia, los franceses confieren el poder a los *bizān*. [...]. La Mauritanie nace y con ella la marginalización de las poblaciones subsaharianas, minoritarias a escala territorial, relegadas en el Sur, pese a su mejor formación”. (Choplin, 2009: 56-57)<sup>252</sup>

---

<sup>251</sup> Texto original: “Un phénomène similaire de contrôle étatique s’est étendu à l’enseignement islamique traditionnel des *mahazras* qui ont, durant ces derniers siècles, formé l’élite intellectuelle mauritanienne, spécialement maraboutique. Pour pouvoir bénéficier des subventions de l’Etat, ces dernières doivent être reconnues et recevoir un visa officiel accordé par le Secrétariat à la lutte contre l’analphabétisme et à l’enseignement originel. C’est donc par le biais de leur financement que les *mahazras* rentrent dans l’orbite de l’administration publique”. (Hamès, 1994: 49)

<sup>252</sup> Texto original: “[...], les militaires et les fonctionnaires européens [...] cherchent surtout à hiérarchiser ces ethnies et tribus les unes par rapport aux autres, en fonction de leur propension à s’organiser en entités politiques et à créer des États. Sans jamais le formuler clairement, il semblerait que les colonisateurs français aient opté pour une hiérarchisation « albinocratique » des

Después de la independencia, la progresiva sedentarización y la consiguiente urbanización masiva de la población nómada implicaron profundas mutaciones sociales debidas, en particular, a razones económicas. En particular, las duras sequías de las décadas de 1970 y 1980 llevaron a una masiva sedentarización de los pastores en dirección de las dos ciudades principales, esto es, Nouakchott y Nouadhibou, pero también de algunas pequeñas ciudades de la *Route de l'Espoir* que atraviesa el país de oeste a este (Kiffa, Boutilimit, Ayoun, Aleg, etc.) y de otras del desierto (Atar, Zouerate, etc.) o de las tierras fértiles del valle del río Senegal.

La sedentarización y la urbanización comportaron, a su vez, unos cambios socioculturales y económicos radicales. El desarrollo de las industrias mineras y de la pesca industrial, por ejemplo, llevaron a la formación de un proletariado obrero; en la ciudad, se fue originando una clase media de funcionarios y pequeños comerciantes. Una nueva “élite político-comercial” se hizo con el control de la mayoría de las actividades económicas más fructíferas (Devey, 2005; Choplin, 2009). Los miembros de esta élite urbana viven hoy en los barrios ricos de Nouakchott, en villas enormes con grandes jardines. Su prestigio social ya no depende sólo de la tribu de pertenencia, sino de la ostentación de su éxito y poder económicos. Sin embargo, esto no quiere decir que el origen tribal haya dejado de tener importancia, sobre todo en ámbito político:

“El principio jerárquico – fundado en el *nāsāb*, en la sangre – está en la base de toda la estructura social. Es verdad que la uniformización económica ha introducido una nueva jerarquía fundada en la riqueza, que transforma profundamente las relaciones sociales. Hoy el dinero está en la base de los nuevos fenómenos clientelares, asimismo influencia las alianzas matrimoniales y se ha convertido en una nueva fuente de prestigio social. No obstante, esta jerarquía, que se expresa a través de la afirmación y de la consolidación de «clases sociales» modernas, no ha sustituido [la jerarquía] más fundamental que se basa en el parentesco<sup>253</sup>”. (Villasante-de Beauvais, 1998: 253)<sup>254</sup>

---

ethnies (Ould Cheikh, 2004), autrement dit qu’il aient envisagé l’ethnie maure comme supérieure aux autres. En construisant le pays autour de l’identité *Bidān*, [...], à l’indépendance, les Français confient le pouvoir aux Maures. [...]. La Mauritanie naît et avec elle la marginalisation des populations négro-africaines, minoritaires à l’échelle du nouveau territoire, reléguées dans le Sud alors même qu’elles sont mieux formées”. (Choplin, 2009: 56-57)

<sup>254</sup> Texto original: “Le principe hiérarchique – fondé sur le *nasab*, sur le sang – est ici au fondement de la structure sociale toute entière. L’uniformisation économique, il est vrai, a

“Esa transformación ha sido, en muchos sentidos, radical, y nada parece indicar que tenga vuelta atrás. La cuestión del estatus en Mauritania es una cuestión que queda progresivamente marginada ante la admiración de que son objeto los nuevos *entrepreneurs*, sea cual fuere su origen. [...]. ¿Quiere eso decir que el sistema estatutario no es más que un fósil testimonio de un pasado reciente? En absoluto, puesto que la vida política sigue condicionada por las reglas del estatus; esos mismos *entrepreneurs* de baja extracción social, incapacitados por su condición para protagonizar la acción política, recurren a otros actores poseedores del estatus adecuado para que actúen en calidad de delegados de sus intereses”. (López Bargados, 2005b: 227-228)

A partir de la colonización, y sobre todo después de la independencia, entonces, las distintas poblaciones han sido reunidas en un único Estado-nación, con fronteras bien delimitadas y en el que la convivencia ha sido siempre muy problemática. Esto se debe sobre todo a la monopolización del poder político por parte de una minoría *bizāniyya* cuyo objetivo principal ha sido, desde el principio, una progresiva arabización del país bajo todos los puntos de vista: político, cultural, económico, etc., al precio de una constante marginalización de las culturas de las distintas etnias subsaharianas en todos los aspectos de la organización del nuevo Estado (Choplin, 2009; Ciavolella, 2010<sup>255</sup>).

En breve veremos, con más detalles, cuáles fueron, y en parte siguen siendo, las razones que han dado origen a las continuas tensiones entre los diferentes grupos étnicos de Mauritania.

---

introduit une nouvelle hiérarchie fondée sur la richesse, qui transforme dans une large mesure les rapports sociaux. L'argent est aujourd'hui à la base des nouveaux phénomènes clientélistes, il influence également les alliances matrimoniales et est devenu une nouvelle source de prestige social. Cependant, cette hiérarchie qui s'exprime par l'émergence et la consolidation de « couches sociales » modernes n'a pas remplacé celle plus fondamentale qui se fonde sur la parenté”. (Villasante-de Beauvais, 1998: 253)

<sup>255</sup> Ricardo Ciavolella ha dedicado su tesis doctoral a la cuestión de la relación entre la población halpulaar y el Estado mauritano. Esta tesis ha sido publicada en 2010 por Karthala.



### 4.3 Independencia y estado postcolonial

El 28 de noviembre de 1960, nació la actual *République Islamique de Mauritanie* (RIM) libre e independiente<sup>256</sup>. En 1961, Moktar Ould Daddah fue elegido primer presidente de la república con la misión de crear una única nación teniendo en cuenta la pluralidad étnica del país. Dicha misión era bastante complicada vistas las divisiones y las rivalidades que caracterizaban la sociedad mauritana:

“Rivalidades entre tribus – y también entre miembros de una misma familia -, entre guerreros y marabúes. Recelo entre poblaciones subsaharianas ribereñas y *bizān*. A estas divisiones tradicionales, vinieron a sumarse unas divergencias acerca de la concepción del poder”. (Devey, 2005: 149)<sup>257</sup>

Al principio, Ould Daddah optó por presentar Mauritania como un Estado-puente, pluriétnico, un lugar de unión entre el *Bilād al-Sūdān* (literalmente “País de los negros”) y el *Trāb al-Bizān* (literalmente “País de los *bizān*”). En este sentido, la religión islámica constituyó el elemento unificador sobre la base del cual se quería construir una única nación pluriétnica (Choplin, 2009:60). Sin embargo, al cabo de unos pocos años, la orientación hacia la arabización del Estado y la marginalización de los *négro-mauritaniens* se hizo cada vez más manifiesta. Por otro lado, los primeros años de presidencia se caracterizaron por un proceso de concentración del poder y la instauración del monopartidismo con la creación del *Parti du Peuple Mauritanien* (PPM) que, en 1965, fue reconocido como partido único del Estado por la Constitución.

En 1961, se adoptó una nueva Constitución de tipo presidencial, que fue modificada en 1965. Además, una nueva generación de hombres políticos, la mayoría de los cuales se habían formado en Francia, sustituyó progresivamente la antigua clase política tradicional (Marchesin, 2010):

---

<sup>256</sup> Para un recorrido detallado de los pasos que llevaron a la independencia del país recomendamos, a parte de la obra de Philippe Marchesin (2010), el ensayo de Pierre-Robert Baduel (1989).

<sup>257</sup> Texto original: “Rivalités entre tribus – et même entre membres d’une même famille -, entre guerriers et marabouts. Méfiance entre populations noires riveraines du fleuve et beidanes. À ces clivages traditionnels, viennent s’ajouter des divergences sur la conception même du pouvoir”. (Devey, 2005: 149)

“La revisión de 1965 da el régimen mauritano su verdadera fisionomía hasta 1978, instaurando un régimen de partido-Estado”. (Marchesin, 2010: 122)<sup>258</sup>

“A través de su institucionalización, el partido se ve reconocer un papel de concepción y de dirección que le otorga una evidente supremacía sobre las otras instituciones del Estado. [...]. Con la preocupación de suprimir cualquier tipo de dualismo partido-Estado, los dirigentes instauran, de hecho, una confusión orgánica y funcional de los poderes. Orgánica en la medida en que los principales responsables del partido ocupan las funciones dirigentes en el seno del aparato estatal, en particular en el gobierno. Funcional, ya que es el PPM que determina el papel y las atribuciones de las demás instituciones estatales”. (Marchesin, 2010: 123)

Ahora bien, a partir de 1962, empezaron a producirse ciertas tensiones entre comunidad *bizāniyya*, en cuyas manos se concentraba el poder político, y las poblaciones de origen subsahariano. Éstas, se vieron marginadas, desde el principio, por parte del Estado, pese a que sus miembros ocuparan la mayoría de los cargos administrativos por su mejor educación con respecto a la población *bizāniyya*, cuya escolarización francófona fue, como hemos visto, muy tardía. Este antagonismo entre los dos grupos se cristalizó sobre todo alrededor de la cuestión del idioma (Baduel, 1989; Devey, 2005; Marchesin, 2010):

“Durante la época colonial, los *bizān*, profundamente atados a su cultura árabe y llevando una vida nómada, habían frecuentado muy poco las escuelas francesas instaladas en el país. Muchos subsaharianos, en cambio, habían seguido la escolarización en francés, beneficiándose de las vecinas infraestructuras de Senegal. Llegada la independencia, éstos últimos han ocupado, de hecho, un lugar importante en la administración. Al contrario, los *bizān* [...], se han apoderado de lo esencial de las plazas políticas importantes, ayudados en esto por el colonizador”. (Marchesin, 2010: 132)<sup>259</sup>

Durante la colonización, el francés había constituido el idioma oficial de todos los sectores públicos, a los que habían accedido casi exclusivamente los subsaharianos educados en las escuelas coloniales. Cuando la élite *bizāniyya* tomó el poder, después de la independencia, una de sus primeras preocupaciones fue el

---

<sup>258</sup> Texto original: “La révision de 1965 donne au régime mauritanien sa vrai physionomie jusqu’ en 1978 en instaurant un régime de parti-État”. (Marchesin, 2010: 122)

<sup>259</sup> Texto original: “Durant la période coloniale, les Maures, très attachés à leur culture arabe et menant une vie nomade, n’avaient que très peu fréquenté les quelques écoles françaises installées dans le pays. Les Noirs par contre avaient été nombreux à suivre une scolarité en français, bénéficiant des infrastructures proches du Sénégal. L’indépendance venue, ces derniers ont, de ce fait, occupé dans l’administration une place prépondérante. À l’inverse, les Maures, [...], se sont emparés de l’essentiel des postes politiques importants, aidés en cela par le colonisateur”. (Marchesin, 2010: 132)

establecimiento del árabe como idioma oficial del Estado. Moktar Ould Daddah, después de haber intentado adoptar unas políticas de equilibrio basadas en el elemento unificador de la religión musulmana, se vio obligado a ceder a las presiones adoptando una política de arabización que impuso la enseñanza obligatoria del árabe a partir del segundo ciclo escolar (1965). Entre 1965 y 1966 hubo manifestaciones y huelgas por parte de los estudiantes subsaharianos penalizados por las dificultades con el nuevo idioma. En 1966, se publicó el “*Manifeste des 19*”, escrito por diecinueve estudiantes subsaharianos que acusaban al régimen de querer llevar el país hacia la arabización total. Los estudiantes recibieron el apoyo de muchos funcionarios subsaharianos que se habían visto apartados de los cargos políticos y administrativos más importantes:

“Esta planificación lingüística diferenciada crea, en el momento de la independencia, una situación lingüística y política potencialmente explosiva basada en la confrontación virtual entre dos grupos en competición: los negro-mauritanos de idioma materno subsahariano, cuyas élites afrancesadas y abiertas a la «modernidad» ocupaban puestos de responsabilidad en la administración; y los *bizān* de habla *ḥassāniyyā*, cuyas élites tradicionales se encontraban marginalizadas”. (Queffélec y Ould Zein, 2001)<sup>260</sup>

En Nouakchott, se desencadenó una ola de violencia en la que intervinieron también las fuerzas armadas (Baduel, 1990; Devey, 2005).

No obstante las manifestaciones, las protestas y las huelgas, la política de arabización adoptada por el presidente Ould Daddah se fue extendiendo tanto dentro del sector de la educación como a otros: en política exterior, con la adhesión de Mauritania a la Liga Árabe en 1973, y en otros ámbitos socioculturales, como por ejemplo la radio. Entre 1972 y 1975, la presidencia tomó una serie de medidas para reforzar la construcción de una nación mauritana libre e independiente: creación de una moneda nacional (ouguiya), la institución de un Banco Nacional y la nacionalización de muchas sociedades, como por

---

<sup>260</sup> Texto original: “Cet aménagement linguistique différencié créait à l’indépendance une situation linguistique et politique potentiellement explosive reposant sur la confrontation virtuelle de deux groupes concurrentiels : les Nègro-mauritaniens de langue maternelle négro-africaine, dont les élites francisées et ouvertes à la « modernité » avaient été placées de par leur connaissance du français à beaucoup de postes de responsabilités de l’administration ; les Maures de langue hassaniyya dont les élites traditionnelles beidanes se trouvaient marginalisées [...]”. (Queffélec; Ould Zein, 2001)

ejemplo la SNIM. (*Société Nationale d'Industries Minières*). En 1952, de hecho, los colonos franceses habían creado la *Société des Mines de Fer de Mauritanie* (MIFERMA) para la explotación de las minas de hierro de Zouerate, en noreste del país. En 1978, la SNIM, ex MIFERMA, se convirtió en una sociedad mixta. Durante los años setenta, se crearon también distintas empresas nacionales mixtas para la pesca industrial, siendo las costas mauritanas unas de las más ricas de pescado a nivel mundial. A través de la adopción de estas medidas, Ould Daddah consiguió recuperar cierta popularidad (Devey, 2005; Marchesin, 2010).

Ahora bien, a partir de 1975, el gobierno de Moktar Ould Daddah empezó a entrar en crisis a causa de las hostilidades con el *Frente Polisario*<sup>261</sup> para la repartición del ex Sahara español. En 1975, de hecho, Mauritania había estipulado un acuerdo tripartito con Marruecos y España sobre la descolonización y repartición del territorio. Mauritania entró entonces en guerra contra el Frente al lado de Marruecos. El Frente, apoyado por Argelia, realizó varias incursiones contra Mauritania entre 1976 y 1977. El esfuerzo militar para hacer frente a estos ataques tuvo pesadas repercusiones en la economía mauritana. Además, el presidente mauritano se había visto obligado a aceptar el apoyo logístico de Francia, hecho que implicó un nuevo acercamiento con la ex metrópoli. Todos estos factores comportaron un aumento de la desconfianza hacia el gobierno de Ould Daddah, que se vio cada vez más aislado (Baduel, 1989; Devey, 2005; Marchesin, 2010).

En 1978, el presidente Moktar Ould Daddah<sup>262</sup> fue destituido por el primero de una larga serie de golpes de estado militares, que caracterizarán el escenario político del país hasta llegar a nuestros días. El jefe de estado-mayor y líder del recién fundado *Comité Militaire de Redressement National* (CMRN), Moustapha Ould Mohamed Saleck, tomó el poder con tres objetivos principales: poner fin a la guerra para el reparto del Sahara occidental, restablecer la economía del país y la

---

<sup>261</sup> Fundado en 1973, el *Front Polisario* es una organización y un movimiento político activo en el Sahara occidental, que representa al pueblo saharaoui y su derecho a la autodeterminación. Desde su creación, el Frente ha luchado para conseguir la independencia del Sahara occidental.

<sup>262</sup> En 2003, Karthala publicó las interesantes memorias de Moktar Ould Daddah con el título "*La Mauritanie contre vents et marées*". En ellas, el primer presidente de Mauritania, cuenta el difícil proceso de construcción de la nación, de su capital, etc.

creación de instituciones democráticas. En realidad, la llegada de los militares al poder inauguró una larga época de inestabilidad política y de progresiva militarización del Estado.

No nos detendremos a hablar de todos los golpes de Estado que tuvieron lugar entre 1978 y 2005, pero sí que considero importante demorarme algunos instantes sobre los acontecimientos de principios de los años ochenta. En 1981, entró en la escena política mauritana el autor de una larga y dura “dictadura” militar, el coronel Maaouya Ould Sid’Ahmed Taya que, en ese año, fue elegido primer ministro y jefe del ejército. En 1984, Taya depuso al presidente golpista Mohamed Khouna Ould Haidalla a través de un nuevo golpe de estado militar. Su gobierno duró hasta 2005 cuando, a su vez, fue derrocado por otro *putsch* militar. La presidencia de Taya marcó profundamente la historia del país debido a las profundas represiones de las que fue responsable durante los conflictos étnicos de finales de los años ochenta.

Fue en esta época, de hecho, cuando se produjeron los conocidos “*événements de 1989*”, es decir, la explosión de una profunda y violenta crisis entre Mauritania y Senegal de la que, aún al día de hoy, se pueden notar algunos efectos, como por ejemplo los campamentos de refugiados. La crisis empezó a principios de los años ochenta con un incremento de las tensiones entre población *bizāniyya* por un lado y comunidades subsaharianas por el otro. Estas últimas habían dado vida, en 1983, a las *Forces de Libération Africaines de Mauritanie* (FLAM) en contra de la monopolización de la estructura estatal a mano de una minoría *bizāniyya* y de las políticas racistas del Estado mauritano. En 1986, las FLAM publicaron el “*Manifeste du négro-mauritanien opprimé*”, en el que se denunciaban las tendencias a la arabización del país (Badel, 1989; Marchesin, 2010):

“Este documento analiza y crítica [...] las disparidades entre negro-mauritanos y árabo-bereberes. Se trata de apartheid, de opresión, de lo que los autores del *Manifeste* llaman el sistema *bizāni*. Éste, según ellos, se inspira en la ideología exclusivista del poder blanco en Mauritania. Así que exhortan a sus hermanos de color a resistir, a la fuerza si es necesario, a los

que acusan de «aniquilación política, social, económica y cultural» de los negro-mauritanos”. (Marchesin, 2010: 211)<sup>263</sup>

El Estado, a su vez, puso en marcha una severa represión: destituciones de ministros de origen subsahariano, detenciones y condenas a la prisión de algunos militantes de las FLAM, etc. La tensión étnica aumentó en 1987 por el descubrimiento de un complot para derrocar al gobierno, tramado por un grupo de oficiales halpulaaren, tres de los cuales fueron procesados, condenados y ajusticiados. Mientras, en la región del valle del río Senegal, se habían generado importantes enfrentamientos entre las poblaciones de origen subsahariano que siempre habían vivido a ambos lados del río. En abril de 1989, tras una serie de incidentes fronterizos que llevaron a la muerte de dos campesinos senegaleses, Mauritania y Senegal llegaron a la ruptura de sus relaciones diplomáticas, hecho que desencadenó una serie de violencias y matanzas en los dos países. Ambos procedieron a una expulsión recíproca de los mauritanos que vivían en Senegal y *viceversa*:

“Sin embargo, la población afectada por la expulsión en Mauritania es mucho más numerosa que en el país vecino, dado que parece evidente que la expulsión de ciudadanos senegaleses se esgrime como pretexto para desembarazarse de aquellos habitantes del valle que, con nacionalidad mauritana, se habían mostrado más reacios a la política de recalificación de la tierra practicada por Nouakchott: según informaciones aportadas por el Departamento de Estado de los Estados Unidos, se calcula que 70.000 personas pertenecientes a los «grupos étnicos negro-africanos» fueron expulsadas de Mauritania entre 1989 y 1991”, generando con ello un contencioso aún no resuelto enteramente”. (López Bargados, 2005a: 486)

El diálogo diplomático entre Mauritania y Senegal no se restableció hasta 1992. A nivel de política exterior, en 1988, Taya firmó el tratado de la *Union du Maghreb Arabe* con Marruecos, Argelia, Libia y Túnez.

---

<sup>263</sup> Texto original: “Ce document analyse et critique [...] les disparités entre Négro-mauritaniens et Arabo-Berbères. Il y est question d’apartheid, d’oppression, de ce que les auteurs du Manifeste appellent le système beydan. Celui-ci, selon eux, s’inspire de l’idéologie exclusiviste du pouvoir blanc en Mauritanie. Aussi incitent-ils leurs frères de couleur à résister, au besoin par la force, à ce qu’ils qualifient «d’écrasement politique, social, économique et culturel» des Négro-mauritaniens”. (Marchesin, 2010: 211)

Como anticipamos, Taya fue derrocado por un nuevo *pustch* militar en 2005. Entre 2007 y 2008, Mauritania conoció una breve “pausa democrática” con un presidente legalmente elegido, Sidi Ould Cheikh Abdallahi, que, en agosto de 2008, sufrió un golpe de estado a manos del actual presidente de la república mauritana, el general Mohamed Ould Abdel Aziz. Éste fue sucesivamente elegido a través de unas votaciones en 2009.

Mientras tanto, con el nuevo Estado también se había construido su capital, Nouakchott, que de una pequeña fortificación militar se había convertido, en unas pocas décadas, en una capital africana *sui generis*. Puesto que fue en esta ciudad donde empecé y realicé la casi totalidad del trabajo de campo y que su particular idiosincrasia ha influido, y sigue influyendo, en ciertos aspectos del contexto artístico contemporáneo, creo que es importante dedicar un breve párrafo a la descripción del entorno urbano de la investigación<sup>264</sup>.

#### **4.3.1 Nouakchott: una joven capital postcolonial**

A nivel administrativo, Mauritania, cuya superficie es de más de un millón de metros cuadrados, se divide en 12 regiones (*wilāyā*) más un distrito, el de la capital. Su actual población es de unos tres millones de habitantes, desigualmente repartidos en ese inmenso territorio desértico. La mayoría se concentra, en efecto, en el sur, donde las condiciones territoriales y climáticas son más favorables, y en las tres grandes ciudades: Nouadhibou, Rosso y Nouakchott, la capital. Otros importantes núcleos urbanos son Kiffa, Kaédi, Zouérat, Atar, etc.

Nouakchott es una ciudad muy joven<sup>265</sup>, que ha conocido un crecimiento demográfico y urbanístico importante con respecto a otras ciudades africanas.

---

<sup>264</sup> Cabe mencionar que muchas de las informaciones que se van a proporcionar en el siguiente párrafo, provienen de una investigación realizada en la ciudad de Nouakchott, entre 2010 y 2012, en el marco de un proyecto de I+D subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Dicho proyecto, titulado “Estudio comparado sobre apropiaciones sociales y competencias de uso en centros urbanos de tres ciudades africanas”, preveía el desplazamiento de tres equipos de investigadores respectivamente en las ciudades de Praia, Nouakchott y Addis Abeba. Por lo que se refiere a la capital mauritana, el trabajo se realizó en colaboración con otra investigadora de la Universitat de Barcelona, Marta Alonso Cabré.

<sup>265</sup> En 2006, el *Centre Culturel Français* de Nouakchott publicó un libro ilustrado en ocasión de

Como hemos mencionado, su idiosincrasia es muy particular ya que Nouakchott fue capital antes de ser ciudad (Choplin, 2009) debido a que, en la construcción del Estado independiente, tenía que representar el emblema de la nueva identidad nacional, reuniendo a todos los componentes étnicos del país. Dicho de otra manera, el proceso de construcción de la capital tenía que ser paralelo al de creación de una sola nación mauritana y fue con estos objetivos que, a partir de febrero de 1957, se elaboraron varios proyectos urbanísticos para la creación de la capital y que, en 1958, se empezaron urgentemente las obras de construcción.

El día de la declaración de la independencia, Nouakchott estaba todavía en plena creación. Sin embargo, entre las décadas de 1970 y 1980, el país conoció dos severos períodos de sequías que implicaron una intensiva sedentarización de las poblaciones nómadas. Nouakchott asistió, entonces, a un inesperado incremento demográfico y a una expansión urbanística masiva sin ninguna posible planificación previa.

El diseño definitivo de la capital del país, que partía de la organización de la urbe alrededor de dos avenidas en forma de cruz (Choplin, 2009), fue delineado en 1959 con la previsión de contar con 8.000 habitantes en 1970. Pero, en esa fecha, en la capital vivían ya 40.000 personas. Se estableció entonces un nuevo plan urbanístico, que preveía 100.000 habitantes en 1980. De nuevo, las previsiones quedaron cortas, y es que en 1980 la población superaba la cifra de 200.000 habitantes (Tanguy, 2002).

Entre 1983 y 1984 hubo una segunda gran sequía que dio lugar a otra sedentarización masiva. La población nómada del país pasó de un 75% en 1962 a un 6-8% en 2001 (Tanguy, 2002). La ciudad no estaba pensada, bajo ningún punto de vista, para acoger tales flujos de nuevos habitantes. La extensión urbana de la ciudad pasó de 240 a 8000 hectáreas entre 1962 y 1990 (Diagana, 1993). El volumen de habitantes asentados en la capital mauritana no ha dejado de aumentar, y es que Nouakchott es el polo de atracción de la población del país, así como de no pocos subsaharianos de países como Senegal, Ghana, Costa de Marfil, Mali, etc.



Una de las principales consecuencias de tal incremento demográfico fue la falta de viviendas, hecho que explica el nacimiento de diferentes formas ilegales de ocupación y apropiación del suelo y la formación de extensas *bidonvilles*: la *gazra*, literalmente “usurpado”, “cogido por la fuerza”; la creación de un hábitat espontáneo de *haymä*, tiendas tradicionales de la población nómada; y los barrios periféricos e insalubres *käbbä*, literalmente “tirar la basura”.

Hoy Nouakchott, una capital creada *ex nihilo* entre océano y desierto, para que representase el símbolo de la independencia y de la unidad nacional (Pitte, 1977), concentra más de la mitad de la población urbana y un tercio de la total del país (alrededor de un millón de habitantes) y sufre las consecuencias de una urbanización masiva y auto producida, que se ha escapado a cualquier estrategia de control y en la que resulta evidente la coexistencia de un amplio abanico de hábitat diferenciado, que va de los *käbbä* a los barrios residenciales de alto lujo, pasando por los barrios populares. Pese a que las fronteras entre los diferentes tipos de barrios no son netas ni claras, ya que a menudo los diferentes tipos de hábitat se entremezclan, se pueden identificar distintas zonas, cada una con una tipología de vivienda dominante. Es bastante frecuente observar, al lado de una gran villa, un pequeño campamento de *haymä*.

La geógrafa francesa Armelle Choplin (2009) ha definido Nouakchott como el “*lieu de tous les contrastes*”, refiriéndose a las diferencias y disparidades que se pueden observar en la capital mauritana a día de hoy:

“La ciudad parece estructurarse entorno a una división clásica entre la élite política y económica, concentrada en las villas privadas y en el espacio de la riqueza del centro-ciudad, y la mayoría de los habitantes relegados en los espacios más pobres diseminados alrededor. Los aspectos morfológicos son muy heterogéneos, tanto a nivel de tejido urbano como a nivel de hábitat, y las disparidades son aún más flagrantes a nivel de equipamientos e infraestructuras. Nouakchott aparece como el lugar de todos los contrastes y como la afirmación exacerbada de las diferencias sociales, étnicas y económica”. (Choplin, 2009: 84)<sup>266</sup>

---

<sup>266</sup> Texto original: “La ville semble se structurer autour d’une division classique entre l’élite politique et économique, concentrée dans les villas privées et espace de la richesse du centre-ville, et la majorité des urbains relégués dans les espaces plus pauvres disséminés autour. Les aspects morphologiques sont très hétérogènes, tant au niveau du tissu urbain qu’à celui de l’habitat, et les disparités sont encore plus flagrantes au niveau des équipements et infrastructures. Nouakchott apparaît comme le lieu de tous les contrastes et l’affirmation exacerbée des différences sociales, ethniques et économiques”. (Choplin, 2009: 83-84)

A partir de finales de los años noventa, el Estado mauritano empezó a adoptar unas políticas urbanísticas que tenían como objetivo principal, y lo siguen teniendo, el de dar una imagen moderna de Nouakchott, tomando como modelos tanto las ciudades europeas como las capitales de los países del Golfo, como por ejemplo Dubai, e intentando eliminar todo lo que perjudicara tal imagen. Tales intervenciones, han afectado, y siguen afectando, sobre todo al centro de la ciudad: creación de grandes avenidas, asfaltado y mejora de la iluminación de muchas calles, creación de parques públicos de ocio y descanso, etc.

A este respecto, es importante mencionar que en Nouakchott no existe un barrio que represente el centro histórico de la ciudad al modo de las medinas magrebíes. El que se conoce como barrio de *Capitale*, es más bien el corazón administrativo y comercial de la ciudad. En efecto, pese a no ser el barrio más antiguo, en él se concentran numerosos negocios comerciales, el gran mercado *Marché Capitale*, pequeñas tiendas, el centro de salud *Polyclinique*, gran parte de los edificios administrativos, las sedes de muchos ministerios y de los bancos, las embajadas y los consulados extranjeros. *Capitale* representa una de las zonas con más bullicio de circulación de vehículos, peatones y animales, pero no se trata de un barrio al que la gente va a pasear o socializar.

Como decíamos, en los últimos diez años, esta joven capital y sus habitantes han vivido, y siguen viviendo, una época de profundas transformaciones urbanísticas que tienen como principal objetivo el de darle el aspecto de una ciudad que sigue las dinámicas de mundialización en las que por un lado se ve implicada. Las obras de mejora se aceleraron significativamente en proximidad del cincuenta aniversario de la independencia del país (el 28 de noviembre de 2010). El Presidente Ould Abdel Aziz, de hecho, hizo de la modernización de la ciudad uno de los emblemas de sus políticas públicas y fue justamente en 2008 cuando tuve la oportunidad de empezar mi investigación en una capital africana en plena transformación.



## Capítulo 5

### ORIGEN Y DESARROLLO DEL “MUNDO” DE LAS ARTES PLÁSTICAS CONTEMPORÁNEAS EN MAURITANIA

En un breve artículo publicado en la revista *Le Ribat de la Culture*, el periodista Yero N’diaye (2006) resume muy bien las que, a mi parecer, son, a grandes rasgos, las principales características del actual “mundo” de las artes plásticas contemporáneas en Mauritania:

“El arte plástico ya forma parte integrante de las riquezas culturales de Mauritania. Nuestro país, desde hace tiempo conocido en toda la región por la habilidad de sus artesanos, al día de hoy cuenta con unos artistas plásticos talentosos que intentan competir con entusiasmo con sus colegas de otras nacionalidades. Hombres y mujeres, mayoritariamente jóvenes, de todas las comunidades, se dedican a la creación y hacen de ella su principal oficio. Pese a que la profesión de artista sea todavía muy precaria debido a la ausencia o a la insignificancia del mercado del arte local, que empieza apenas a generarse, [los artistas] son numerosos en el país [...]. Esta pasión por las artes plásticas se puede observar a través de las exposiciones hacia las cuales una parte del público empieza a mostrar interés. [...], la exposición de obras de arte plástico se ha convertido, aquí, en un acontecimiento del mismo nivel que las otras manifestaciones culturales de gran importancia. Ya tiene su ferviente público y sus apoyos indefectibles, en primer lugar, los occidentales que viven en nuestro país y que son los principales compradores de cuadros”. (N’diaye, 2006: 63)<sup>267</sup>

---

<sup>267</sup> Texto original: “L’art plastique fait désormais partie intégrante des richesses culturelles de la Mauritanie. Notre pays, longtemps connu dans la sous région pour la doigté de ses artisans, compte de nos jours des artistes plasticiens de talents qui cherchent à rivaliser d’ardeur avec leurs collègues des autres nationalités. Des hommes et des femmes, jeunes pour la plupart, de toutes les communautés, se dévouent à la création et en font leur métier de prédilection. Même si la profession d’artiste reste encore très précaire en raison de l’absence ou de l’insignifiance du marché de l’art qui commence à peine à naître, ils sont nombreux dans le pays [...]. Cette ferveur pour les arts plastiques est visible à travers les expositions auxquelles une partie du public commence petit à petit à s’intéresser. [...], l’exposition d’œuvres d’arts plastiques est devenue, chez nous, un événement au même titre que les autres manifestations culturelles de grande envergure. Il a son public fervent et ses soutiens indéfectibles, au premier rang desquels les Occidentaux vivant chez nous qui sont les principaux acheteurs des tableaux”. (N’diaye, 2006: 63)

En los próximos capítulos, me propongo hacer una presentación de dicho “mundo artístico”, entendido como un “universo relacional”, un “sistema de acciones y reacciones” (Gell, 1998) que entran en contacto a través de las diferentes prácticas artísticas. Asimismo, para utilizar una expresión de Pierre Bourdieu (1997), voy a analizar y describir ese contexto como un “campo”, esto es, un “espacio” cuya estructura está determinada justamente por las relaciones entre los actores involucrados que, a su vez, ocupan posiciones distintas pero no fijas. Esta diferencia de posiciones entre los actores hace que, en el “campo”, haya tensiones y conflictos constantes cuyo objetivo es subvertir el orden existente (1997: 63-65). Además, añade Bourdieu, ningún “campo” – sea éste el político, el económico, el literario, el artístico, etc. – tienen una autonomía completa con respecto a los otros, sino que todos se influyen recíprocamente y son permeables entre ellos (1997: 65).

En este sentido, el origen, el desarrollo y la actual existencia del contexto artístico contemporáneo en Mauritania no es el mero resultado de la importación de elementos e ideas occidentales, sino que se deben a una serie de relaciones, de interacciones, de intersecciones, de encuentros, y también de desencuentros y conflictos, entre los artistas, la sociedad mauritana y las comunidades extranjeras. Éstas últimas están representadas tanto por instituciones – en particular, las embajadas y las agencias de cooperación – como por actores privados expatriados – como por ejemplo, los artistas o los galeristas. Las diferentes figuras artísticas y sus obras, o prácticas, no son el directo resultado de las acciones, de las ideas, de las intuiciones o de los talentos de los artistas, sino que resultan de la combinación de factores, criterios, discursos, ideas, acciones de origen distinto. Dicho de otra manera, se trata de los frutos de un proceso de “hibridación” y “mestizaje” (Gaudibert, 1991; Vogel, 1994; Hassan 1999; Kasfir, 1999; Amselle, 2005; Okediji, 2011), y también de “cooperación” (Becker, 1982), de “co-construcción”, en el que los actores implicados ocupan posiciones bien distintas.

Los diferentes encuentros/desencuentros, interacciones, cooperaciones, conflictos, etc., han dado vida a un “mundo” con dimensiones muy reducidas, en el que todos sus protagonistas se conocen y tienen relaciones casi cotidianas. Pero, antes de pasar a la descripción y análisis del contexto artístico en el que realicé la

etnografía y de sus actores, veamos cuál fue su proceso de formación a partir de finales de los años setenta.

Quiero recordar que todas las informaciones que se proporcionarán a partir de ahora derivan exclusivamente de fuentes orales y de la prensa local, ya que, como he mencionado en la introducción, no existe ningún otro tipo de documento escrito sobre este tema.

## 5.1 Los comienzos

Según los relatos de algunos de nuestros interlocutores, en particular de los que se consideran los artistas pioneros, la historia de las artes plásticas contemporáneas en Mauritania se inició oficialmente en 1979 con la primera exposición de pintura titulada “*Démarrage de la peinture mauritanienne contemporaine*” en el *Musée National* de Nouakchott:

“Yo fui uno de los primeros artistas plásticos mauritanos y con la artista Murielle, el artista senegalés Demba, los artistas mauritanos Adama y Alem, intentamos el lanzamiento del arte con una exposición en 1979 titulada «*Démarrage de la peinture mauritanienne contemporaine*», pero era una época difícil porque la gente no conocía nada y no sabía nada de qué era el arte”. (Abdallahi, entrevista del 12/01/2009)<sup>268</sup>

“Cuando volví a Mauritania, a Nouakchott, empecé con la pintura y compré cuatro telas. No conocía a ningún artista. Hice los cuatro cuadros y con un amigo fuimos a ver a la directora del *Musée National* de aquel entonces. Cuando ella vio mi producción, me confió una misión: buscar a otros artistas en la ciudad. Yo conocía sólo al joven Issa, que vivía en mi casa, y sabía que también había Alem y Abdellahi. Así que, en 1979, hicimos la primera exposición titulada «*Démarrage de la peinture mauritanienne*» en el *Musée National*”. (Adama, entrevista del 27/09/2009)<sup>269</sup>

---

<sup>268</sup> Texto original de la entrevista : “J’ai été un de premiers artistes plasticiens mauritaniens et avec l’artiste française Murielle, l’artiste sénégalais Demba, les artistes mauritaniens Adama et Alem, on avait essayé de lancer l’art avec une exposition en 1979 intitulé « Démarrage de la peinture mauritanienne contemporaine », mais c’était un moment difficile parce que le gens ne connaissaient rien et ne savaient rien de quoi c’était l’art”. (Abdallahi, entrevista del 12/01/2009)

<sup>269</sup> Texto original de la entrevista: “Quand je suis revenu en Mauritanie, à Nouakchott, j’ai commencé avec la peinture et j’ai acheté quatre toiles. Je ne connaissais aucun artiste. J’ai fait les quatre tableaux et avec un ami on est allé voir la directrice du Musée National de l’époque. Quand elle a vu ma production, elle m’a chargé d’une mission : chercher des autres artistes dans la ville. Je connaissais seulement le jeune Issa, qui logé chez moi, et je savais qu’il y avait aussi Alem et

Allí expusieron, entonces, los pintores iniciadores del “mundo artístico” mauritano contemporáneo, cuyo origen es pues postcolonial, ya que Mauritania había alcanzado la independencia unos veinte años antes. La principal razón de esta formación tardía en comparación con la mayoría de los demás contextos artísticos africanos, es que, como vimos en el capítulo anterior, Nouakchott nunca fue una ciudad colonial. De hecho, mientras que en otras colonias los franceses habían construido ciudades dotadas de infraestructuras y habían llevado adelante verdaderas acciones artístico-culturales a través de sus centros culturales y de las escuelas de bellas artes (Amselle, 2005), en Mauritania no se produjo la misma situación. En todo el país nunca hubo, ni hay, academias o escuelas de bellas artes y éstas tampoco forman parte de los programas de la enseñanza local.

Por otro lado, la “colonización extra-uterina” (Ould Cheikh, 1999) vivida por el país y la total ausencia de verdaderos centros urbanos, hicieron que tampoco hubieran artistas expatriados o aficionados al arte instalados en las ciudades y que organizaran talleres de iniciación y formación en artes plásticas como hemos visto que ocurrió en otras ex colonias. Éstos, en efecto, llegaron después de la independencia y sobre todo a partir de los años noventa. Además, tampoco hay que olvidar que, antes de los periodos de sequía de los años setenta y ochenta, gran parte de la población del país conducía una vida nómada cuyas condiciones seguramente no eran muy compatibles con el desarrollo de actividades no estrictamente necesarias a la subsistencia cotidiana.

Los artistas plásticos pioneros que participaron en la primera exposición de pintura contemporánea eran, pues, casi todos autodidactas que, a través de historias distintas, empezaron a dedicarse a la pintura como profesión. Sin embargo, todos ellos ya desarrollaban algunas actividades creativas como por ejemplo la caligrafía<sup>270</sup>, la música y la fotografía.

---

Abdallahi. Il fut comme ça qu'en 1979 on a fait une première exposition avec le titre « Démarrage de la peinture mauritanienne » au Musée National”. (Adama, entrevista del 27/09/2009)

<sup>270</sup> La mayoría de los artistas plásticos contemporáneos (tanto hombres como mujeres) con los que tuve la oportunidad de trabajar son en origen calígrafos y, muchos de ellos, siguen ganándose la vida a través de esta actividad. Como veremos, en Mauritania, de la misma manera que en los demás países árabes, la caligrafía es una actividad muy difusa a distintos niveles, ya sea como trabajo ya sea como práctica artística. En el próximo capítulo, veremos cómo la caligrafía árabe tiene cierta influencia en la obra de algunos artistas.

Alem, considerado como pionero y como maestro de muchos de los artistas de las generaciones sucesivas, decidió consagrarse al arte plástico a partir del encuentro con un profesor de bellas artes canadiense. En la primera entrevista que me concedió, Alem me contó este determinante encuentro para su carrera artística:

“Nací en Senegal en 1956. Mi familia se había mudado a Senegal. Allí empecé mi carrera de artista. Inicé haciendo dibujos con el lápiz, pero quería pasar al bolígrafo, porque con el lápiz se tiene siempre la posibilidad de corregir los errores. Con el bolígrafo, en cambio, no se puede y es así que se aprende. Más tarde, empecé a dibujar los carteles del cine de la ciudad de Rosso, en la frontera con Senegal. Me gustaban sobre todo los *westerns*. Había ido a Rosso con mi familia y trabajé en el cine de allí durante los años setenta. Una familia francesa me ayudó y apoyó, animándome a aprovechar mi talento. Después fui a vivir a Nouadhibou y allí me encontré con un profesor canadiense de artes plásticas, [...], que me inició a la pintura. Nunca he frecuentado una escuela de arte, soy totalmente autodidacta [...]. El profesor me convenció de ir con él a Nouakchott, donde al principio me encontré con un ambiente muy hostil al arte a causa de las prohibiciones y de los tabúes de la religión musulmana”. (Alem, entrevista del 27/12/2008)<sup>271</sup>

En ese momento, me dijo Alem, en Nouakchott sólo había unos cursos de artes plásticas impartidos por una profesora francesa en el *Centre Culturel Français* (CCF), con la cual no consiguió tener una buena relación porque ella le invitó a seguir sus clases y Alem, en ese momento, no quiso. Vistas las dificultades, Alem, que en origen es calígrafo, decidió abrir un taller de caligrafía, actividad a la que sigue dedicándose puntualmente.

---

<sup>271</sup> Texto original de la entrevista: “ Je suis né au Sénégal en 1956. Ma famille, s’était déplacée au Sénégal. Là-bas j’ai commencé mon parcours d’artiste. J’ai commencé en faisant des dessins avec le crayon, mais je voulais passer au stylo, parce que avec le crayon on a toujours la possibilité de corriger les erreurs. Avec le stylo par contre on ne peut pas et c’est comme ça qu’on apprend. Après j’ai commencé à dessiner les affiches des films du cinéma de la ville de Rosso, à la frontière avec la Sénégal. J’aimais surtout les western. J’étais allé à Rosso avec ma famille et j’ai travaillé au cinéma de là-bas pendant les années ’70. Une famille française m’ai aidé et soutenu, en me disant de profiter de mon talent. Plus tard je suis allé habiter à Nouadhibou et là je fit une rencontre déterminante pour ma vie d’artiste. En 1975 j’ai rencontré un professeur canadien d’arts plastiques, [...], qui m’a initié dans la peinture. Je n’ai jamais fréquenté une école d’art, je suis totalement autodidacte [...]. Le professeur réussit à me convaincre d’aller à Nouakchott, où au début j’ai trouvé une ambiance très hostile à l’art à cause des interdictions et tabous de la religion musulmane”. (Alem, entrevista del 27/12/2008)



En la introducción a una entrevista que Alem concedió, en 2007, a uno de los que vamos a llamar “periodistas de los artistas”<sup>272</sup> de Nouakchott, Babacar Baye Ndiaye, el artista viene presentado de la siguiente manera:

“Alem, esta fuerza de Dios llena de talento, ya no necesita ser presentado en el ambiente cultural mauritano. Admirado y respetado por todos, en particular por la nueva generación, por su implicación y su disponibilidad en las causas culturales, uno de los pioneros entre muchos otros de la pintura contemporánea mauritana, él encarna sin arrogancia una época, la del «solo contra todos»”. (babacarbaye.unblog.fr, 29/12/2007)<sup>273</sup>

En la misma entrevista, Alem pone en evidencia cómo, en esa época del “solo contra todos”, era muy difícil expresarse en toda libertad a causa de los tabúes y las prohibiciones religiosas:

“Actualmente, la gente puede expresarse como quiere. En esa época, era muy difícil [...] sobre todo hacer entender a la gente que en verdad estas producciones no están prohibidas. Cuando se dibuja a alguien, se hace sobre papel, no hay sombra y si había en la época del Profeta Mohamed (la paz sea con Él), se decía que la gente hacía esculturas para idolatrarlas. Ahora se trata de algo bello. Es adorno. Quien crea una escultura sabe muy bien que no tiene ningún poder. Si uno cree en Dios, sabrá que se trata de la creación de una mano humana”. (babacarbaye.unblog.fr, 29/12/2007)<sup>274</sup>

---

<sup>272</sup> Voy a adoptar aquí una expresión con la que, a veces, se presentan algunos periodistas de la prensa local que dedican gran parte de su tiempo y trabajo al seguimiento de los acontecimientos artístico-culturales de la ciudad y a las actividades de los artistas plásticos. En particular, me refiero a Babacar Baye N’diaye que, además de tener su propio blog (la dirección de la web es: [www.rimartculture.over-blog.net](http://www.rimartculture.over-blog.net)), también trabaja para el principal portal de información francófono en Mauritania, el conocido *Cridem* ([www.cridem.org](http://www.cridem.org)); y a Yero Amel N’diaye, que también tiene su propio blog ([www.thiaski.wordpress.com](http://www.thiaski.wordpress.com)) y que publica artículos en diferentes páginas web de información y periódicos locales. La mayoría de los artículos que componen la documentación hemerográfica de esta tesis pertenecen a estos dos artistas que pude conocer durante el trabajo de campo. Aparte de Babacar y de Yero, también hay otros periodistas que, de vez en cuando, dedican algunos artículos a los artistas plásticos y a sus actividades, pero se trata de intervenciones puntuales.

<sup>273</sup> Texto original de la entrevista: “Alem, ce bout de bois de Dieu plein de talent, n’est plus à présenter dans le milieu culturel mauritanien. Admiré et respecté par tous notamment la nouvelle génération, pour son engagement et sa disponibilité dans les causes culturelles, un des pionniers parmi tant d’autres de la peinture contemporaine mauritanienne, il incarne sans orgueil une époque, celle du « seul contre tous »”. (babacarbaye.unblog.fr, 29/12/2007)

<sup>274</sup> Texto original de la entrevista : “Actuellement, les gens peuvent s’exprimer comme ils veulent. À l’époque, c’était très difficile [...] surtout de faire comprendre aux gens que ces productions ne sont pas vraiment interdites. Lorsqu’on dessine quelqu’un, on le dessine sur papier, il n’y a pas d’ombre et s’il en existait, à l’époque, au temps du prophète Mohamed (la paix sur Lui), on disait que les gens faisaient des statuettes à usage d’idolâtrie. En ce moment, c’est devenu quelque chose de beau. C’est de l’ornement. Celui qui crée une statuette sait très bien qu’elle n’a pas de pouvoir.

Sobre el tema del Islam y de las artes plásticas en Mauritania volveremos más adelante en el capítulo dedicado al análisis de las obras de los artistas.

En Nouakchott, Alem conoció a Adama e Issa. El primero, también autodidacta, se formó como técnico de la aviación civil. Después de haber frecuentado el instituto en la capital mauritana, fue enviado a Italia, a Brescia, para seguir un curso de especialización. Fue en Italia donde Adama decidió abandonar todo y dedicarse a sus artes, la pintura y la música:

“Soy mauritano, halpoulaar, pero nací en Dakar. Mi madre es senegalesa. Soy técnico de formación y me especialicé en la aviación civil. Hice el instituto en Nouakchott y después me fui a Italia, a Brescia, para especializarme. Esto fue entre 1976 y 1977, hice una formación de seis meses y recorrí todo el país. Vivía en una comunidad de artistas (actores, cineastas, músicos, pintores, etc.) que me influenciaron mucho. Así empecé a entender que mi verdadera pasión era la pintura. Hasta ese momento sólo había hecho música”. (Adama, entrevista del 27/09/2009)<sup>275</sup>

Issa, padre de uno de los artistas mauritanos más jóvenes y más célebres del que hablaremos detenidamente, era más bien fotógrafo, pero de vez en cuando, hacía algunos cuadros. Finalmente, Abdallahi, el cuarto pionero del arte plástico contemporáneo mauritano, es uno de los únicos dos artistas con los que trabajé que había recibido una formación académica en la *École Nationale des Beaux-Arts* de Dakar. Es por esta razón, además que por sus colaboraciones con arquitectos extranjeros, que los demás le tienen un particular respeto, aunque actualmente no sea muy activo a nivel artístico:

“Nací en Mauritania y soy wolof. [...]. Hice mis estudios en Thiés, Senegal, y después frecuenté la *École de Beaux-Arts* de Dakar. Actualmente, tengo mi taller en la galería de Khaled Abbas y, a veces, voy a la *Maison des Artistes* y hago algunas colaboraciones con ellos. Desafortunadamente, el trabajo en

---

S’il croit en Dieu, il saura que c’est la création d’une main humaine”. (babacarbaye.unblog.fr, 29/12/2007)

<sup>275</sup> Texto original de la entrevista: “Je suis mauritanien, halpoulaar, mais je suis né à Dakar. Ma mère est Sénégalaise. Je suis technicien de formation et je suis spécialisé dans l’aviation civile. J’ai fait le lycée à Nouakchott et après je suis parti pour me spécialiser en Italie (Brescia). Ç’a été entre 1976 et 1977, j’ai fait une formation de 6 mois et j’ai voyagé par tout le pays. Je vivais dans une communauté d’artistes (comédiens, cinéastes, musiciens, peintres, etc.) et ils m’ont beaucoup influencé. Comme ça j’ai commencé à comprendre que ma vraie passion est la peinture. Jusqu’à ce moment là je n’avais fait que de la musique”. (Adama, entrevista del 27/09/2009)

las obras me ocupa mucho tiempo, pero intentaré volver a dedicarme más a la pintura. Yo trabajo también en el ámbito de la arquitectura colaborando con unos arquitectos. A veces, hago también algo de tapicería, decoraciones, etc.”. (Abdallahi, entrevista del 12/01/2009)<sup>276</sup>

Estos cuatro primeros pintores mauritanos participaron, pues, en la exposición que mencioné, después de la cual pasaron algunos años durante los cuales trabajaron y expusieron individualmente, sobre todo en los hoteles y restaurantes de la ciudad, para poder vender a los extranjeros de paso.

A finales de los años noventa, tuvieron lugar dos tentativas de asociación. La primera surgió por iniciativa de una artista francesa expatriada, Murielle, quien, en sus más de diez años vividos entre Nouakchott y Saint-Louis de Senegal, jugó un papel muy importante en la creación y el desarrollo de este “mundo artístico”. Esta artista ya no vive en Nouakchott, pero durante mi primera estancia, tuve la oportunidad de conocerla y conversar con ella acerca de su experiencia con los artistas. Murielle se definía artista y poeta, ya que muchas veces acompañaba sus obras con escritos o poesías. Llegó a Nouakchott por casualidad a finales de los años noventa, después de haber enviado su *curriculum* a varios centros culturales franceses de diferentes ciudades africanas. El día que nos vimos en su casa para conversar, el 3 de enero de 2009, me contó que cuando llegó en Mauritania hizo la primera exposición de arte contemporáneo, concepto que allí todavía no existía. En esa ocasión conoció a algunos artistas: Alem, Saleck y Hassan. Como tampoco había ninguna asociación, Murielle tomó la iniciativa y elaboró un proyecto, la *Association Mauritanienne des Artistes Pientres* (AMAP). Ésta no tuvo mucho éxito ni una vida larga a causa, según la artista francesa, de la poca seriedad y de la falta de compromiso por parte de los artistas locales que había intentado involucrar. A lo largo de estos últimos tres capítulos, veremos que las quejas de los extranjeros con respecto a la falta de “seriedad profesional” y de “compromiso” en los proyectos comunes por parte de los artistas locales

---

<sup>276</sup> Texto original de la entrevista: “Je suis né en Mauritanie et je suis wolof. [...]. J’ai fait mes études à Thiès, Sénégal, et ensuite j’ai fait l’École de Beaux-Arts de Dakar. Actuellement, j’ai mon atelier chez Khaled Abbas, un galeriste, et parfois je vais à la *Maison des Artistes* et je fais des collaborations avec eux. Malheureusement, le travail dans les chantiers prend beaucoup de temps mais je vais essayer de redonner plus de temps à la peinture. Moi, je travail aussi dans le domaine de l’architecture, en faisant quelques collaborations avec des architectes. Parfois je fais de la tapisserie, des décorations, etc.”. (Abdallahi, entrevista del 12/01/2009)

constituye una constante en sus discursos. Dichas quejas tienen, sin dudas, un fondo de verdad. Sin embargo, es importante poner en evidencia que su origen no depende exclusivamente del comportamiento, “correcto” o “incorrecto”, de los artistas, sino también, y quizás sobre todo, de las exigencias y de los criterios impuestos por sus interlocutores occidentales, como si se tratara de dogmas universales impuestos por “verdaderos profesionales” y sin tener en cuenta ni el contexto local ni la situación de cada artista. Sobre esta cuestión volveremos en varias ocasiones.

Mientras tanto, a los primeros artistas plásticos se habían ido añadiendo otros, en particular, Hassan, Moussa y Saleck. El primero, además de artista autodidacta, también fue profesor de matemáticas, y actualmente trabaja como periodista para uno de los periódicos de la ciudad. Hassan participó en la creación de la AMAP, de la que fue el primer presidente:

“Mi historia con el arte se parece a la de todos los artistas, se remonta a la infancia. Empecé haciendo dibujos durante el primer año de colegio, copiaba unos dibujos que veía en los libros escolares. Soy mauritano, pero nací en un pueblo de la zona de Mederdra, es allí donde empecé mis estudios. Luego hice una parte del instituto en Rosso, donde hacía muchos dibujos en el tiempo libre. Me divertía haciendo las caricaturas de mis compañeros y de mis profesores. A nivel artístico, soy completamente autodidacta, nunca hice ningún estudio, es un talento que Dios me ha dado. Cuando terminé el bachillerato en Nouakchott, empecé a frecuentar cada vez más el CCF, iba a la biblioteca a leer los cómics y las revistas de arte, y también al centro cultural soviético, donde se daban clases de dibujo. Estábamos a principios de los años ochenta, en esa época no conocía a ningún artista. Después fui profesor de matemáticas en un instituto de Nouakchott y, en 1987, volví a empezar a dibujar; hacía dibujos abstractos y descubrí los materiales de la pintura. En 1991, participé en mi primera exposición colectiva en el CCF y a partir de entonces no dejé nunca la pintura. En 1998, un grupo de artistas, entre los cuales Murielle, me llamó para crear una asociación, la AMAP, de la que fui el primer presidente. Queríamos hacer arrancar el arte plástico en Mauritania, pero no funcionó y yo tomé distancias. Más tarde me llamaron para que arreglara algunos problemas y entendí que los artistas ya no soportaban a Murielle. Intenté solucionar las cosas, pero la situación no era clara, sobre todo con Murielle y la cooperación francesa. Al final dejé la AMAP”. (Hassan, entrevista del 15/11/2009)<sup>277</sup>

---

<sup>277</sup> Texto original de la entrevista: “Mon histoire avec l’art est comme cela de tous les artistes, elle remonte à l’enfance. J’ai commencé en faisant des dessins pendant la première année de l’école, je copiais des dessins que je voyais dans les bouquins scolaires. Je suis mauritanien mais je suis né dans un village de la zone de Mederdra, c’est là-bas que j’ai commencé mes études.

Ensuite j’ai fait une partie du lycée à Rosso, où j’ai fait beaucoup de dessins pendant le temps libre. Je m’amusais à faire des caricatures de mes amis et des mes enseignants. Dans l’art je suis totalement autodidacte, je n’ai jamais fait des études, c’est un don que Dieu m’a fait. Une fois

La figura de Hassan se relaciona a menudo con la de otro artista, Saleck, con el que no sólo tiene unos vínculos de amistad desde hace mucho tiempo, sino que también han trabajado y expuesto juntos varias veces. Saleck, en origen calígrafo también, es uno de los artistas mauritanos más conocidos tanto a nivel nacional como internacional. La razón de su celebridad no es sólo porque forma parte de las primeras generaciones de artistas, sino también porque a lo largo de su carrera viajó y expuso mucho, fue y sigue siendo muy activo a nivel local y consiguió establecer muchos contactos con la comunidad extranjera en Nouakchott.

Desde el principio, Saleck se mostró muy disponible a hablar conmigo, a ser entrevistado, a que lo siguiera en sus actividades, etc. Fue también gracias a lo que Saleck me contó durante nuestros encuentros, que pude hacer una reconstrucción de la historia del “mundo” de las artes plásticas en Mauritania:

“Soy mauritano, de origen berebere, y empecé con el arte durante la escuela primaria. Hice todos mis estudios aquí en Nouakchott. Decoraba los muros que había en el camino hacia la escuela con unos puntos, unas trazas. No sabía lo que hacía, pero me gustaba. No tenía conciencia de nada. Después, en el instituto, hice unos cursos de caligrafía árabe y me enamoré de ella. Empecé a hacer caligrafía y también a trabajar el color. Continué con las trazas y los puntos, pero llegó un momento en el que me dije que no tenían ningún interés y lo dejé. Inicié a hacer paisajes con el lápiz y después con la pintura. Me volví paisajista. Más tarde me consagré a la abstracción, a finales de los años ochenta. En ese momento, en Nouakchott, sólo había Alem y Cheikh que trabajaban la pintura. Alem hacía paisajes y retratos. Fue Cheikh quién me dijo que mi trabajo era interesante. (Saleck, entrevista del 04/01/2009)<sup>278</sup>

---

terminé le bac à Nouakchott, j'ai commencé à fréquenter de plus en plus le CCF, j'allais à la bibliothèque pour lire les bands dessinées et les revues d'art, et le Centre Culturel Soviétique où on donnait des cours de dessin. C'était le début des années '80. Je ne connaissais pas des artistes à l'époque. Après je suis devenu professeur de maths au lycée ici à Nouakchott et à partir de 1987 je recommence à dessiner, je faisais des dessins abstraits et j'ai commencé à découvrir les matériaux de la peinture. Petit à petit j'ai commencé à faire des toiles. En 1991 j'ai participé à ma première expo collective au CCF et à partir de lors je n'ai plus laissé la peinture. En 1998 un group d'artistes, parmi lesquels Murielle, m'appelle pour créer un' association, l'AMAP, dont j'ai été le premier président. On voulait faire démarrer l'art plastique en Mauritanie, mais ça n'a pas marché et j'ai pris mes distances. Plus tard ils m'ont appelé pour solutionner des problèmes et j'ai trouvé que les artistes mauritaniens en avaient marre de Murielle. J'ai essayé de régler un peu les choses, mais la situation n'était pas claire, surtout dans la relation avec Murielle et la Coopération française. Finalement j'ai laissé l'AMAP”. (Hassan, entrevista del 15/11/2009)

<sup>278</sup> Texto original de la entrevista: “Je suis Mauritanien berbère d'origine et j'ai commencé avec l'art quand j'étais à l'école première. J'ai fait tous mes études ici à Nouakchott. Je décorais les murs qu'il y avait sur mon chemin à l'école en faisant des points, des traces. Je ne comprenais rien de ce que je faisais, mais ça me faisait plaisir. Je n'étais consciente de rien. Après à l'institut j'ai fait des cours de calligraphie arabe et je suis tombé amoureux d'elle. J'ai commencé à la faire et

Entre 1997 y 2000, Saleck estuvo viajando entre varios países del continente africano (Malí, Níger, Benín, Argelia, Libia, etc.), haciendo todo tipo de trabajos. Cuando volvió a Nouakchott, se encontró con una situación muy caótica entre los artistas:

“Volví a Nouakchott y allí vi que el arte estaba en crisis. En ese momento, había una primera asociación de artistas, la AMAP, guiada por un señor que no era artista y que se ocupaba de vender los cuadros de los artistas pero que no me gustaba para nada. Al final conseguí que saliera de la asociación. Convoqué una asamblea general en el Ministerio de Cultura. Entonces yo era el Secretario general y veía que la asociación no funcionaba, así que la dejé. Empecé a trabajar individualmente”. (Saleck, entrevista del 04/01/2009)<sup>279</sup>

Saleck, entonces, propuso a Hassan preparar una gran exposición juntos. Alquiló un espacio en el que trabajaron durante seis meses, dando vida a una de las mayores exposiciones que hayan tenido lugar en Nouakchott, titulada “*Les travaux de l’atelier*”, de la cual además existe una especie de pequeño catálogo. La exposición fue presentada paralelamente en el *Centre Culturel Français* (CCF) y en el *Centre Culturel Marocain* (CCM):

“Era 2002 y todavía ningún artista había hecho una expo individual. Llamé a Hassan y le propuse un proyecto de trabajo de seis meses en un taller. Alquilé un local y compré todo el material, hice un presupuesto para todo. Al final teníamos 107 obras entre esculturas y cuadros. Quería hacer una expo con los resultados de nuestro trabajo y la hicimos. En noviembre de 2002, organizamos la exposición “*Les travaux de l’atelier*” en el CCF y en el CCM. Hicimos también un pequeño catálogo. Vendimos un 80% de las

---

aussi à travailler le couleur. J’ai continué avec le traces et le points, mais à un certain moment je me suis dit que ça n’était pas intéressant et j’ai arrêté. J’ai commencé à faire des paysages avec des crayons et après avec la peinture. Je suis devenu paysagiste. Après je me suis consacré à l’abstraction à la fin des années ’80. À l’époque ici à Nouakchott il y avait seulement Alem et Cheikh qui travaillaient la peinture. Alem, il faisait des paysages et des portraits. Ça a été Cheikh à me dire que mon travail était intéressant”. (Saleck, entrevista del 04/01/2009)

<sup>279</sup> Texto original de la entrevista: “Je suis retourné à Nouakchott et j’ai trouvé que l’art était en crise. À l’époque il y avait la première association des artistes, l’AMAP, gérée par un monsieur qui n’était pas un artiste et qui bougeait pour vendre les tableaux des artistes mais qui ne me plaisait pas. Finalement j’a réussi à le faire sortir de l’association. J’ai fait une assemblée générale au Ministère de la Culture. À l’époque j’étais le Secrétaire général et je voyais que l’association ne marchait pas et je suis sorti. J’ai commencé à travailler individuellement”. (Saleck, entrevista del 04/01/2009)

obras. Hasta el día de hoy, es el único proyecto colectivo que ha tenido éxito en Nouakchott”. (Saleck, entrevista del 04/01/2009)<sup>280</sup>

Saleck fue el único en mencionarme a otro de los artistas que podemos llamar “decanos”, Cheikh, un artista bambara de Malí que, cuando yo llegué a Nouakchott, tenía su taller en la *Maison des Artistes* y llevaba treinta años viviendo en esa ciudad:

“Soy de Malí y es allí donde empecé a dibujar. Siempre me gustó mucho la arquitectura y dibujaba edificios. Después fui a Dakar para frecuentar la escuela de arquitectura pero tuve problemas con la inscripción, así que seguí los cursos sin estar matriculado. En Dakar conocí a un joven decorador senegalés y empecé a trabajar con él, haciendo muchas esculturas de cobre y unos *batiks*. Allí conocí a muchos artistas pintores y fue con ellos que me inicié a pintar y a exponer. Hablo de los años entre 1972 y 1980. En 1982, quería irme del barullo de Dakar y vine a Nouakchott, donde había un único artista, Alem. Le propuse hacer un trabajo conmigo, unos dibujos sobre elementos típicamente mauritanos. En Nouakchott empecé a trabajar con la caligrafía. En 1986, abrí mi propio taller e introduje también la serigrafía. Perdí mucho tiempo con todo eso, más que con la pintura. Trabajé mucho con Alem. En 1997, participé en la creación de la primera asociación de artistas en Mauritania, la AMAP”. (Cheikh, entrevista del 20/03/2009)<sup>281</sup>

Otro de los primeros artistas plásticos mauritanos que, entre los años ochenta y principios de dos mil, se fueron juntando a los pioneros y participaron en las

---

<sup>280</sup> Texto original de la entrevista: “C’était 2002 et il n’y avait pas encore un artiste qui avait fait une expo individuelle. J’ai appelé Hassan et je lui ai proposé un projet de travail de six mois dans l’atelier. J’ai pris un local et j’ai acheté tout le matériel, j’ai fait un budget pour tout. On est resté dans l’atelier de 7h à 19h pendant six mois. À la fin on avait 107 œuvres entre sculptures et tableaux. Je voulais faire une expo avec le résultat de notre travail et il fut comme ça qu’on a fait. En novembre de 2002 on a organisé l’expo «*Les travaux de l’atelier*» au CCF (50% du travail) et au CCM (50% du travail). On a même fait un petit catalogue. On est arrivé à vendre le 80% des œuvres. Jusqu’à présent c’est le seul projet collectif qui a réussi ici à Nouakchott”. (Saleck, entrevista del 04/01/2009)

<sup>281</sup> Texto original de la entrevista: “Je suis Malien et c’est au Mali où j’ai commencé à dessiner. J’ai toujours beaucoup aimé l’architecture et je dessinais des bâtiments. Après je suis parti à Dakar pour faire l’école d’architecture mais, comme il y avait des problèmes pour s’inscrire j’ai suivi les cours sans être inscrit. À Dakar j’ai rencontré un jeune décorateur sénégalais et j’ai commencé à travailler avec lui, en faisant aussi beaucoup de sculptures en bronze et des batiks. Là-bas j’ai aussi connu beaucoup d’artistes peintres et ça a été avec eux que j’ai commencé à peindre et à exposer. Je parle des années entre 1972 et 1980. En 1982 je voulais fuir du chaos de Dakar et je viens à Nouakchott, où il y avait un seul artiste, Alem. Je lui propose de faire un travail avec moi, des dessins sur des éléments typiquement mauritaniens. À Nouakchott j’ai commencé à travailler avec la calligraphie. En 1986 j’ai ouvert mon propre atelier et c’est moi qui a introduit aussi la sérigraphie. J’ai perdu beaucoup de mon temps avec tout ça, plus que avec la peinture. J’ai beaucoup travaillé avec Alem. En 1997 j’ai participé à la création de la première association des artistes en Mauritanie, l’AMAP”. (Cheikh, entrevista del 20/03/2009)

varias tentativas asociativas, es Moussa. Le conocí durante mi primera estancia en la *Maison des Artistes*, donde él tenía su taller. Como Abdallahi, también Moussa frecuentó la *École Nationale des Beaux Arts de Dakar*. Después de haber empezado su carrera artística en Senegal, donde nació, fue a vivir a Nouakchott. Allí abrió un taller de caligrafía y conoció a Alem, con el cual participó en las distintas tentativas de crear una asociación de artistas:

“Nací en Nouakchott, pero me crié en Senegal. Empecé con el arte cuando tenía siete años y me paseaba hacia el río en la frontera con Senegal. Allí me gustaba mucho trabajar con la arcilla, con la cual hacía unos objetos y unas figuras. Después, en la escuela, de la cual mi padre era el director, empecé a dibujar. Mi padre también dibujaba muy bien y yo le miraba, sobre todo cuando pintaba, cómo mezclaba los colores. Él tenía también muchos libros en su despacho, yo los cogía y dibujaba las imágenes que contenían. Más tarde, como mi padre veía que me gustaba mucho, decidió hacerme frecuentar la *École Nationale des Beaux Arts* en Dakar, donde hice un curso de formación de cuatro años, hasta 1979. Había aprendido la historia de la pintura, la pintura misma, la escultura. Luego fui a Thiès, donde hay la manufactura de las artes decorativas y donde yo trabajé en el ámbito de la tapicería. Allí aprendí también el reciclaje de materiales para hacer esculturas. Después volví a Mauritania, en 1987, mi madre me lo pedía desde hace mucho tiempo. [...]. Todavía no conocía a ningún artista, hasta que un día me encontré con Alem, con el cual creamos la UAPM y la *Maison des Artistes*”. (Moussa, entrevista del 11/01/2009)<sup>282</sup>

La primera iniciativa de asociación, la AMAP, no tuvo mucho éxito y terminó rápidamente. Sin embargo, en 1999, nació la actual *Union des Artistes Peintres de Mauritanie* (UAPM), creada por un pequeño núcleo originario de artistas que, en 2004, dieron vida también a la primera *Maison des Artistes*<sup>283</sup> de Nouakchott. Es

---

<sup>282</sup> Texto original de la entrevista: “Je suis né à Nouakchott, mais j’ai grandi au Sénégal. J’ai commencé avec l’art à sept ans, quand je me promenais vers le fleuve à la frontière avec le Sénégal. Là-bas j’aimais beaucoup travailler l’argile, avec laquelle je faisais des objets et des figures. Après, à l’école, où mon père était le directeur, j’ai commencé à dessiner. Mon père aussi il dessinait très bien et je le regardais, surtout quand il faisait de la peinture, comment il mélangeait les couleurs. Il avait aussi beaucoup de livres dans son bureau, je les prenais et dessinais les images que il y avait. Ensuite, comme mon père voyait que j’aimais beaucoup la peinture, on a décidé de me faire fréquenter l’École Nationale des Beaux-arts à Dakar, où j’ai fait un cours de formation de 4 années jusqu’à 1979. J’avais appris l’histoire de la peinture, la peinture elle même, la sculpture. Après je suis allé à Thiès, où il y a la manufacture des arts décoratifs et où j’ai travaillé sûr la tapisserie. Là-bas j’ai appris aussi le travail avec le recyclage des matériaux pour faire des sculptures. Après je suis revenu en Mauritanie, en 1987, ma mère me l’avait demandé depuis long temps. [...]. Je ne connaissais pas encore d’artistes, jusqu’à que j’ai rencontré Alem avec qui on a créé l’UAPM et la Maison des Artistes”. (Moussa, entrevista del 11/01/2009)

<sup>283</sup> Hablo de primera *Maison des Artistes* porque actualmente, después de una segunda *Maison* que duró muy pocos meses, existe una tercera, creada en 2011 y gestionada por un grupo parcialmente diferente de artistas que, esta vez, pudieron dar vida a este nuevo centro de creación y formación



allí donde, durante mi primera estancia, conocí a un personaje-clave de mi etnografía, Lemine, un hombre *bizāni* de unos cuarenta años que, en tanto que histórico amigo de Alem, conocía perfectamente toda la historia de la formación del contexto artístico de Nouakchott. Lemine, que durante un periodo de tiempo fue también el responsable de la galería de la *Maison*, me concedió una larga entrevista gracias a la cual pude reconstruir de manera lineal dicha historia:

“En 1997, yo trabajaba con Alem en su taller de caligrafía en Nouakchott. En esa época ya producía cuadros pero no había mercado, así que de vez en cuando llegaba a vender pero muy poco. Un día, Murielle vino a buscar a Alem en su taller y fue allí donde la conocí. Ella quería crear una asociación de artistas, pero Alem no le tenía mucha confianza. De manera que fui solo a la primera reunión al CCF, en la que había Murielle y Hassan. Decidimos crear la AMAP, la primera *Association Mauritanienne des Artistes Plasticiens*, cuyos miembros fundadores éramos yo, Murielle, Mohamed Ould Die, Fatma (decoradora) y Brahim Yahya (periodista). En la segunda reunión de la AMAP participó también Alem; se convirtió en el tesorero, y su taller en la sede de la asociación. Empezamos a estrechar las relaciones con el CCF, que nos envió una artista francesa para que hiciera unas formaciones. Luego creamos la primera escuela de arte para los niños y los adultos. Ahora bien, necesitábamos alquilar una casa y al final la encontramos en el barrio de la Medina 3. Allí empecé a pintar también y llegaron Jemal, Moussa, Cheikh y Adama, todos calígrafos en origen. Inauguramos la casa y teníamos que recibir 8.000.000 de ouguiyas de la Embajada de Francia, todo en materiales. Pero empezó a haber problemas con uno de los fundadores de la asociación por una cuestión de dinero. Murielle y yo dejamos la asociación. En 1998, llegó Saleck que había estado viajando durante mucho tiempo. Tomó la gestión de la AMAP con Adama, mientras que los demás y yo creamos otra asociación, la UAPM, la *Union des Artistes Peintres Mauritaniens* y Alem se convirtió en el presidente”. (Lemine, entrevista del 17/03/2009)<sup>284</sup>

---

gracias a un importante soporte económico del *Ministère de la Culture, de la Jeunesse et du Sport*. Sobre ello volveré más adelante.

<sup>284</sup> Texto original de la entrevista: “En 1997 je travaillais avec Alem dans son atelier de calligraphie à Nouakchott. À l’époque Alem faisait déjà des tableaux mais il n’y avait pas de marché, donc il vendait de temps en temps, mais très peu. Un jour Murielle est venue chercher Alem dans son atelier et c’est comme ça que je l’ai rencontrée. Elle voulait créer une association d’artistes, mais Alem n’avait pas de confiance. Pour cette raison je me suis présenté tout seul à la première réunion au CCF, où il y avait Murielle et Hassan. On avait pris la décision de créer l’AMAP, la première Association Mauritanienne des Artistes Plasticiens, en ayant comme membres fondateurs moi, Murielle, Hassan, Mohamed Ould Die, Fatma (décoratrice) et Brahim Yahya (journaliste). À la deuxième réunion de l’AMAP participe Alem aussi, il dévient le trésorier et son atelier la siège de l’association. On commence les relations avec le CCF, qui nous envoie une artiste française pour faire des formations. Ensuite on crée le première école d’art pour les enfants et les adultes. Il y avait la nécessité de louer une maison, que finalement on avait trouvé dans le quartier de la Medina 3. C’est là-bas où j’ai commencé à peindre. Ils commencent à arriver Jemal, Moussa, Cheikh et Adama, tous calligraphes d’origine. On fait l’inauguration de la maison et on devait recevoir une subvention de 8.000.000 d’ouguiya de l’Ambassade de France, tout en matériaux. Mais il commence à y avoir de problèmes avec un des fondateurs de l’association pour une question d’argent. Moi et Murielle on laisse l’association. En 1998 il arrive Saleck qui avait

La *Union des Artistes Peintres de Mauritanie*<sup>285</sup> es una asociación compuesta de unos veinte miembros, entre los cuales también hay periodistas y aficionados al arte. Fue creada en 1999 y reconocida oficialmente por el Estado en 2000. Alem fue su primer presidente, le sucedió Saleck durante un breve periodo de tiempo, luego volvió Alem que, en 2010, fue sustituido por el actual presidente de la asociación y de la nueva *Maison des Artistes*, Karim, del cual hablaremos en los próximos párrafos. La asociación se compone de un *Bureau Directeur*, del que forman parte el presidente, el vice-presidente, el secretario general, el secretario general adjunto, el tesorero, el tesorero adjunto y el director artístico. También hay una *Assemblée Générale*, de la que forman parte todos los miembros, y un reglamento interior. A nivel económico, la UAPM se mantiene gracias a las contribuciones periódicas de los miembros y de los socios, las ganancias de las exposiciones colectivas, las ayudas voluntarias y el apoyo, muy inconstante, del *Ministre de la Culture, de la Jeunesse et des Sport*.

La UAPM nació de la voluntad de un grupo de artistas, cuyos principales objetivos eran: la promoción y la valorización de las artes plásticas mauritanas tanto a nivel local como internacional, la formación de nuevos artistas, la divulgación de las técnicas artísticas, la creación de espacios comunes de trabajo, de intercambio, de exposición de las obras, etc. Es con estos objetivos que, en 2004, los artistas de la UAPM fundaron la primera *Maison des Artistes* en una casa alquilada en el centro de la ciudad. Cuando yo llegué en 2008, allí había siete/ocho artistas fijos con sus propios talleres de trabajo, más todos los que iban allí puntualmente para aprender, para preparar una exposición o un proyecto colectivo, para participar en un taller o una reunión, etc. Se trataba, de hecho, de un espacio de trabajo, de formación, de intercambio, de encuentro y socialización, etc.

---

était en voyage pendant beaucoup de temps. Il prend la gestion de l'AMAP avec Adama. Moi, avec les autres, on a crée l'UAPM, l'Union des Artistes Peintres Mauritaniens et Alem devient le président". (Lemine, entrevista del 17/03/2009)

<sup>285</sup> Algunos llaman la UAPM *Union des Artistes Plasticiens Mauritaniens*, pero el nombre oficial de la asociación es *Union des Artistes Peintres de Mauritanie* .

### 5.1.1 Las diferentes *Maisons des Artistes*

Como se puede observar de las fotos adjuntas a continuación, la primera *Maison des Artistes*, situada en una de las calles sin asfaltar de la parte residencial del barrio de *Tevragh-Zeina*<sup>286</sup>, tenía dos pisos. En el piso superior, había tres talleres más una habitación alquilada y utilizada por *Vlane*<sup>287</sup>, periodista, escritor y presidente de honor de la UAPM en aquel entonces, que fue una fuente de información muy importante para mi investigación. Él, en efecto, llevaba ya cinco años frecuentando cotidianamente a los artistas y conocía muy bien a la mayoría de ellos. En el piso inferior, en cambio, había dos talleres y una bonita galería con dos cuartos, arena en el suelo y una exposición permanente de cuadros para los visitantes. La galería solía tener un galerista que, en general, era o bien uno de los artistas mismos, o bien alguien de su entorno más próximo. Lemine, por ejemplo, fue el galerista de la *Maison* durante algunos meses y tomaba un porcentaje del 15-20% sobre las ventas.

---

<sup>286</sup> La comuna de *Tevragh-Zeina* comprende diferentes barrios, unos más comerciales y otros más residenciales. Éstos últimos se consideran como los más acomodados y lujosos de la ciudad. Allí de hecho, se encuentran las embajadas y los consulados y, además, es allí donde suelen vivir los expatriados.

<sup>287</sup> Voy a utilizar el acrónimo que él mismo utiliza para firmar sus artículos.



Figura 2. Fachada de la primera *Maison des Artistes*. (Nouakchott, diciembre 2008).



Figura 3. Patio de la primera *Maison des Artistes*. (Nouakchott, diciembre 2008).

Al lado de la casa principal, había una casita más pequeña con otros tres talleres, cuyas puertas de entrada daban al patio central, que también era utilizado como espacio expositivo y lugar común de trabajo.



Figura 4. Patio de la primera *Maison des Artistes*. (Nouakchott, diciembre 2008)



Figura 5. Galería de la primera *Maison des Artistes*. Foto tomada en ocasión la inauguración de una exposición colectiva (Nouakchott, 14/03/2009).



Figura 6. Galería de la primera *Maison des Artistes*. Foto tomada en ocasión de la inauguración de una exposición colectiva (Nouakchott, 14/03/2009).

Presentada así, la primera *Maison des Artistes* podría imaginarse como cualquier otro centro de artistas en cualquier otra ciudad del mundo. Y lo habría sido si no se hubiera encontrado en el contexto urbano en el que se situaba. De hecho, la peculiaridad de ese espacio residía en su “unicidad” con respecto a otros espacios abiertos al público en Nouakchott. Esta “unicidad” concernía tanto a su estética exterior, como al ambiente un poco “bohemio” que se respiraba allí dentro.

Empezando por el aspecto estético, es importante poner en evidencia que en Nouakchott, a diferencia de otras capitales o ciudades africanas, el arte plástico brilla por su ausencia en las calles y en los espacios públicos. Dicho de otra manera, el arte plástico es algo que no se ve, aparte quizás de algunas decoraciones muy discretas. Los artistas no suelen exponer y vender sus obras en las calles, no hay murales<sup>288</sup> ni pinturas de ningún otro tipo en los muros de los

---

<sup>288</sup> Cuando digo que en Nouakchott no hay murales, no me refiero a su completa ausencia, sino a su poca visibilidad en el espacio público, ya que, además de haber aparecido hace muy poco, se encuentran en un lugar bien determinado y en el que los artistas tuvieron permiso para realizarlos. Se trata del *Village de la Biodiversité*, un espacio de ocio y sociabilidad creado en 2010 frente al *Musée National*. Es un gran espacio cerrado custodiado por un guardián, que abre las puertas a las nueve de la mañana y las cierra a las diez de la noche para que la gente pueda acceder a ello gratuitamente. Dispone de árboles, en la sombra de los cuales hay bancos, una gran pantalla fija donde se proyectan audiovisuales, una mezquita, baños y representaciones plásticas. La propiedad

edificios o de las casas. Tampoco los medios de transporte presentan decoraciones particulares más allá de los colores oficialmente asignados. A veces, los letreros de algunos restaurantes o pequeñas tiendas presentan decoraciones indicativas muy sencillas. En este panorama general, constituyen una extraordinaria excepción las coloridas decoraciones de las centenares de piraguas aparcadas en la playa de los pescadores de Nouakchott, a unos pocos kilómetros de la ciudad.

Frente a esta ausencia, o escasa visibilidad, la *Maison des Artistes*, con sus murales, decoraciones y esculturas perfectamente visibles desde la calle (figura 7), representaba una “presencia urbana” bastante anómala, más aún en el barrio residencial en el que estaba.



Figura 7. Murales exteriores de la primera *Maison des Artistes*. (Nouakchott, diciembre de 2008)

En cuanto al ambiente un poco “bohemio” del que hablaba, éste también necesita una pequeña contextualización. En el capítulo anterior, he mencionado brevemente que, pese a que la situación esté lentamente cambiando, en

---

del parque pertenece al *Ministère de la Famille et de la Condition Femenine*, pero lo gestionan conjuntamente la asociación CAMPE (*Club des Amis de la Mauritanie*) y la *Maison des Cinéastes*.

Nouakchott no hay muchos espacios públicos, o abiertos al público, para la sociabilidad, el ocio, la diversión, etc. Estos tipos de actividades suelen desarrollarse más bien en los salones de las casas privadas donde, además, los espacios de hombres y mujeres son bastante separados, cada uno con sus propias ocupaciones. También es importante mencionar que en Mauritania, la compra-venta y el consumo de alcohol están prohibidos por la ley.

Ahora bien, con respecto al término “bohémio”, la socióloga Nathalie Heinich (1996) habla de una combinación de mito y realidad:

“Lo bohémio, de hecho, deriva de estas leyendas que impregnan el imaginario colectivo así como el individual, volviéndose inseparables de aquellos individuos acerca de los cuales se originaron – en este caso, los artistas. Ahora bien, si, por definición, una leyenda no es siempre fiel a la realidad, tampoco se puede denunciar como falsa, ilusoria o sin sentido bajo pretexto de que es algo que no existe – a menos que se reduzca la experiencia a la realidad vivida, sin tener en cuenta todo lo que deriva del imaginario, de lo simbólico, de lo ideal y de la norma. Sin embargo, un «estatus», como el del artista, se compone tanto de las realidades materiales, estadísticas, positivas, como de las representaciones, de las imágenes mentales y de las aspiraciones a realizar un ideal”. (Heinich, 1996: 43)<sup>289</sup>

Heinich se refiere aquí al “estatus” y a la vida de artista en la sociedad occidental, en particular la francesa<sup>290</sup>, pero algunas de estas ideas relacionadas con una “supuesta vida bohemia” de los artistas con respecto al contexto sociocultural en el que viven y trabajan, pueden ser utilizadas para describir la particularidad de la imagen que tenía la primera *Maison des Artistes* debido al ambiente que había en ella.

---

<sup>289</sup> Texto original: “La bohème en effet relève de ces légendes qui imprègnent l’imaginaire collectif autant qu’individuel, devenant inséparables des êtres à propos de qui elles prirent corps – ici, les artistes. Mais si une légende n’est, par définition, pas toujours fidèle à la réalité, elle n’a pas pour autant à être dénoncée comme fausse, illusoire, dénuée de sens sous prétexte qu’elle serait dénuée d’existence – sauf à réduire l’expérience à la réalité vécue, en ignorant tout ce qui en elle relève de l’imaginaire ou su symbolique, de l’idéal et de la norme. Or un « statut », tel le statut d’artiste, est composé aussi bien de réalités matérielles, statistiques, positives, que de représentations, d’images mentales, d’aspirations à réaliser un idéal”. (Heinich, 1996: 43)

<sup>290</sup> Ver también *Les règles de l’art* de Pierre Bourdieu, obra en la que el célebre sociólogo francés habla de “este arte de vivir muy particular que es el estilo de vida de los artistas, dimensión fundamental de la creación artística misma” (1992: 90), que se constituye, a partir del siglo XIX, en contraposición al mundo y a la vida de la burguesía.



De hecho, ésta no era sólo un lugar de creación y trabajo, sino que tanto los artistas, hombre y mujeres, como los que los iban a visitar casi cotidianamente, pasaban allí todo el día y, a veces, los hombres también algunas noches del fin de semana. Las actividades creativas se alternaban a muchos momentos de diversión, en los que se comía, se escuchaba música o se tocaban instrumentos, se bailaba, se cantaba, se celebraban cumpleaños, etc. Las chicas más jóvenes llevaban allí sus novios o amigos y se quedaban a solas con ellos en sus talleres, las mujeres fumaban delante de los hombres, etc. A veces, por la noche, un grupito de hombres se quedaban haciendo fiesta allí y esto incluía también un abundante consumo de alcohol, comprado ilegalmente a través de algunos contactos locales o extranjeros, y la presencia de alguna prostituta<sup>291</sup>.

En suma, la primera *Maison des Artistes* era un poco como “un mundo aparte”, en el que algunos artistas, y no sólo, buscaban un “refugio” donde salirse un poco de las “reglas” y de los “esquemas” de comportamiento social, librándose de los tabúes, de las prohibiciones y de una cierta “moralidad” sociocultural generalizada. Por otro lado, ese lugar representaba también una vía de “evasión momentánea” con respecto al peso de los problemas y de las preocupaciones cotidianas y familiares.

Al cabo de un tiempo, estas dinámicas internas a la *Maison des Artistes* ya no eran un secreto ni para la gente que vivía en el barrio ni para los demás actores, locales y extranjeros, del contexto artístico-cultural de la ciudad. Algunos de los artistas se ganaron la fama de alcohólicos; las condiciones higiénicas de la casa y de algunos de los ellos alcanzaron niveles bastante precarios, debido también a la presencia de perros callejeros y cabras; algunos de los artistas eran reputados como “poco serios” a nivel profesional, ya que no respetaban los horarios de las citas, entregaban los pedidos con retraso, etc. Estas circunstancias, que a través del “boca-oreja” llegaron a tener dimensiones más grandes y complejas de las reales, implicaron que muchos de los demás artistas, sin decir nada de manera

---

<sup>291</sup> Con respecto a esto, es preciso comentar que, debido a su ilegalidad, en Mauritania el precio del alcohol, incluida la cerveza, es bastante elevado, de manera que estas pequeñas fiestas en la *Maison des Artistes* solían tener lugar cuando los artistas podían permitírselas, esto es, cuando les encargaban algún pedido o habían conseguido hacer una venta importante. En esas ocasiones, yo solía dejar la *Maison* con las demás mujeres cuando las cosas empezaban a degenerar debido al excesivo consumo de alcohol.

explícita, tomaran ciertas distancias para no ser asociados a la imagen que estaba tomando ese espacio y no arriesgarse a perder oportunidades de trabajo, sobre todo de cara a las instituciones extranjeras.

Pese a todo esto, es innegable que la primera *Maison des Artistes* representaba un verdadero punto de referencia en la vida artística de la ciudad. En la época en la que yo la conocí, los artistas fijos de la *Maison* eran: Alem (presidente de la UAPM), Moussa, Cheikh, Abdel, Salem (secretario general de la UAPM), Leila (tesorera de la UAPM), Binta (tesorera adjunta de la UAPM) y Aziza<sup>292</sup>. Algunos de ellos compartían un mismo taller. El alquiler mensual de la casa era de 80000 UM (unos doscientos euros aproximadamente)<sup>293</sup>, que los artistas pagaban con muchos sacrificios de sus bolsillos, aunque de vez en cuando recibieran pequeñas subvenciones por parte del *Ministère de la Culture, de la Jeunesse et du Sport*. También había algunos aprendices, sobre todo de Alem, que iban allí regularmente para iniciarse a las técnicas de las artes plásticas. Como veremos, algunos de ellos entraron a formar parte del “mundo artístico” de la ciudad convirtiéndose ellos mismos en artistas; otros, en cambio, lo dejaron al cabo de pocos meses.

Desafortunadamente, en 2009, la primera *Maison des Artistes* tuvo que cerrarse. Como los artistas que la ocupaban no llegaban a pagar regularmente el alquiler, el propietario de la casa los hizo desalojar. Durante unos meses, algunos de ellos, siempre guiados por Alem, alquilaron el piso superior de una casa muy cerca de la primera. Allí tenían sus talleres y una gran sala de exposición, pero el precio del alquiler mensual era aún más alto, 100000 UM (unos doscientos sesenta euros), así que consiguieron conservarla sólo durante algunos meses. Cuando yo llegué a Nouakchott, en septiembre de 2009, para realizar mi segunda estancia de trabajo de campo, la segunda *Maison des Artistes* todavía existía pero cerró al cabo de poco y los artistas estuvieron buscando, sin éxito, otro espacio.

---

<sup>292</sup> En los próximos capítulos hablaremos detenidamente de todos los artistas citados.

<sup>293</sup> El valor de 1 euro suele oscilar entre las 370 y las 400 ouguiyas (UM). Según la página web oficial de la *Banque Centrale de Mauritanie*, el valor actual de 1 euro es particularmente elevado, esto es, 406, 16 UM ([www.bcm.mr](http://www.bcm.mr), fecha de la última consultación: 21/09/2013).

Al principio, la desaparición de la *Maison* representó un problema para la continuación de mi investigación ya que, como he explicado, a través de ese espacio había mantenido un contacto constante con todos los artistas y sus interlocutores, además de estar siempre al tanto de sus actividades cotidianas. Dicho de otra manera, allí había tenido una base adonde ir casi cada día y desde donde moverme según las ocasiones que se presentaban. Cuando la *Maison* cerró y los artistas empezaron a trabajar más individualmente en sus casas, fue más difícil seguirles, ya que tenía que llamarles constantemente para saber qué hacían. Afortunadamente, con algunos de ellos, es decir, Alem, Binta, Leila, Saleck, etc., había conseguido establecer una relación bastante estrecha, teníamos cierta confianza, así que ellos también me iban contactando para que fuera a verlos y asistiera a sus actividades.

La crisis económica vivida por los artistas de la UAPM y de la primera *Maison des Artistes* fue la razón por la cual, a finales de 2010, se convocó una asamblea general de la asociación y se aportaron cambios radicales en el *Bureau*. Alem fue sustituido por Karim, que es el actual presidente de la UAPM; Adama, ex vicepresidente de la asociación, se convirtió en el secretario general y Binta en su adjunto. El conservador del *Musée National* fue elegido como tesorero y Alem como director artístico.

En 2011, gracias a una significativa subvención por parte del *Ministère de la Culture*, que creó muchas polémicas y adversidades entre los artistas, el nuevo *Bureau* de la UAPM consiguió crear una nueva *Maison des Artistes* con sede en una casa del barrio residencial de *Ilot K*, no muy lejos de la embajada de Francia y del *Institut Français* (IFM), ex CCF. La nueva *Maison des Artistes* fue inaugurada el 22 de noviembre de 2011, en presencia del conocido cineasta Abdelrahman Sissako, actual Consejero a la cultura de la Presidencia, de la señora Mariem Daddah, viuda del primer Presidente de Mauritania y significativa presencia en la vida artístico-cultural del país, de varios directores de los centros culturales extranjeros: Marc Dupuis (*Institut Français*), Marwan Hilachi (*Centre Culturel Marocain*), de algunos embajadores, etc.

Como en la primera, también en la nueva *Maison des Artistes*<sup>294</sup>, hay varios talleres, dos galerías con exposiciones permanentes, un despacho, una cocina, dos pequeños patios y un jardín.



Figura 8. Entrada de la nueva *Maison des Artistes* (Nouakchott, noviembre de 2011)



Figura 9. Primera y segunda galerías de la nueva *Maison des Artistes* (Nouakchott, noviembre 2011)

<sup>294</sup> Durante mi última estancia, Karim pidió mi ayuda para la creación de un blog dedicado a la nueva *Maison des Artistes*, en la que se pueden encontrar algunas informaciones y algunas fotos del espacio: [www.maisondesartistesnkc.blogspot.com](http://www.maisondesartistesnkc.blogspot.com)



Figura 10. Patio de la entrada de la nueva *Maison des Artistes*. Foto tomada el día de la inauguración (Nouakchott, 22/11/2011).



Figura 11. Patio interior de la nueva *Maison des Artistes* (Nouakchott, noviembre de 2011).

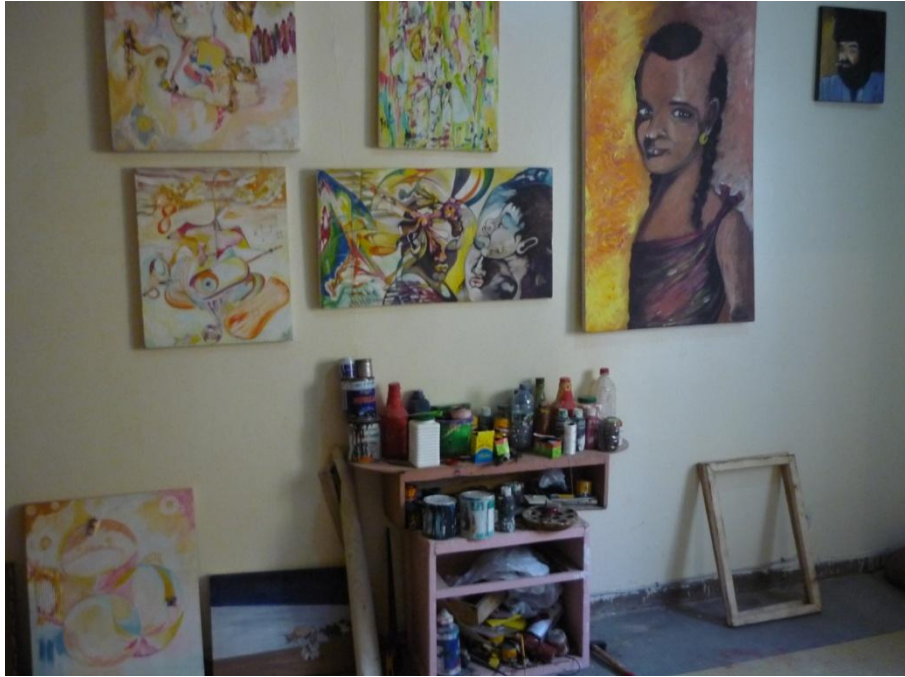


Figura 12. Uno de los talleres de la nueva *Maison des Artistes* (Nouakchott, noviembre 2011).



Figura 13. Jardín de la nueva *Maison des Artistes*. Foto tomada durante el día de la inauguración (Nouakchott, 22/11/2011)

En este nuevo espacio, además de trabajar y exponer, los artistas de la UAPM se reúnen, intentan organizar cursos de formación y participan en talleres

organizados en colaboración con diferentes agencias de cooperación, de los que hablaremos más adelante.

Las sustituciones aportadas en el *Bureau* de la UAPM implicaron también unos significativos cambios en las dinámicas y en el ambiente de la nueva *Maison des Artistes*. Para empezar, existen unos horarios de apertura más o menos respetados, pero lo que sí es cierto es que por la noche está cerrada y nadie se queda en el interior salvo el guardián. Todo está bastante más organizado, ordenado y limpio; es por eso, de hecho, que ahora muchos talleres de formación se realizan allí. Hay una secretaria que se ocupa de todas las tareas burocráticas en su propio despacho, en el que tiene ordenador, impresora y otros materiales.

Ahora bien, toda esta nueva organización fue posible gracias a la importante y sin precedentes subvención de 6.000.000 UM (unos quince mil euros) del *Ministère de la Culture*, que permitió a los artistas de la UAPM de alquilar una nueva casa, cuyo precio es de 150000 UM (unos cuatrocientos euros) por mes. Por otro lado, la subvención creó muchas tensiones y polémicas entre los artistas por diferentes razones. Desde 2009, de hecho, existe otra asociación creada por los artistas más jóvenes y llamada *M-Art, Collectif des Jeunes Plasticiens Mauritanien*s. Este colectivo llevaba tiempo reclamando sin éxito el apoyo, oficial y económico, del ministerio en cuestión y cuando éste concedió la dicha subvención a la UAPM, ellos también querían su parte.

Durante mi segunda estancia en Nouakchott, asistí y, de alguna manera, fui involucrada en la creación de este nuevo colectivo, que nació por iniciativa de un pequeño grupo de jóvenes artistas con los siguientes objetivos<sup>295</sup>:

“Los jóvenes artistas mauritanos, vista la difícil situación actual del arte plástico en su país y la falta de comunicación entre los artistas, han tomado la iniciativa de crear *M-ART*, un colectivo de los jóvenes artistas que quieren sumar sus fuerzas, sus experiencias y sus conocimientos para dar vida a un

---

<sup>295</sup> En noviembre de 2009, los cinco miembros fundadores de *M-Art* (Bokar, Alpha, Leila, Binta y Abdul), con los que ya tenía una relación bastante estrecha, me invitaron a asistir activamente y a ayudarles en la creación de este nuevo colectivo, proponiéndome también ser su secretario general. Yo acepté con mucho placer de participar en sus reuniones y de ayudarles con los trámites burocráticos para ser oficialmente reconocidos por el Estado, pero no quise ser miembro del *Bureau* de *M-Art*. Es por esta razón que tuve acceso a toda la documentación relativa al colectivo y a sus actividades (estatuto, reglamento interior, actas de las reuniones, textos de proyectos, etc.).

nuevo proyecto para el desarrollo y la promoción del arte plástico mauritano a nivel nacional e internacional. Herederos de los maestros pintores que los han iniciado y formados, y ya con algunos años de experiencia, los jóvenes artistas sienten ahora la necesidad de volar solos, de buscar su propio camino para homenajear y continuar el trabajo de sus predecesores, evitando la desaparición de la creación plástica mauritana. *M-ART*, a través de sus objetivos y sus actividades, quiere desarrollar y hacer conocer el trabajo de los artistas plásticos. Se trata entonces de una nueva fuerza sin la cual el arte plástico mauritano corre peligro de quedarse en su inmovilidad actual.

Objetivos del colectivo:

- promover y dinamizar el arte plástico en Mauritania;
- crear un espacio de encuentro, intercambio, comunicación y formación en el ámbito del arte plástico;
- crear una red de contactos a nivel nacional e internacional,
- promover el arte plástico mauritano en el extranjero;
- sensibilizar la sociedad mauritana hacia el arte plástico, empezando por las escuelas;
- organizar unos festivales de encuentro, cambiando cada vez de tema y con una exposición colectiva final”. (Acta de la primera reunión de *M-Art*, Nouakchott 15/11/2009)<sup>296</sup>

Es en el marco de este último objetivo que, a partir de 2010, el colectivo se hizo promotor de un festival anual para la difusión y popularización de las artes plásticas llamado *Libre Art*, sobre el cual volveremos en el último capítulo.

Desde su creación, siempre hubo cierta competitividad, más o menos explícita, entre *M-Art* y la UAPM para llamar la atención y conseguir el apoyo económico tanto de las instituciones locales como de las extranjeras. Cuando la UAPM

---

<sup>296</sup> Texto original del acta: “Le jeunes artistes mauritaniens, vue la difficile situation actuelle de l’art plastique de leur pays et le manque de communication entre les artistes, ont pris l’initiative de créer *M-ART*, un collectif de jeunes artistes qui veulent mettre ensemble ses forces, ses expériences et ses connaissances pour donner vie à un nouveau projet pour le développement et la promotion de l’art plastique mauritanien au niveau national et international. Forts de l’héritage de maîtres peintres qui les ont initiés et formés et avec déjà quelques années d’expérience, les jeunes artistes mauritaniens sentent maintenant le besoin de voler tous seuls, de chercher leur propre chemin pour rendre hommage et continuer le travail de ses prédécesseurs en évitant la disparition de la création plastique mauritanienne.

*M-ART*, à travers ses objectifs et ses activités, veut développer et faire connaître le travail des artistes plasticiens. Il s’agit donc d’une force nouvelle sans laquelle l’art plastique mauritanien risque de rester dans son actuelle immobilité.

Objectifs du collectif:

- promouvoir et dynamiser l’art plastique en Mauritanie;
- créer un espace de rencontre, échange, communication et formation dans le domaine de l’art plastique;
- créer des réseaux de contacts à niveau national et international;
- promouvoir l’art plastique mauritanien à l’étranger;
- sensibiliser la société mauritanienne vers l’art plastique en commençant par les écoles;
- organiser des festivals de rencontre en changeant chaque fois le sujet et avec une exposition collective finale”. (Acta de la primera reunión de *M-Art*, Nouakchott 15/11/2009)



recibió la subvención que acabo de mencionar, las tensiones se volvieron manifiestas y, como podemos observar, la prensa local dedicó varios artículos al asunto:

“Apoyo significativo que les ha permitido recuperarse de nuevo, de construir y definir los contornos de la personalidad cultural de Mauritania. En el pasado, los pintores han sido siempre olvidados y marginados por los poderes públicos, y no han sido nunca objeto de apoyo moral o material. Gracias a esta generosa subvención institucional, la UAPM ha podido reabrir su nuevo local, la *Maison des Artistes* de Nouakchott, situada en Ilot K (Tevragh-Zeina). La existencia de este lugar de encuentros, de intercambios culturales, indispensable para una vida cultural nacional rica, ha permitido a los artistas seguir tranquilamente con sus actividades en sus talleres, y disponer al mismo tiempo de dos espacios para las exposiciones colectivas bajo la forma de dos galerías habilitadas e iluminadas. Esta casa está todavía en plenas obras, pero será operativa e inaugurada próximamente. La UAPM ha sido dotada de medios económicos para gestionar el local y se ha concebido un programa de actividades basado en acontecimientos culturales importantes que tendrán lugar próximamente. La vida artística ha retomado de nuevo su ritmo en el escenario nacional y regional”. (*Cridem*, 10/09/2011)<sup>297</sup>

“Concediendo una subvención destinada únicamente a la *Union des Artistes Plasticiens Mauritanien* (UAPM), el *Ministère de la Culture* ha creado un fuerte malestar en el seno del mundo de los artistas, en particular entre los otros movimientos asociativos que ven en ese gesto un acto de clientelismo flagrante. Seguramente, la Ministra de la Cultura no estaba muy inspirada cuando, hace unos días, destinó una subvención de seis millones de ouguiyas a la Unión de los artistas plásticos. Ese gesto, de hecho, ha causado un fuerte descontento en el seno del movimiento asociativo de los artistas mauritanos. Entre otros, el *Collectif des Artistes Plasticiens Mauritanien* (M-Art) que reagrupa una gran mayoría de los jóvenes artistas y que constata con decepción que sus peticiones al *Ministère de la Culture* han sido siempre archivadas. Los artistas citados consideran que están completamente abandonados pese a que hayan hecho todos los esfuerzos posibles para hacer del sector de las artes uno de los mejores embajadores del país. Creado hace varios años, el colectivo de los artistas plásticos de Mauritania no ha

---

<sup>297</sup> Texto original: “Soutien substantielle qui leur a permis de se relever de nouveau, de construire et d’apurer les contours de la personnalité culturelle de la Mauritanie. Par le passé, les artistes peintres ont toujours été oubliés et marginalisés par les pouvoirs publics, et n’ont jamais fait l’objet d’une reconnaissance, ou d’un soutien moral ou matériel. Grâce à cette subvention institutionnelle généreuse, l’UAPM a pu rouvrir son nouveau local, la Maison des Artistes de Nouakchott, située à l’ilot K (Tevragh Zeina). L’existence de ce lieu de rencontres et d’échanges culturels, indispensable au foisonnement d’une vie culturelle nationale, a permis aux artistes qui fréquentent la Maison, de perpétuer leurs activités dans leurs ateliers en toute quiétude, et de disposer en même temps, de deux espaces d’expositions collectives, sous forme de galeries aménagées et éclairées. Cette maison est en cours d’aménagement, et sera opérationnelle et inaugurée très prochainement. L’UAPM a été doté de moyens pour gérer le local, et a conçu un programme d’activités qui sera axé sur des événements culturels majeurs qui auront lieu prochainement. La vie artistique a de nouveau repris son rythme sur la scène nationale et régionale”. (*Cridem*, 10/09/2011)

conseguido todavía ningún apoyo por parte del *Ministère de la Culture*, [...]”. (*L’Authentique*, 18/09/2011)<sup>298</sup>

Varios meses más tarde, en una entrevista concedida a *L’Authentique*, Karim, actual presidente de la UAPM, afirmó que el dinero recibido estaba a disposición de todos los artistas plásticos y que, cuando recibieron la subvención, habían invitado al nuevo colectivo a proponer proyectos:

“Después de la confirmación de la subvención concedida por el *Ministère de la Culture*, la artista Binta y yo fuimos a la asociación de los artistas plásticos *M-Art* para explicarles que la subvención era para todos los artistas plásticos de Mauritania y no sólo para la UAPM. Les dije que si tenían alguna actividad habríamos podido llevarla juntos porque la subvención es para todos y también la *Maison des Artistes*. Pero ellos decían que tenían otra visión de las cosas. Siempre abrí mi puerta y seguiré haciéndolo para los de *M-Art*”. (*L’Authentique*, Nouakchott 09/03/2012)<sup>299</sup>

Sobre las relaciones entre los artistas e instituciones locales insistiremos detenidamente más adelante, ya que el hecho de que las carreras profesionales de los primeros dependan casi exclusivamente de sus relaciones con las instituciones extranjeras y los expatriados se debe también a una general falta de apoyo y de interés por parte de las autoridades locales hacia las artes plásticas de su país.

---

<sup>298</sup> Texto original: “En procédant à une subvention destinée uniquement à l’Union des Artistes Plasticiens Mauritaniens (UAPM), le ministère de la Culture a créé un fort malaise au sein du monde des artistes, notamment les autres mouvements associatifs qui voient dans ce geste, un acte de clientélisme flagrant. La ministre de la Culture n’a certainement pas été bien inspirée lorsqu’il y a quelques jours, elle a destiné une subvention de six millions d’ouguiyas à l’union des Artistes plasticiens. En fait, le geste a conduit à un fort malaise au sein du mouvement associatif des artistes mauritaniens. Entre autres mécontents, le Collectif des Artistes Plasticiens Mauritaniens (M-Art) qui regroupe une forte majorité de jeunes artistes ; lesquels constatent avec déception que leurs requêtes de financement et d’aide, longtemps déposées auprès du ministère de la Culture ont toujours été classées. Les artistes cibles considèrent qu’ils sont laissés pour compte alors qu’ils n’ont jamais rien ménagé pour faire du secteur des arts un des meilleurs ambassadeurs du pays. Mis en place il y a plusieurs années, le collectif des artistes plasticiens de Mauritanie n’a encore eu le moindre soutien de la part des pouvoirs publics. Il considère que le présent acte du ministère de la Culture, [...]”. (*L’Authentique*, 18/09/2011)

<sup>299</sup> Texto original: “Après la confirmation de la subvention par le ministère de la culture, l’artiste Aicha Fall et moi, nous sommes partis voir l’Association des artistes plasticiens M-Art pour leur expliquer que la subvention est pour toutes les artistes plasticiens de la Mauritanie et non pour seulement l’UAPM. Je leur ai dit que s’ils ont des activités on peut mener ensemble parce que la subvention est pour tout le monde et la Maison des artistes aussi. Ils disaient qu’ils ont une autre vision des choses. J’ai toujours ouvert ma porte et continuer d’ouvrir ma porte pour les gens de M-Art”. (*L’Authentique*, Nouakchott 09/03/2012)

Antes de pasar a la presentación de los artistas, mauritanos y extranjeros con los que trabajé, presentación a la que están dedicados los próximos dos capítulos, quiero abrir una pequeña paréntesis sobre un breve viaje que hice a Nouadhibou, ciudad situada en el norte del país, en la que descubrí algunas tímidas actividades relacionadas con las artes plásticas y un pequeño museo dedicado a estas últimas.

## **5.2 El *Musée Bagodine pour les Beaux Arts de Nouadhibou***

En Nouakchott, a través de los artistas de la primera *Maison des Artistes*, conocí a Amadou Sall, director del *Musée Bagodine pour les Beaux Arts* de Nouadhibou, que, después de haberse enterado de lo que estaba haciendo, me invitó a ir a visitar este espacio de exposición y formación para jóvenes artistas de la ciudad.

Entre febrero y marzo de 2009 fui, entonces, a Nouadhibou con Binta, una de las mujeres de la *Maison*, y visitamos el museo:

“Estoy de viaje con Binta en Nouadhibou, le segunda ciudad más grande de Mauritania, cerca de la frontera con el Sahara occidental. Hoy visitamos el *Musée Bagodine pour le Beaux Arts* con su director, Amadou. Se trata de un pequeño apartamento en plena ciudad, donde hay una pequeña sala de exposición y una aula con materiales diferentes (libros, periódicos, hojas, lápices, una pizarra, etc.). El museo ha sido fundado por la asociación *Bagodine Education et Développement* que, en estos días, también organizó un taller de dibujo en una escuela local. Se trata de una ONG artístico-cultural mauritana de la que forman parte poetas, músicos y algunos artistas. Se dedica sobre todo al desarrollo de la educación escolar local. Pregunté sobre la presencia de artistas plásticos en Nouadhibou y Amadou me dijo que actualmente sólo hay una activa, una mujer que se llama Sira con la que me crucé un día en el despacho del señor Sow, director del *Musée National* de Nouakchott. Ahora, de hecho, Sira está en Nouakchott haciendo un *stage* en el *Musée National* para luego ocuparse del *Musée Bagodine*. Binta me dijo que es una chica que se inició un poco a la pintura con Alem y Leila. Nos acogieron muy bien y conocimos al profesor de dibujo que hizo el taller de dibujo con los niños y a otros miembros de la asociación. Amadou le insistió mucho a Binta para que haya una buena colaboración entre ellos y la *Maison des Artistes* de Nouakchott”. (Diario de campo del 28/02/2009)

La *Bagodine Éducation-Développement* fue creada en 2004 para apoyar y mejorar la alfabetización de la población local. Entre sus diferentes objetivos, también había el de introducir las artes plásticas en los programas de las escuelas de la

*wilāyā* de Nouadhibou. Sus principales patrocinadores en la organización de talleres de formación, exposiciones, conferencias, residencias de artistas, festivales, etc., son: el *Office National des Musées*, la *Fondation Moktar Ould Daddah* y la *Alliance Franco-mauritanienne* de Nouadhibou. Es con el apoyo económico de esta última, de hecho, que la ONG organizó el primer taller de dibujo en una escuela local entre enero y febrero de 2009. Nosotras pudimos asistir a la ceremonia de clausura y de entrega de los premios. En los discursos que se sucedieron, se puso en evidencia la necesidad de enseñar las artes plásticas en las escuelas. Los dibujos realizados por los niños durante el taller quedarían expuestos antes en una sala de la *Alliance Franco-mauritanienne* de Nouadhibou y después en el *Musée National* de Nouakchott<sup>300</sup>.

Después de este recorrido histórico por la formación del contexto artístico mauritano contemporáneo, los cuatro capítulos que siguen están enteramente dedicados a la descripción y análisis de los protagonistas, de las prácticas artísticas, de las instituciones, de las actividades y de las relaciones que caracterizan dicho contexto, tal como se me presentaron durante los cuatro años de trabajo de campo en Nouakchott.

---

<sup>300</sup> Para saber más sobre la ONG *Bagodine* y sus actividades, se puede consultar su página web aquí: [www.bed2005.e-monsite.com](http://www.bed2005.e-monsite.com).



## Capítulo 6

### ¿QUIÉNES SON LOS ARTISTAS PLÁSTICOS MAURITANOS?

Pese a sus reducidas dimensiones, el “mundo” de las artes plásticas en Mauritania presenta unas dinámicas muy complejas que han dado origen a una cierta heterogeneidad, determinada por las diferencias que existen entre las figuras artísticas, tanto mauritanas como extranjeras. Éstas tienen relaciones distintas con respecto a sus entornos familiar, social, artístico, institucional, etc., y desarrollan actividades de varios tipos, individuales y colectivas.

Ahora bien, en primer lugar, es importante tener presente que la figura del artista plástico contemporáneo no forma parte de la cultura tradicional mauritana, sino que es el producto del encuentro entre elementos occidentales importados – criterios, conceptos, ideas, técnicas, etc. – y otros locales. Durante las primeras entrevistas, pregunté a todos los artistas cuáles eran sus ideas de “arte” y de “artista”. En sus afirmaciones, se puede observar perfectamente la total adopción de aquellos conceptos y criterios que, en Occidente, llevaron a la definición del concepto de “arte” y de la figura del “artista”, en oposición a la de “artesanía” y de “artesano”:

“El arte se diferencia de la artesanía porque es una forma de comunicación, de transmitir unos mensajes. El artesano, en cambio, hace unos objetos muy útiles o decorativos. Su objetivo no es comunicar algo”. (Alem, entrevista del 27/12/2008)<sup>301</sup>

“Para mí, un artista es un profesional, alguien que hace unos estudios. El arte es una profesión que se aprende. Hay que tener unas nociones, como por ejemplo cuando se hace una figura humana hay que conocer la anatomía

---

<sup>301</sup> Texto original de la entrevista: “L’art est différent de l’artisanat parce que c’est une forme de communication, de transmettre des messages. L’artisan par contre fait des objets très utiles ou décoratifs. Son objectif n’est pas de communiquer quelque chose”. (Alem, entrevista del 27/12/2008)

humana, sino no se pueden respetar las proporciones. Los estudios son muy importantes, sino uno hace cualquier cosa. La mayoría de las gentes que conozco aquí son tapiceros o calígrafos, no artistas profesionales. Además, hay que saber utilizar los colores, saberlos mezclar y todo esto se aprende estudiando e investigando. Creo que cuando alguien llega a hacer un cuadro con muy pocos colores, entonces se puede considerar un artista profesional”. (Abdallahi, entrevista del 12/01/2009)<sup>302</sup>

“Entre arte y artesanía hay una gran diferencia porque la segunda es más mecánica, mientras que el arte es espontáneo. Uno no puede definirse artista sólo porque pinta, el artista tiene que tener una cultura antes de todo, unos conocimientos”. (Adama, entrevista del 27/09/2009)<sup>303</sup>

“Yo creo que la principal diferencia entre arte y artesanía es que ésta última es algo repetitivo y mecánico, es la producción de objetos todos iguales. En el arte no hay repetición, cada obra es única en el mundo, se pueden reproducir las cosas pero cada uno a su manera, con algunas diferencias”. (Alpha, entrevista del 22/12/2008)<sup>304</sup>

“Ser artista para mí es un don. El artista es alguien que está aquí, que deja huellas y se va. La principal diferencia entre arte y artesanía es que el artesano produce objetos para venderlos. Prefiere el dinero a lo que hace. También hay artistas que son así. Además, la artesanía no avanza, cuando los artesanos llegan a hacer cosas que se venden bien, las reproducen hasta el cansancio. La artesanía es reproducción”. (Bocar, entrevista del 03/02/2009)<sup>305</sup>

---

<sup>302</sup> Texto original de la entrevista: “Pour moi un artiste c’est un professionnel, quelqu’un qui a fait des études. L’art est une profession que s’apprend. Il faut avoir des notions, comme par exemple quand on fait une figure humaine, il faut connaître l’anatomie humaine, si no on ne peut pas respecter les proportions. Les études sont très importants si no on fait n’importe quoi. La plupart de gens que je connais ici sont des tapissiers ou des calligraphes, pas des artistes professionnels. En plus, il faut savoir utiliser les couleurs, savoir les mélanger et tout ça on l’apprend en faisant des études et des recherches. Je pense que quand on arrive a faire un tableau avec très peu de couler on peu dire d’être un artiste professionnel”. (Abdallahi, entrevista del 12/01/ 2009)

<sup>303</sup> Texto original de la entrevista: “Entre art et artisanat il y a pour moi une grande différence parce que le deuxième est plutôt mécanique, tandis que l’art est spontané. On ne peut pas dire d’être un artiste seulement parce qu’on peint, l’artiste doit avoir une culture d’abord, des connaissances”. (Ousmane, entrevista del 27/09/2009)

<sup>304</sup> Texto original de la entrevista: “À mon avis, la principale différence entre art et artisanat est que le dernier est quelque chose de répétitif et mécanique, c’est la production d’objets tous égaux. Dans l’art il n’y a pas de répétition, chaque œuvre est unique au monde, on peut reproduire quelque chose mais chaque’un à sa manière, avec des différences”. (Alpha, entrevista del 22/12/2008)

<sup>305</sup> Texto original de la entrevista: “Être artiste pour moi est un don. L’artiste est quelqu’un qui est là, qui laisse des traces et s’en va. La principale différence entre art et artisanat est que l’artisan produit des objets pour les vendre. Il préfère l’argent à ce qu’il fait. Il y a aussi des artistes comme ça. En plus l’artisanat n’avance pas, quand les artisans arrivent à faire des choses bien vendables ils le reproduisent jusqu’à fatiguer. L’artisanat est reproduction”. (Bocar, entrevista del 03/02/2009)

“El arte para mí es la comunicación de un mensaje que hay que leer. La artesanía, en cambio, es la multiplicación de los objetos. Arte y artesanía forman parte del mismo ámbito pero el arte nunca es reproducción de algo que existe”. (Leila, entrevista del 11/01/2009)<sup>306</sup>

“Aquí la idea de arte moderno ha venido con los europeos, sobre todo la idea de arte abstracto. Antes había el arte decorativo, la artesanía, etc. Hay que distinguir bien entre arte y artesanía. La artesanía es algo que se crea y el arte algo que se siente. Yo, por ejemplo, no puedo reproducir algo que veo. Alem me insiste mucho para que haga un poco de figuración, pero yo no puedo. La figuración es algo que uno ve, la abstracción algo que uno siente. La artesanía es la reproducción de algo que ya existe”. (Binta, entrevista del 29/12/2008)<sup>307</sup>

“El arte es algo que viene de la imaginación, es creación. En África, es muy difícil considerar el «arte por el arte» sin ninguna funcionalidad, la gente todavía no tiene la costumbre a esto, sobre todo cuando se trata de esculturas, porque en África hay una larga tradición de figuras rituales y objetos creados para ser utilizados. [...]. La artesanía en Mauritania es algo más tradicional que el arte y aquí está centrada sobre todo en el trabajo del hierro, de la madera y del cuero. Se trata de objetos utilitarios. Es una tradición sobre todo nómada, en la cual hay una forma muy común, la cruz, un símbolo árabe muy presente también en los motivos de la decoración. Para la gente de aquí el arte es la artesanía, los objetos, y no la producción artística contemporánea. Es por eso que las galerías aquí son sobre todo galerías de artesanía, no como en Europa, donde hay obras de arte. Yo, en general, no establezco fronteras entre arte y artesanía, para mí pertenece todo al mismo ámbito y siempre hay una cierta influencia de la artesanía en la producción artística. En los cuadros, también en los míos, hay signos y símbolos tomados de la artesanía mauritana, que es un sector típicamente femenino. Otra característica de la artesanía aquí es que nunca se renueva, los artesanos hacen siempre las mismas cosas. Escuché decir que hace diez años que Mauritania presenta siempre los mismos objetos en los festivales en el extranjero. El problema es que la gente no investiga y, además, no hay políticas culturales. Los artesanos hacen reproducciones mecánicas y esto es lo que hace la diferencia con respecto al arte, que no es reproducción mecánica sino creación. Un objeto tiene que evolucionar sino ya no es creación. A nivel de Gobierno, el sector artesanal está mucho más apoyado y ayudado del sector artístico, incluso para participar a exposiciones en el extranjero. La mentalidad religiosa fundamentalista mauritana tiene mucha responsabilidad en la falta de evolución artística de este país, pero también la

---

<sup>306</sup> Texto original de la entrevista: “L’art pour moi est la communication d’un message qu’il faut lire. L’artisanat par contre est la multiplication des objets. Art et artisanat sont partie du même domaine mais l’art n’est jamais reproduction de quelque chose qui existe”. (Leila, entrevista del 11/01/2009)

<sup>307</sup> Texto original de la entrevista: “Ici, l’idée d’art modern est venue avec les Européens, surtout l’idée d’art abstrait. Avant il y avait de l’art décoratif, l’artisanat, etc. Il faut bien distinguer entre art et artisanat. L’artisanat est quelque chose qu’on créait et l’art est quelque chose qu’on sent. Moi, par exemple, je peux pas reproduire quelque chose que je vois. Alem m’insisté beaucoup de faire du figuratif, mais moi je peux pas. Le figuratif c’est quelque chose qu’on voit, l’abstrait est quelque chose qu’on sent. L’artisanat est reproduction de quelque chose qui existe déjà”. (Binta, entrevista del 29/12/2008)



cultura nómada ha hecho que el arte sea una novedad reciente en este país”. (Ousmane, entrevista del 15/12/2008)<sup>308</sup>

“Pese a que se trate del mismo ámbito, creo que hay una pequeña diferencia entre arte y artesanía. La artesanía es una técnica que se tiene que aprender y reproducir. El arte es una forma de comunicación y una creación constante que cambia constantemente. El artista no sigue un modelo, crea”. (Aziza, entrevista del 02/02/2009)<sup>309</sup>

“Entre arte y artesanía hay una diferencia de principio. El artesano hace unos objetos y sólo piensa en el precio y en la venta, mientras que el artista hace una obra en primer lugar para su propio placer, no piensa en el precio, el dinero viene después”. (Saleck, entrevista del 04/01/2009)<sup>310</sup>

“El arte es mi vida, es creación, es expresar algo que uno tiene dentro. Y el artista es como un intelectual, alguien que conoce lo que hace y quien ha estudiado. El artesano es alguien que hace objetos de manera mecánica. Ve una cosa y la rehace”. (Moussa, entrevista del 11/01/2009)<sup>311</sup>

---

<sup>308</sup> Texto original de la entrevista: “L’art c’est quelque chose qui vient de l’imagination. C’est création. En Afrique c’est très difficile considérer l’art pour l’art, sans aucun but fonctionnel, les gens ne sont pas encore trop habitués à ça, surtout quand il s’agit de sculptures, parce qu’en Afrique il y a une longue tradition de figures rituelles et d’objets qu’on fait pour les utiliser. L’artisanat en Mauritanie est quelque chose de plus traditionnel que l’art. Ici il est versé surtout au travail du fer, du bois et du cuir. Il s’agit d’objets utilitaires. C’est une tradition plutôt nomade et il y a un forme très commune, la croix, qu’est un symbole arabe et est présent aussi dans les motifs de la décoration. Pour les gens d’ici l’art c’est l’artisanat, les objets, pas la production artistique contemporaine. C’est pour ça que les galeries ici sont plutôt galeries d’artisanat, pas comme en Europe, où il y a des œuvres d’art. Moi, généralement, je fais pas des frontières entre art et artisanat, parce que pour moi c’est tout dans le même domaine. Il y a toujours une certaine influence de l’artisanat dans la production artistique. Dans les tableaux, même les miens, il y a des signes et des symboles qu’on le prend de l’artisanat mauritanien. L’artisanat mauritanien est typiquement féminin. Et une autre chose qui caractérise l’artisanat ici c’est qu’il ne se renouvelle jamais, les artisans font toujours les mêmes choses. J’ai entendu dire que depuis dix ans la Mauritanie présente toujours les mêmes objets aux festivals à l’étranger. Le problème est que les gens ne font pas des recherches et il n’y a pas de politiques culturelle. Les artisans font des reproductions mécaniques et c’est ça qui fait la différences avec l’art, qui n’est pas une reproduction mécanique, c’est création. Un objet doit évoluer, si no il ne s’agit plus de création. Au niveau du Gouvernement, l’artisanat est beaucoup plus soutenu et aidé que l’art, même pour participer à des expos à l’étranger. La mentalité religieuse fondamentaliste mauritanienne est très responsable de la manque d’évolution artistique de cet pays, mais aussi la culture nomade a fait que l’art a été une chose récente dans ce pays”. (Ousmane, entrevista del 15/12/2009)

<sup>309</sup> Texto original de la entrevista: “Je crois qu’il y a une petite différence entre l’art et l’artisanat, même s’il s’agit du même domaine. L’artisanat est une technique qu’on doit apprendre et reproduire. L’art est une forme de communication et une création constante, qui change toujours. L’artiste ne suit pas un model, il créait”. (Aziza, entrevista del 02/02/2009)

<sup>310</sup> Texto original de la entrevista: “Entre art et artisanat il y a un différence de principe. L’artisan il fait les objets et dans sa tête il n’y a que le prix et la vente, lors que l’artiste fait une œuvre pour un plaisir personale d’abord, il pense pas au prix, l’argent vient après”. (Saleck, entrevista del 04/01/2009)

<sup>311</sup> Texto original de la entrevista: “L’art c’est la vie pour moi, c’est création, c’est exprimer quelque chose qu’on a dedans. Et l’artiste est comme un intellectuel, quelqu’un qui connaît ce qu’il fait et qui a fait d’études. L’artisan c’est quelqu’un qui fait des objets de façon mécanique. Il voit une chose et il la refait”. (Moussa, entrevista del 11/01/2009)

Para los artistas, entonces, el “arte” y la “artesanía” forman parte del mismo ámbito, el de la creación, pero hay unas diferencias sustanciales: la segunda es “reproducción mecánica” de objetos de uso cotidiano o decorativo, mientras que el “arte” es un “don”, algo que se siente y que se utiliza para expresarse, para transmitir un mensaje. Además, nunca se trata de reproducción de algo, sino que cada obra es una creación “única”, “original” y “espontánea”. Una cuestión sobre la cual varios artistas insisten es el “desinterés”, al menos inicial, por las ventas y las ganancias económicas, como si fuera algo negativo y denigrante que “ensucia” a la figura del artista. Dos de ellos ponen en evidencia también la importancia de la formación, de haber estudiado, de tener conocimientos, presentando el “arte” como una profesión que se tiene que aprender. Evidentemente, a insistir en este aspecto son precisamente Abdallahi y Moussa, los únicos a haber frecuentado una academia de bellas artes y que, por eso, utilizan el argumento de la formación para marcar una diferencia con respecto a los demás.

En el primer capítulo, hablando de la obra de Larry Shiner (2001), pero también de la de Walter Benjamin (1989) y la Vera Zolberg (1990), hemos visto que todas estas ideas son las que estuvieron en la base de una serie de divisiones y diferenciaciones – entre “arte” y “artesanía”, entre “artista” y “artesano” – que, a partir de los siglos XVII y XVIII, llevaron a la construcción del “mundo” del arte occidental<sup>312</sup>.

En este sentido, Ousmane y Binta ponen en evidencia que las ideas de “arte” y de “artista” no forman parte de la cultura tradicional mauritana, o africana en general, sino que llegaron con los europeos y la gente todavía no se ha familiarizado con ellas como con las producciones artesanales. Es por esta razón, también, que el sector de la artesanía está mejor organizado tanto de cara al mercado local como internacional. Por otro lado, en el capítulo ocho, veremos que los objetos artesanales tradicionales tienen su espacio en las obras de los artistas, que los utilizan para “completar” sus cuadros.

---

<sup>312</sup> Para los que estén interesados en el proceso de origen y desarrollo de la figura del artista moderno en la sociedad occidental, recomendamos, además de la obra de Larry Shiner, también la de Nathalie Heinich titulada “*Être artiste*” (1996).

Ahora bien, teniendo presentes estas premisas, cuando hablo de artistas contemporáneos en Mauritania, me refiero a los que no sólo se consideran y presentan como tales, sino que también tienen cierto reconocimiento y valoración por parte de los demás actores del contexto artístico de Nouakchott. Dicho de otra manera, la identificación profesional que ellos proporcionan recibe su confirmación en el entorno sociocultural en el que trabajan. Sin embargo, este reconocimiento no es igual para todos, ya que algunos artistas, y veremos por qué, son más apreciados y valorados que otros, reciben más atención y tienen mayores oportunidades de trabajo.

Con respecto a esta cuestión del reconocimiento y apreciación del artista, resultan interesantes algunas reflexiones que Nathalie Heinich (1996) hace en una pequeña obra titulada “*Être artiste*”:

“El reconocimiento no es sólo, como querría la definición, una cuestión de identificación como artista, sino también de valorización: un artista reconocido es un artista que no se conforma con ser designado como tal por parte de los que tienen autoridad para hacerlo, sino que llega también a ser considerado como un artista válido, importante, destacable, susceptible quizás de influenciar sus sucesores, de abrir nuevos caminos para la creación, de modificar también el curso de la historia del arte”. (Heinich, 1996: 79)<sup>313</sup>

Además, afirma la misma autora, es importante tener presente que, en cualquier contexto, el “estatus” de un artista se compone de diferentes elementos:

“El estatus de artista no se reduce, [...], a las dimensiones estadística, administrativa y jurídica de la condición de los creadores de obras de arte, sino que también engloba las dimensiones imaginaria, simbólica y normativa, esto es, las representaciones, las significaciones y los valores, o también las diferentes «imágenes ideales» [...]”. (Heinich, 1996: 118)<sup>314</sup>

---

<sup>313</sup> Texto original: “La reconnaissance n’est pas seulement, comme l’est la définition, affaire d’identification comme artiste mais elle est aussi affaire de valorisation : un artiste reconnu, c’est un artiste qui, non content d’être désigné comme artiste par ceux qui ont autorité en la matière, parvient à être considéré par eux comme un artiste valable, important, voire marquant, susceptible peut-être d’influencer ses successeurs, d’ouvrir des nouvelles voies à la création, de modifier même le cours de l’histoire de l’art”. (Heinich, 1996: 79)

<sup>314</sup> Texto original: “Le statut d’artiste ne se réduit pas, [...], au dimensions statistiques, administrative et juridique de la condition faite aux créateurs d’œuvres d’art. Il englobe aussi les dimensions imaginaire, sybolique et normative, c’est-à-dire les représentations, les significations et les valeurs, ou encore les différentes « images idéales » [...]”. (Heinich, 1996: 118)

En Mauritania, la figura y el “estatus” del artista plástico contemporáneo, entendido en el sentido amplio descrito por Heinich (1996), es el resultado de un proceso a lo largo del cual se han cruzado elementos de origen y naturaleza diferentes, locales y extranjeros. Como veremos, se trata del fruto de una “co-construcción”, o “co-moldeación”, en la que han participado, y siguen participando, factores y actores distintos.

Ahora bien, en Mauritania, se pueden distinguir principalmente dos figuras de artistas “activos”. Por un lado, los que han hecho de las diferentes actividades artísticas – producción de obras, realización de exposiciones, participación en talleres de intercambio/formación, enseñanza de las técnicas artísticas en las escuelas, participación en las asociaciones, organización y realización de proyectos o festivales, viajes para exponer en otra ciudad o país, etc. – sus ocupaciones profesionales permanentes, a las que dedican gran parte de su cotidianidad y que representan su principal fuente de subsistencia. Al lado de estos artistas, hay otros que se dedican regularmente a las diferentes actividades artísticas mencionadas, pero también desarrollan otras profesiones, de manera que su tiempo está repartido entre diferentes ocupaciones. A estas dos figuras, se puede añadir una tercera, esto es, la de los que podemos definir como “artistas del domingo”. En general, se trata de personas que, de vez en cuando, participan en alguna actividad artística – un taller de formación o una exposición – como pasatiempo o para hacer una experiencia diferente. Muy a menudo, estas personas son amigos, conocidos o, más raramente, algunos familiares de los artistas.

En total, en Nouakchott, hay unos treinta artistas “activos”, cuya principal especialización es la pintura. Gran parte de estos artistas tienen nacionalidad mauritana, pero también hay un pequeño grupo de artistas con otras nacionalidades africanas, que llevan muchos años viviendo y trabajando en Nouakchott, convirtiéndose en actores importantes de ese “mundo”. De ellos y su peculiar situación hablaremos en el próximo capítulo. Finalmente, también cabe mencionar la presencia de algunos artistas europeos expatriados, como por ejemplo la ya citada Murielle, que han jugado o juegan un papel importante en el

contexto artístico de Nouakchott y en las vidas profesionales de determinados artistas locales.

A nivel de formación, casi todos los artistas son autodidactas, ya que nunca frecuentaron una escuela de bellas artes, ni aprendieron las diferentes técnicas artísticas durante su educación escolar. Sólo dos de ellos tuvieron la oportunidad de frecuentar la *École Nationale des Beaux Arts* de Dakar, mientras que todos los demás se formaron o bien bajo las orientaciones de algunos artistas o profesores expatriados, o bien entre ellos. Con respecto a esta cuestión, resulta interesante observar cómo la condición de “autodidacta” constituye a la vez un factor de orgullo, por el hecho de “no deberle nada a nadie” (Heinich, 1996: 86), una “estrategia de marketing” y un pretexto para pedir talleres de formación a las agencias de cooperación, residencias de artista en el extranjero, etc. Con “estrategia de marketing” me refiero a que los artistas han entendido que, de cara a sus interlocutores occidentales, “el hándicap puede convertirse en un recurso importante” (Heinich, 1996: 86). Con respecto a esta cuestión, Nathalie Heinich afirma que se trata de una interesante construcción mental que los sociólogos llaman “*mythe de l'autodidaxie*”:

“[...] es decir, la tendencia a hacerse ilusiones minimizando la influencia de las formaciones exteriores et, al mismo tiempo, sobrevalorando las capacidades específicas del sujeto, las que no deben nada a nadie [...]. Se trata, entonces, de un hándicap transformado en recurso: la ausencia de estudios es vivida como una ventaja para los artistas, ya que sostiene la idea que la autenticidad de la creación va acompañada de su interioridad, de su ser innata. Es que el don, la inspiración y la originalidad se consideran como algo antinómico a la idea de educación [...]”. (Heinich, 1996: 86)<sup>315</sup>

Los artistas han entendido perfectamente que esto, es decir, una “creatividad innata e incontaminada” es precisamente lo que buscan sus interlocutores extranjeros, así que intentan poner en evidencia todos los aspectos de su vida y de su trabajo que responden a tales expectativas para poder tener mayores

---

<sup>315</sup> Texto original: “[...] autrement dit la tendance à s’illusionner soi-même en minimisant l’influence des formations extérieures et, du même coup, en survalorisant les capacités spécifiques du sujet, celles qui ne doivent rien à personne [...]. Il s’agit donc là d’un handicap transformé en ressource : l’absence d’études est vécue comme un avantage pour les artistes, parce qu’elle conforte l’idée que l’authenticité de la création va de pair avec son intériorité. Voir soin innéité. C’est que le don, l’inspiration et l’originalité sont considérés [...] justement antinomiques de l’idée d’enseignement [...]”. (Heinich, 1996: 86)

oportunidades de éxito profesional. Sobre las dinámicas que caracterizan las relaciones entre artistas locales y actores extranjeros volveré ampliamente más adelante.

Otro aspecto a tener presente es que no todos los casos son iguales, sino que, en el contexto artístico mauritano, de la misma manera que en todos los demás en el mundo, hay algunos artistas que han llegado, por razones y características distintas, a tener unas posiciones privilegiadas con respecto a otros, convirtiéndose, de alguna manera, en una especie de “modelos de éxito” para todos los demás. Como veremos, en casi todo los casos, este “éxito profesional” deriva sobre todo de las relaciones que estos artistas han llegado a establecer con instituciones extranjeras o algunos expatriados. En el próximo apartado, veremos quiénes son estos artistas y cómo han llegado al lugar que ocupan en el contexto artístico de Nouakchott. Pero antes de abarcar esta cuestión, quiero poner en evidencia algunas características comunes a la casi totalidad de los artistas con los que tuve la oportunidad de trabajar.

En primer lugar, es importante mencionar que, salvo algunas pocas excepciones, el origen social de los artistas y de sus familias es bastante modesto, en algunos casos hasta muy pobre. En relación a este aspecto, tengo que decir que si las mujeres me permitieron tener un amplio acceso a sus universos familiares, con los hombres fue mucho más difícil, ya que todos ellos mantienen sus dos vidas, la familiar y la profesional, muy bien separadas. Sólo fui a la casa y conocí, muy superficialmente, a las familias de unos pocos. Fueron muy limitadas las ocasiones en las que vi a sus padres, sus mujeres, sus hermanos o sus hijos/hijas en las *Maisons des Artistes*, en las inauguraciones o en otras actividades. Además, las familias tampoco los acompañan en los viajes. Si por un lado esta separación se debe principalmente a la voluntad de los artistas, también es probable que sus familias, como gran parte de la sociedad mauritana, demuestren falta de interés e indiferencia hacia el “mundo” de las artes plásticas contemporáneas de su país. Esta indiferencia se puede atribuir, en primera instancia, a una escasa familiaridad o a un desconocimiento generalizado con respecto a estas prácticas artísticas que, como hemos dicho, no forman parte del patrimonio artístico tradicional mauritano.

En las entrevistas o conversaciones, el tema de las familias, así como el del origen tribal, era voluntariamente evitado o vagamente abordado. Veremos que sólo dos de los artistas mencionaron su pertenencia tribal y fue para poner en evidencia su origen “noble”, en particular *zwāyā*, mientras que los demás lo tenía bien escondido. Evidentemente, a los artistas, sobre todo los que tenían una condición más precaria, no les interesaba que la humildad de su estracción social/tribal y la pobreza de sus entornos familiares salieran en la tesis de una investigadora europea, sino que insistían en su vida profesional de artistas que, de alguna manera, constituía un medio de rescate y un motivo de orgullo. Dicho de otra manera, lo que querían era que me quedara con sus imágenes de artistas afirmados y no con la de “pobres africanos” desbordados por los problemas de su cotidianidad. Por otro lado, también cabe insistir en que, probablemente, al ser un grupo muy reducido, la cuestión del origen tribal no asumía la misma importancia que la procedencia étnica o nacional de los artistas. Dicho de otra manera, las pequeñas dimensiones del contexto y las escasas representaciones tribales, hacían que los artistas de origen *bizāni*, aunque con estatus tribal diferente (ver párrafo 4.2), se aliaran entre ellos “en contra” de los de origen subsahariano, o que los artistas mauritanos se unieran ante los extranjeros. Sobre esta cuestión volveremos más veces en éste capítulo y en el próximo.

Ahora bien, a través de las entrevistas y de las conversaciones con los artistas, de unas informaciones derivadas de fuentes indirectas y a algunas pocas experiencias directas, pude llegar a determinar que casi todos viven en los barrios más periféricos y necesitados de la ciudad, las pocas casas que tuve la oportunidad de ver se encuentran en condiciones bastante precarias y en calles insalubres. Las familias suelen ser numerosas y los medios de subsistencia escasos.

Lo que resulta interesante con respecto a los entornos familiares de los artistas es que, en comparación con los demás miembros de sus familias y, en general, de sus entornos más próximos, los artistas ocupan una posición bastante peculiar debido al ejercicio de su profesión. Ésta, de hecho, les da acceso a unas relaciones, a unas oportunidades y también a unos ingresos económicos que, muy probablemente, no tendrían si se dedicaran a una cualquiera de las ocupaciones que se suelen asociar a su entorno social.

Para empezar, hay que mencionar las relaciones con personas e instituciones a las que los artistas acceden a través de sus actividades cotidianas: los directores de los centros culturales extranjeros o de las agencias de cooperación, los representantes de las embajadas, entre los cuales los embajadores mismos, los miembros de los ministerios o de otras instituciones locales, etc. Además, la prensa local les dedica regularmente artículos en los que también salen sus fotos y, algunos de ellos, reciben también invitaciones para asistir a acontecimientos oficiales en las embajadas, participan en las fiestas privadas de los expatriados, etc. Finalmente, por lo que se refiere a los viajes, tienen ocasiones inimaginables para los demás miembros de sus familias, esto es, unos desplazamientos totalmente pagados para participar en salones de arte o exposiciones en diferentes ciudades del Magreb y, algunas, veces, de Europa.

En segundo lugar, es importante tener presente que aunque sus ingresos económicos sean muy irregulares y pueda haber meses, o años, de profunda crisis, también es cierto que la venta de una única obra puede permitirles ganar, en un sólo día, el que corresponde al actual salario mínimo mensual en Mauritania<sup>316</sup>. En efecto, los precios de las obras suelen ir de 15000 UM (unos cuarenta euros), cuando son muy bajos, a 150000 (unos trescientos ochenta euros), cuando son muy altos. Debido a la irregularidad de las ventas, resulta difícil hacer generalizaciones, ya que dependen de muchos factores: la situación del mercado local, compuesto sobre todo de extranjeros, la posición ocupada por el artista, el espacio en el que expone, etc. Yo, personalmente, nunca asistí a ventas extraordinariamente consistentes como algunas en las que ciertos artistas vendieron la entera colección expuesta, llegando a tocar cifras importantes de algunos miles de euros<sup>317</sup>. Sin embargo, durante mis estancias, pude presenciar a algunas ventas significativas en las que los artistas, exponiendo individualmente o colectivamente en determinados espacios de los que hablaré más adelante, llegaron a vender buena parte de las obras expuestas y a obtener unos beneficios importantes. A menudo, tales ganancias les permiten empezar a comprar casas

---

<sup>316</sup> El 1 de septiembre de 2011, el Estado mauritano estableció que el *Salaire Minimum Interprofessionnel Garanti* (SMIG) es de 30000 UM (unos setenta/setenta y cinco euros).

<sup>317</sup> En el próximo apartado, hablaré de una célebre exposición individual, titulada “*Regards sur le passé*” y realizada en el *Musée National* de Nouakchott en 2008, que fue enteramente adquirida por la Presidencia a un precio de alrededor de 4.000.000 de ouguiyas (unos diez mil euros).



para sus familias o hacer obras importantes en ellas si ya poseen una, algunos se buscan un coche, otros alquilan un espacio para instalar sus talleres, etc.

A nivel de composición étnica, los artistas representan casi todos los grupos presentes en el país, pues hay tanto *bizān*, como halpoulaaren y wolof. Como he anticipado anteriormente y veremos a través de algunos ejemplos, las reducidas dimensiones del contexto artístico, las escasas oportunidades de trabajo y la importancia crucial de establecer relaciones con los actores extranjeros, crean una competitividad y unas tensiones bastante fuertes, aunque casi nunca explícitas, entre artistas *bizān* y los de origen subsahariano, pero sobre todo entre artistas con nacionalidad mauritana y los otros africanos extranjeros. En efecto, pese a que éstos últimos formen parte de ese paisaje artístico desde hace tiempo, algunos de los artistas mauritanos, sobre todo los más mayores, les recuerdan regularmente que siguen siendo unos extranjeros y que tienen que respetar ciertos límites. El capítulo siete está dedicado precisamente a esta cuestión.

Ahora bien, como decía al principio, el “mundo” de las artes plásticas en Mauritania presenta una cierta heterogeneidad determinada, en primer lugar, por algunas diferencias que existen entre los artistas. En efecto, al acercarse a ese “mundo”, uno se da cuenta inmediatamente de que hay unas figuras que, por diferentes razones y características, destacan con respecto a otras más discretas y marginales, convirtiéndose en una especie de referencias y de modelos a seguir.

### **6.1 Figuras artísticas de referencia y “modelos de éxito”**

La posición y las características particulares de algunos artistas con respecto a los demás se han ido determinando a través de unos procesos, en los que se han cruzado diferentes relaciones y elementos distintos. Sus imágenes son el resultado de unas “co-producciones”, en las que las presencias extranjeras, instituciones o actores privados, han jugado y juegan un papel determinante aunque distinto en cada caso.

La primera figura que voy a presentar es la de Alem, el iniciador indiscutido de las artes plásticas mauritanas y el maestro de gran parte de los artistas más

jóvenes. La particular posición ocupada por este artista deriva precisamente de estos dos factores. Alem es un hombre *bizāni* de unos sesenta años que, antes de instalarse en Nouakchott, estuvo viajando y viviendo en varias ciudades entre Senegal y Mauritania. Alem es calígrafo en origen y, de vez en cuando, sigue realizando algunos encargos para ganar dinero extra. Nunca tuve la oportunidad de ir a su casa o de conocer a su familia, pero sé que es numerosa y que vive en uno de los barrios periféricos de la ciudad. No voy a volver sobre sus comienzos, porque ya he hablado abundantemente de su historia en el capítulo anterior, de manera que ahora me concentraré en las características de su figura de artista.

Conocí a Alem durante mi primera estancia en la antigua *Maison des Artistes*, que constituía un poco su “criatura” y su pequeño “reino”, en el que pasaba la casi totalidad del día, siete días por semana, y donde todo y todos se movían a su alrededor, como si fuera un pequeño “gang”. La influencia que él tenía sobre ese grupo derivaba de varios factores. Su experiencia de artista plástico pionero era seguramente uno de ellos, pero a ponerle en una posición de “autoridad” era sobre todo la red de contactos que tenía y a través de la cual obtenía encargos bastante regulares, a veces también de la parte de autoridades importantes. No era insólito, de hecho, que Alem recibiera pedidos por parte de diferentes actores o instituciones. Además, tampoco hay que olvidar que, en tanto que presidente de la UAPM, era invitado a menudo a tomar parte en eventos oficiales de cierto prestigio, como por ejemplo la fiesta del catorce de julio en la embajada de Francia.

Ahora bien, una de las peculiaridades de la figura de Alem es, sin dudas, su “carisma”, su naturaleza de líder, su capacidad de crear y guiar grupos, pero también su incapacidad de trabajar o moverse solo. Siempre va acompañado por otros artistas, a menudo sus aprendices, o algunos amigos. Durante mi primera estancia, pude observar que sus movimientos eran bastante circunscritos, ya que se trataba de un ir y volver entre la *Maison des Artistes* y la cafetería del *Centre Culturel Français*, un lugar de encuentro habitual entre artistas, músicos, periodistas, etc. A menudo, le acompañaban Leila y Binta, de las que hablaré más adelante y que, por esta razón, se habían ganado el apodo de “*alemettes*”. Ambas

habían sido sus discípulas y, en ese momento, eran las únicas dos mujeres de la *Maison*.

Leila llegó a la *Maison des Artistes* un poco antes de Binta y, según lo que me contaron otros miembros de la casa, Alem había estado muy enamorado de ella y, al parecer, Leila, una mujer halpoulaar joven, casada y con hijos, siempre le rechazó. Personalmente, nunca asistí a estas dinámicas entre ellos dos, pero quizás éstas estuvieron en la base de ciertos comportamientos poco correctos que Alem tuvo con respecto a Leila y sobre los que volveré más adelante.

Con Binta, las cosas eran diferentes, tanto por su joven edad como por el hecho de pertenecer al grupo de artistas *bizān*. Alem fue su maestro y mentor, sus padres dejaban que ella se quedara todo el día en la *Maison des Artistes* porque tenían confianza en él. Binta entró en el mundo de las artes plásticas a través de Alem, que le enseñó todo y la presentó a todos. Ella, poco a poco, se convirtió en sus “ojos” y sus “oídos”, *Vlane* la llamaba la “*antène de Alem*”, ya que, a través de Binta, Alem se enteraba de todo lo que pasaba en ese pequeño “mundo” y también enviaba mensajes, más o menos directos, a los demás artistas. Dicho de otra manera, Binta representó, durante un tiempo, el “brazo derecho” de Alem que, de esta manera, “gobernaba su pequeño reino”. Binta, a veces, me decía que no estaba muy de acuerdo con ciertos comportamientos de Alem, sobre todo en relación a Leila y al grupo de halpoulaaren en general. Más adelante, veremos que, en algunas ocasiones, Alem se servía de Binta en sus intentos de “marginar” a los artistas halpoulaaren. Binta le definió muchas veces “*méchant*” (malvado, pérfido), pero también me decía que era su mentor y que era un hombre mayor, así que ella, por una cuestión de respeto, nunca se atrevería a decirle nada. Al principio, ella tenía una buena amistad con Leila, las veía siempre juntas, tanto en la *Maison* como fuera, pero poco a poco su relación se estropeó y, cuando se trató de elegir entre Leila y Alem, Binta decidió quedarse con éste último. De Leila y Binta volveremos a hablar en breve.

Otro artista de la *Maison des Artistes* sobre el cual Alem ejercía una autoridad particular era Abdel, un joven *ḥartānī* de unos treinta años que, durante mucho tiempo se quedó en la sombra de su maestro. Alem le había iniciado al arte

plástico e influenció a tal punto su trabajo que, a menudo, la gente mirando sus obras pensaba que fueran cuadros de Alem.

Cuando le conocí en 2008, Abdel era todavía un discípulo de Alem, un chico muy introvertido. Pasaba todo el día trabajando, sin participar nunca en las conversaciones o discusiones que surgieran entre sus colegas, como si su lugar en la *Maison* fuera algo precario y todavía no formara parte del “gang”. A mí también me costó mucho llegar a trabajar con él, pues siempre encontraba excusas pero, un día, cuando ya me iba a rendir, fue él a pedirme que le entrevistara como había hecho con los demás. “Fue como si, de repente, hubiese conseguido la «autorización» del grupo para hablar conmigo, pero si se lo hubiese preguntado, nunca lo habría admitido. De hecho, me dijo espontáneamente que su problema era que le daba vergüenza hablarme porque no hablaba bien francés” (Diario de campo del 03/03/2009).

Abdel era calígrafo en origen y había tomado un camino muy distinto con respecto a las artes plásticas, hasta que un día se dio cuenta que no era lo que quería:

“Cuando frecuentaba la escuela primaria, empecé a hacer muchos dibujos con el lápiz, [...], pero no empecé con la pintura hasta después del instituto, cuando conocí a Alem [...]. Con el empecé también la caligrafía. Pasé dos años aprendiendo de él, luego me matriculé a la Facultad de Derecho de Nouakchott y abrí mi propio taller de caligrafía en Nouakchott. No terminé la universidad porque mi pasión era el arte. Mis padres no querían porque con el arte no se gana mucho dinero. [...], en 1994, me consagré a la pintura. Todavía no había ninguna asociación de artista. Cada artista trabajaba individualmente. En 2004, Alem vino a verme y me dijo que habían creado una asociación de artistas plásticos, la UAPM, y que tenía que ir a ver cómo trabajaban. En 2005, llegué a la *Maison des Artistes*, donde había Alem, Moussa y Cheikh, que ya conocía y otros artistas que nunca había visto. Empecé a ir a la *Maison des Artistes* para observar su trabajo y, en 2006, dejé la caligrafía para dedicarme a la pintura (Abdel, entrevista del 03/03/2009)<sup>318</sup>

---

<sup>318</sup> Texto original de la entrevista: “Quand je faisais l’école première, j’ai commencé à faire beaucoup de dessins en crayon, [...], mais je n’ai pas commencé avec la peinture qu’après le lycée, quand j’ai rencontré Alem [...]. Avec lui j’ai commencé aussi la calligraphie. J’ai passé deux ans en apprenant de lui et après je suis rentrée à la Fac. De Droit de Nouakchott et j’ai ouvert mon propre atelier de calligraphie ici à Nouakchott. Je n’ai pas terminé l’université parce que ma passion était l’art. Mes parents ne voulaient pas ça, parce qu’avec l’art on ne gagne pas beaucoup d’argent. [...], en 1994, je me suis lancé dans la peinture. Il n’y avait pas encore des associations d’artistes. Chaque artiste travaillait individuellement. En 2004, Alem est venu me voir et il m’a dit qu’on avait créé une association des artistes plasticiens, l’UAPM, et que je devais aller voir comment ils travaillaient. En 2005, je suis arrivé à la Maison des Artistes, où il y avait Alem, Moussa y Cheikh,

A partir de su entrada en la *Maison des Artistes*, Abdel empezó a exponer, colectivamente e individualmente, en todos los espacios disponibles de la ciudad y, a partir de 2009, cuando la primera *Maison* cerró definitivamente, Abdel aprovechó el momento para empezar a alejarse de Alem y los demás y buscar su propio camino. Cuando fui a Nouakchott para realizar mi última estancia, Abdel ya no vivía allí, se había mudado a Nouadhibou, donde sigue trabajando como artista y calígrafo, realizando colaboraciones con la *Alliance franco-mauritanienne* de allí.

Ahora bien, en la antigua *Maison des Artistes*, había un artista, Ismael, que Alem nunca consiguió “domar” totalmente y que, tanto por su peculiar personalidad como por su aspecto “dejado”, siempre se vio condenado a una constante marginalidad, no sólo por parte de los demás artistas, sino, en general, de todo el contexto artístico de la ciudad. Cuando yo empecé a frecuentar ese lugar, todos me dijeron de tener cuidado con Ismael porque era “imprevisible” y, algunas veces, hasta violento. Decían que siempre creaba problemas y acababa peleándose con todo el mundo. Al cabo de un tiempo de estar con ellos, entendí que, si por un lado era cierto que los comportamientos de Ismael eran bastante agresivos con respecto a los demás, por otro lado, su actitud no se debía sólo a su carácter sino que era también su manera de “defenderse” de ciertos abusos de los demás, como por ejemplo el hecho de vender sus cuadros en su ausencia y repartirse los beneficios. Era como el “patito feo” del grupo y su condición se debía, probablemente, a diferentes factores: su origen extremadamente humilde; el hecho de tener unos cincuenta años y no haber estado nunca casado y de no tener hijos; su falta total de medios económicos, ya que a menudo no tenía ni dinero para un taxi o un paquete de tabaco; etc. Las principales consecuencias de su condición fueron que Ismael, un artista mauritano de origen *ḥarṭānī*, que empezó a dedicarse a la pintura hacia finales de los años noventa, nunca consiguió exponer fuera de su país a causa de la falta de contactos. Él mismo me dijo varias veces que tenía muchas dificultades con la gente y que, a diferencia de los demás artistas, no era bueno en las relaciones públicas que son fundamentales en su profesión.

---

que je connaissait et des autres artistes que je ne connaissais pas. J’ai commencé à aller à la Maison des Artistes pour regarder leur travail et, en 2006, j’ai laissé la calligraphie pour me consacrer à la peinture”. (Abdel, entrevista del 03/03/2009)

En la entrevista que le hice en 2009, no quiso hablar de su vida, tampoco mencionó un pasado militar que descubrí por otras vías, sólo me contó cómo se inició al arte:

“Soy mauritano, nací en Rosso. Cuando frecuentaba la escuela primaria, empecé a dibujar, hacía los retratos de mis enseñantes y tuve problemas por eso porque ellos me decían que perdía el tiempo y que tenía que concentrarme en las otras asignaturas. Luego, terminados los estudios, empecé con la caligrafía y esto me facilitó las cosas con la pintura. Así que inicié a pintar, pero nunca he hecho estudios de arte. Es cierto que hice mis investigaciones mirando los libros de arte, los grandes artistas como Picasso y Van Gogh que me han inspirado mucho. Yo considero los grandes pintores como unos padres y mirarlos me ha animado mucho a seguir mi pasión. La sociedad mauritana ha criticado siempre mi trabajo como diseñador y pintor, afirmando que era cualquier cosa, que perdía mi tiempo. En 1996 me mudé de Nouadhibou a Nouakchott; en 1997 abrí un taller de caligrafía y fue allí que los artistas me encontraron. Me hablaron de la AMAP y fui con ellos para ver de qué se trataba. Había Adama, Saleck, etc. Alem ya la había dejado a causa de ciertas diferencias. [...]. Alem tenía un taller de caligrafía y fue allí donde le conocí. Un día me dijo que había un proyecto para reagrupar a los artistas y fue así que creamos la primera *Maison des Artistes*”. (Ismael, entrevista del 27/10/2009)<sup>319</sup>

Pese a su situación siempre marginal, Ismael nunca dejó la UAPM y actualmente tiene un pequeño taller en la nueva *Maison des Artistes*. Es consciente, de hecho, de que aquella asociación, con todos sus defectos y abusos, representa, además de una fuente de subsistencia, su único vínculo con el contexto artístico de Nouakchott, a través del cual puede seguir exponiendo y participando en los talleres de formación.

---

<sup>319</sup> Texto original de la entrevista: “Je suis Mauritanien, je suis né à Rosso. Quand j’étais à l’école primaire j’ai commencé à dessiner, je faisais des portraits des mes enseignants et ça m’amenait des problèmes parce qu’eux me disaient que je perdais mon temps et que je devais me concentrer dans les autres matières. Après, terminés les études, j’ai commencé avec la calligraphie et ça m’a facilité mon entrée dans la peinture. Comme ça j’ai débuté à peindre, mais je n’ai jamais fait des études d’art. C’est vrai que j’ai fait mes recherches en regardant des bouquins d’art, les grands artistes comme Picasso et Van Gogh qui m’ont beaucoup inspiré. Je considère les grands peintres comme des parents et les regarder m’encourageait à suivre ma passion. La société mauritanienne a toujours critiqué mon travail comme dessinateur et peintre, en disant que c’est de n’importe quoi, que je perdais mon temps. En 1996 je suis venu de Nouadhibou à Nouakchott; en 1997 j’ai ouvert un atelier de calligraphie et c’est là où les artistes m’ont trouvé. On m’a parlé de l’AMAP et je suis parti avec eux pour voir qu’est-ce qui se passait. Il y avait Adama, Saleck, etc. Alem était déjà sorti de l’association parce que il y avait des différences. [...]. Alem avait un atelier de calligraphie et ça a été là-bas qu’on s’est rencontré. Un jour il me dit qu’il avait un projet pour regrouper les artistes et ça été comme ça qu’on a créé la première Maison des Artistes”. (Ismael, entrevista del 27/10/2009)

Volviendo ahora a Alem, con el cierre de la primera *Maison des Artistes* en 2009 y los cambios que se aportaron en el *Bureau* de la UAPM a finales de 2010, también terminó la influencia que este artista ejercitaba sobre ese pequeño grupo de artistas, que empezaron a trabajar cada uno por su cuenta. Ahora bien, esto no quiere decir, en absoluto, que la figura de este artista dejó de tener peso en el panorama artístico de Nouakchott, ya que su posición es algo históricamente y localmente consolidado, y no momentáneo como puede ser el éxito temporal de cualquier otro artista. La segunda peculiaridad de la figura de Alem, de hecho, está relacionada con su carrera artística y con su obra, ya que quizás es el único artista a haber conseguido una tal celebridad local que, actualmente, le permite mantener una cierta independencia con respecto a los extranjeros. Veamos, pues, como lo consiguió.

En más de treinta años de carrera artística, Alem ha sido uno de los principales contribuidores a la formación y al desarrollo del “mundo artístico” de Nouakchott. Siempre ha trabajado más a nivel local que internacional, ya que si por un lado es verdad que realizó algunos viajes para exponer en otros países africanos (Senegal y Marruecos), por otro lado, pese a haber tenido varias oportunidades, nunca fue a Europa y sus mayores encargos le siguen llegando del mercado local:

“He participado en muchas exposiciones, sobre todo en África del Norte. No me gusta mucho participar en exposiciones en Europa, ya que normalmente se envían las obras sin los artistas que las crean y para mí no tiene sentido porque la gente mira las obras sin entenderlas”. (Alem, entrevista del 27/12/2008)<sup>320</sup>

En Mauritania, participó en numerosas exposiciones tanto individuales como colectivas. Entre ellas quiero recordar la célebre “*Regards sur le passé*”, fruto de seis meses de trabajo intensivo, cuyos resultados fueron expuestos entre enero y febrero de 2008 en el *Musée National*. Como anuncia el pequeño panfleto de presentación, fue la primera exposición dedicada a las grandes figuras de la historia política, religiosa y social de Mauritania. Bajo el patrocinio de la

---

<sup>320</sup> Texto original de la entrevista: “J’ai participé à beaucoup d’expositions, surtout en Afrique du Nord. Je n’aime pas trop participer à des expositions en Europe parce que normalement on envoie les œuvres sans les artistes qui les créent et pour moi ça n’a pas de sens parce que les gens regardent les œuvres sans les comprendre”. (Alem, entrevista del 27/12/2008)

fundación de la mujer del Presidente de aquel entonces, Khatou Mint El Boukhary, y de la empresa local *Nomade Production*, Alem realizó dieciocho grandes retratos a partir de fotos de emires, de grandes jefes de tribus, de famosos *griots*, de algunos célebres *šyuh* (plural de *šīh*, jefe de tribu), de Mokhtar Ould Daddah, primer presidente de Mauritania, y otros representantes políticos. Gran parte de los retratos fueron dedicados a figuras *bizān*, pero también había algunos *halpoulaaren*.

Los periodistas locales dedicaron diferentes artículos al elogio de este acontecimiento. En particular, Babacar Baye puso en evidencia el valor histórico y simbólico de esta “*première*” absoluta en el contexto artístico mauritano:

“Consciente de que el arte puede jugar un papel importante en la reconciliación nacional, Alem acaba de realizar una obra histórica matando dos pájaros de un tiro: dejar un patrimonio a las generaciones futuras y conseguir juntar en una única exposición las grandes figuras históricas de la Mauritania moderna”. (rimartculture.over-blog.net, Nouakchott 24/01/008)<sup>321</sup>

La colección fue adquirida enteramente por la Presidencia, hecho que suscitó cierto asombro en el ambiente artístico de Nouakchott:

“La célebre colección «*regards sur le passé*», que todavía se puede admirar en [www.clickformauritania.com](http://www.clickformauritania.com), acaba de ser adquirida por la primera dama del país. Esta colección ya está en la Presidencia. Es la primera vez que, en Mauritania, se le reconoce su justo valor al trabajo de un pintor. En este momento difícil para el país, puede parece inconsciente insistir en el carácter excepcional de algunos cuadros. Sin embargo, hay que comprender que, cuando uno ha pasado casi tres años, casi todos los días, con los artistas, viendo cómo el propietario venía casi cada mes a reclamar el alquiler [de la *Maison des Artistes*], cuando durante tres años se ha observado la falta de interés por parte del *Ministère de la Culture* hacia los pintores, frente a todos los diplomáticos y todas las personalidades que, en cambio, vienen con regularidad a descubrir y adquirir el trabajo de los artistas, y cuando finalmente, durante tres años, no se ha visto llegar a nada de importante a nivel local, se puede volver a respirar viendo, en primer lugar, el éxito de la inauguración de la exposición en el *Musée National* y, en segundo lugar, que en este país hay todavía gente capaz de no dejar escapar una ocasión

---

<sup>321</sup> Texto original: “Ayant compris que l’art peut bien jouer un rôle dans la réconciliation nationale, Alem vient de réaliser un chef d’œuvre historique en faisant d’une pierre deux coups : laisser un patrimoine aux générations à venir et réussir à réunir dans une exposition de grandes figures historiques de la Mauritanie moderne”. (rimartculture.over-blog.net, Nouakchott 24/01/2008)



histórica de preservar nuestro patrimonio”. ([click4mauritania.com](http://click4mauritania.com), Nouakchott 04/02/2008)<sup>322</sup>

Quien se pronunció en estos términos fue *Vlane*, que entonces era presidente de honor de la UAPM y que escribía a menudo artículos para intentar suscitar el interés de las autoridades locales hacia los artistas plásticos para que les ayudaran a vivir de su arte.

En general, la obra de Alem, como la de otros artistas, trata temas relacionados con la historia, la cultura y las costumbres locales y esto, evidentemente, ha contribuido a consolidar su celebridad local. Él mismo una vez me explicó que, como la sociedad mauritana no tiene la costumbre al arte plástico contemporáneo, una manera de llamar su atención y hacerle tomar familiaridad con aquel tipo de expresión artística sería tratar temas conocidos, habituales y comprensibles, que puedan llamar su atención. También añadió que, según él, las mujeres jugaban un papel fundamental en la penetración del arte plástico contemporáneo en las casas mauritanas:

“Siempre he pensado que es muy importante iniciar y sensibilizar a las mujeres, ya que son las mujeres las que se ocupan de decorar las casas y que podrían querer unos cuadros o unas esculturas para sus casas. Actualmente, en Mauritania hay algunas mujeres que compran algunas obra”. (Alem, entrevista del 27/12/2008)<sup>323</sup>

---

<sup>322</sup> Texto original: “La célèbre collection « regards sur le passé » qu’on peut encore admirer sur [www.clickformauritania.com](http://www.clickformauritania.com) vient d’être acquise par la première demoiselle du pays. Cette collection est donc déjà à la Présidence. C’est la première fois en Mauritanie que le travail d’un peintre est reconnu à sa juste valeur. A l’heure où le pays traverse la situation que l’on sait, il peut paraître inconscient d’insister sur le caractère exceptionnel de quelques tableaux. Mais comprenez, chers amis, que lorsqu’on a passé près de trois années quasiment tous les jours avec les artistes, voyant quasiment tous les mois le propriétaire venir mettre les verrous du loyer, quand pendant trois ans on voit le peu de cas que le ministère de la culture fait des artistes peintres contrairement à tous les diplomates, toutes les personnalités qui, eux, elles, viennent régulièrement découvrir et acquérir le travail des artistes, quand enfin pendant trois ans, on ne voit rien venir d’important du côté de chez nous, on peut enfin respirer en voyant d’abord la réussite que fut le vernissage de cette exposition au musée national et ensuite voir qu’il y a en encore dans ce pays des gens qui sont capables de ne pas rater une occasion historique de préserver notre patrimoine”. ([click4mauritania.com](http://click4mauritania.com), Nouakchott 04/02/2008)

<sup>323</sup> Texto original de la entrevista: “J’ai toujours pensé qu’il est important d’initier et sensibiliser les femmes, vu que c’est les femmes qui s’occupent de décorer les maisons et qui pourraient vouloir des tableaux ou des sculptures pour leurs maisons. Actuellement, en Mauritanie il y a quelques femmes qui achètent des œuvres”. (Alem, entrevista del 27/12/2008)

Personalmente, nunca vi a una mujer mauritana comprar cuadros a los artistas, salvo una conocida *griotte*, Tahara, muy amiga de algunos de ellos. Una vez, tuve la oportunidad de visitar su casa, cuyo salón estaba lleno de cuadros. Ella decía que, en Mauritania, los artistas de los diferentes dominios tenían que ayudarse recíprocamente para consolidar su presencia.

Alem ha sido también un ferviente defensor de los artistas plásticos ante el casi total desinterés de las autoridades locales en relación a su situación precaria. Cuando, además, en 2009, se vio obligado a cerrar la primera *Maison des Artistes* por falta de medios económicos para pagar el alquiler de la casa, Alem concedió una entrevista al ya citado periodista Babacar Baye, denunciando la falta de apoyo por parte del *Ministère de la Culture, de la Jeunesse et des Sports*:

“«Siempre he advertido el *Ministère de la Culture, de la Jeunesse et des Sports* de la inminente posibilidad de que tuviéramos que cerrar la *Maison des Artistes* por falta de subvenciones», ha declarado Alem. «La prueba está en que, hasta el último minuto, fuimos a ver a la Ministra [Cissé Mint Cheikh Boïde] para que nos recibiera. Después de esa audiencia, ella nos hizo entender que no podía alquilar una casa fuera del dominio del *Ministère de la Culture, de la Jeunesse et des Sports*, pero que podía mirar de cedernos uno o dos espacios de una de las casas de propiedad del *Ministère de la Culture*», ha añadido. «Desde entonces, el silencio absoluto por parte del *Ministère de la Culture, de la Jeunesse et des Sports* para encontrar una solución al problema de la *Union des Artistes Peintres de Mauritanie* (UAPM) que, mientras tanto, ha hecho lo que ha podido para conseguir un espacio donde los pintores puedan trabajar tranquilamente. Fuimos a ver también al *Musée National* que depende directamente del *Ministère de la Culture, de la Jeunesse et des Sports*, pero no encontramos nada. [...]. Puesta al tanto de esta situación en la que se esperaba beneficiar de un apoyo de su parte, la *Ministre de la Culture, de la Jeunesse et des Sports*, Cissé Mint Cheikh Boïde, les comunicó, afirma Alem, que ella no podía financiar una asociación como la *Union des Artistes Peintres de Mauritanie* (UAPM), que de alguna manera pueden apañársela vendiendo sus cuadros y llegar así a tener los medios económicos que necesitan. Estos propósitos de la Ministra sorprendieron a más de un artista, en particular al Presidente de la *Union des Artistes Peintres de Mauritanie* (UAPM). Para la Ministra, entonces, no había ninguna manera de conceder subvenciones a los artistas o a los artesanos que a sus ojos ganan dinero...En cambio, ella estaría dispuesta a subvencionar el deporte, el teatro y la poesía...”. (rimartculture.overblog.net, Nouakchott 03/01/2010)<sup>324</sup>

---

<sup>324</sup> Texto original: “ « J’ai toujours averti le Ministère de la Culture, de la Jeunesse et des Sports sur les fortes possibilités que la Maison des Artistes soit fermée un jour ou l’autre faute de subventions », a déclaré Alem. « La preuve, d’ailleurs, on a été, jusqu’à la dernière minute, voir la Ministre [Cissé Mint Cheikh Boïde] pour avoir une audience avec elle. A la suite de cette audience, elle nous a fait comprendre qu’elle ne pouvait pas louer une maison en dehors du Ministère de la Culture, de la Jeunesse et des Sports, mais que si elle nous trouvait une maison qui appartient au Ministère, elle est prête à nous céder une ou deux pièces », a-t-il poursuivi. « Depuis,

En la entrevista, Alem insiste en que, en otros países africanos cercanos, los artistas reciben subvenciones y ayudas por parte del estado, mientras que en Mauritania ellos no llegan ni a mantener un espacio común de trabajo por falta de interés del *Ministère de la Culture* que, en cambio, apoya y anima constantemente a los músicos y a los poetas. Todo lo que ellos necesitarían, dice el artista, es que el ministerio les pague el alquiler de un espacio, nada más.

Uno de los sueños de Alem, por lo menos desde que le conozco, es organizar el “*Rencontre du Sahel*”, cuyo proyecto me enseñó varias veces, entre otras cosas para que le ayudara a encontrar la financiación. Se trataría de un encuentro-intercambio, en la ciudad de Nouakchott, entre los artistas mauritanos y los artistas extranjeros invitados, con el principal objetivo de conocer y difundir el trabajo de unos y de otros, promover el “diálogo interartístico” entre los artistas de los países vecinos. Desafortunadamente, Alem no ha encontrado todavía ningún patrocinador dispuesto a sostener económicamente su proyecto.

Ahora bien, durante mis primeros meses de trabajo con los artistas, caí, muy ingenuamente, en este “cuento” de la falta total de interés y de apoyo a las artes plásticas por parte de su ministerio de tutela, pese a todos los esfuerzos y peticiones de los artistas. Sin embargo, con el tiempo ví y entendí que, si por un lado es innegable que las instituciones locales, y la sociedad mauritana en general, suelen mostrar cierta indiferencia con respecto a los artistas plásticos contemporáneos y a su trabajo, por otro lado, hay que tener en cuenta que, aunque no todos, los artistas se han ido ganando una fama general – determinada por ciertos comportamientos descritos en el capítulo anterior, pero también por los

---

c'est le silence radio au niveau du Ministère de la Culture, de la Jeunesse et des Sports pour trouver une solution à l'Union des Artistes Peintres de Mauritanie (UAPM) qui a, entre temps, roulé sa bossé un peu partout pour avoir un espace où les artistes peintres pourront exercer leur métier. On a été voir le Musée National qui dépend directement du Ministère de la Culture, de la Jeunesse et des Sports. On n'a rien trouvé ». [...] Mise au parfum de cette situation dans l'optique de bénéficier de son appui, la Ministre de la Culture, de la Jeunesse et des Sports, Cissé Mint Cheikh Boïde, leur a fait savoir, rapporte Alem, qu'elle ne pouvait pas financer une association comme l'Union des Artistes Peintres Mauritaniens (UAPM) qui peuvent se débrouiller puisqu'ils vendent leurs œuvres et, du coup, peuvent trouver les moyens de subvenir à leurs besoins. De tels propos servis par la Ministre ont surpris plus d'un artiste peintre notamment le Président de l'Union des Artistes Peintres de Mauritanie (UAPM). Pour la Ministre donc, pas question de subventionner les artistes peintres ainsi que les artisans qui se font de l'argent à ses yeux. Par contre, elle serait prête à subventionner le Sport, le théâtre, la poésie... ”. (rimartculture.overblog.net, Nouakchott 03/01/2010)

conflictos entre los artistas y la precariedad constante de las asociaciones, etc. – que, seguramente, empeoró la situación. En esto, las dinámicas de la primera *Maison des Artistes* tuvo, sin dudas, mucha responsabilidad. Además, cuando el nuevo *Bureau* de la UAPM, compuesto por miembros casi totalmente diferentes con respecto al precedente, consiguió esa famosa ayuda tanto reclamada por Alem al *Ministère de la Culture*, esta situación se hizo aún más clara. En efecto, aunque es cierto que el nuevo presidente de la asociación tiene una relación bastante estrecha y muchos contactos con el ministerio, también es evidente que esa significativa subvención llegó justo cuando se había producido un cambio importante en el seno de la UAPM y había un nuevo proyecto de *Maison des Artistes*.

Actualmente, Alem sigue formando parte de la UAPM, pero, después de muchos años, ya no es el presidente de la asociación y no tiene su taller en la *Maison des Artistes*, sino que trabaja en un espacio alquilado en el barrio periférico *Sixième Village des Arts*. Se trata de una pequeña casa en condiciones muy precarias – cuando yo iba durante mis últimos meses de trabajo de campo, no había ni luz ni agua – donde también tienen sus talleres Abdallahi y Moussa pagando un alquiler más asumible para ellos (30000 UM, o sea unos ochenta euros). Desde allí Alem sigue teniendo sus encargos y, cuando la cantidad de trabajo y beneficios lo reclama, los comparte con los demás. Durante mi última estancia en Nouakchott, por ejemplo, asistí a un hecho que me llamó mucho la atención, ya que nunca había escuchado algo parecido. El General Félix Negri, Jefe de Estado-mayor de la *Garde Nationale*, encargó a Alem unas esculturas para el nuevo *Musée de la Garde Nationale*. Como se trataba de un pedido importante y bien pagado, Alem decidió compartirlo con Moussa. Los dos estuvieron trabajando en ello casi todos los meses de mi último viaje en el *Village des Arts*. En efecto, no era la primera vez que Alem recibía encargos de varios tipos, tanto de pintura como de caligrafía – retratos<sup>325</sup>, algunos dibujos, unas decoraciones, etc. – pero que un general del ejército mauritano le pidiera la realización de unas esculturas para un museo era toda una novedad, sobre todo teniendo en cuenta el

---

<sup>325</sup> En 2009, por ejemplo, el embajador tunecino le encargó el retrato de su mujer a partir de una foto de ella. Con respecto a esto, es importante mencionar que, entre los artistas, Alem es uno de los pocos pintores locales en dominar las técnicas del dibujo y del retrato.

panorama general de mercado del arte local, en el que los mauritanos, tanto a nivel estatal como privado, juegan un papel casi inexistente. Desafortunadamente, la inauguración del museo tuvo lugar cuando yo ya había terminado mi trabajo de campo.

En suma, Alem es una de los artistas más célebres y una de las figuras de referencia del contexto artístico mauritano y su principal mérito ha sido, sin dudas, el de crearse una cierta posición en el reducido mercado local. Todos los que se mueven en ese mundo le conocen y todos, incluida yo con mi trabajo, hemos contribuido a la construcción de su figura de pionero de las artes plásticas en Mauritania y de gran maestro de muchos de los demás artistas. La prensa local siempre le presenta así, también cuando se trata de hablar de la exposición de uno o una de sus alumnos. En ocasión de la primera exposición individual de Binta, por ejemplo, en todos los artículos de la prensa local se ponía en evidencia el importante papel de Alem en la carrera de esta joven artista. El periódico *Le Rénovateur* publicó un artículo con el título “*Sur les traces du grand maître?*”:

“Binta ha descubierto las artes plásticas en 2002, gracias al contacto con un gran artista plástico llamado Alem con su refinada fisionomía. Es en las manos de éste último que ella descubrió su vocación. «Cuando Binta vino a verme a la *Maison des Artistes*, no conocía nada de la pintura», recuerda Alem. «Hice el esfuerzo de guiarla», continua. «Entendí en seguida que había que guiar sus primeros pasos». Sin hacer caso a las voces que intentaban desanimarla para que tirara la toalla, ella sólo escuchaba los consejos del gran maestro que mimaba con afecto y atención”. (*Le Rénovateur*, Nouakchott 24/11/2009)<sup>326</sup>

En la introducción de esta tesis, mencioné mi colaboración en la realización de seis cortometrajes sobre seis artistas para la cuarta edición (2009) de la SENAF (*Semaine Nationale du Film*). Uno de los artistas seleccionados era precisamente Alem y el título elegido para su film fue “*Alem, le pionnier*”<sup>327</sup>. Aquí, el artista

---

<sup>326</sup> Texto original: “Binta a découvert les arts plastiques en 2002 au contact d’un grand plasticien du nom de Alem au faciès policé. C’est entre les mains de ce dernier qu’elle va découvrir sa vocation. « Quand Aïcha est venue me voir à la maison des artistes, elle ne connaissait rien de la peinture », se souvient Alem. « J’ai pris la peine de l’encadrer, poursuit-il. J’ai vite compris qu’il fallait guider ses premiers pas. » Faisant fi des paroles qui tentaient de la dissuader afin qu’elle jette l’éponge, elle n’écoutait que les conseils du grand maître qui la couvait d’affection et d’attention”. (*Le Rénovateur*, Nouakchott 24/11/2009)

<sup>327</sup> Quiero recordar que este cortometraje, como los otros cinco, se puede encontrar en el CD

viene presentado como pionero y decano de las artes plásticas en Mauritania, como el que luchó para la afirmación de estas nuevas expresiones artísticas, como un elemento unificador entre los artistas y como pedagogo. En las imágenes, además, se le ve trabajando constantemente rodeado por sus discípulas.

Ahora bien, si durante muchos años Alem fue la figura de referencia del contexto artístico mauritano, hoy en día, después de más de treinta años de existencia, ya no es la única, ya que otros artistas se han ido formando y abriendo camino, tomando sus propias iniciativas y llegando a establecer unas relaciones determinantes para sus carreras artísticas.

En este sentido, vamos a presentar dos de los artistas de la generación de los jóvenes que, actualmente, constituyen unas verdaderas “imágenes de éxito” por las oportunidades de trabajo y los niveles de ventas que han conseguido. La razón por la cual he decidido introducirlos juntos es que sus recorridos han sido bastante paralelos y vinculados el uno al otro, generando así ciertas características comunes, que les han permitido acceder a unas relaciones bastante próximas con las diferentes comunidades extranjeras. Los dos artistas en cuestión son Bocar y Alpha, ambos discípulos de la artista francesa Murielle, a partir de la cual se les abrió un contacto constante con los extranjeros, tanto a nivel institucional como privado. Pero, antes de entrar en sus vidas profesionales, veamos quiénes son estos dos jóvenes artistas.

Bocar, el mayor de los dos, es un chico de unos treinta años de madre liberiana y padre mauritano *bizāni*, con el cual tuve la oportunidad de trabajar y conversar a lo largo de todas mis cuatro estancias, llegando así a conocer muchos detalles de su vida privada y de su carrera artística. Además, aunque nunca formó parte de la UAPM ni de la *Maison des Artistes*, frecuenta a menudo la cafetería del CCF y fue allí donde le conocí al cabo de unos días de estar en Nouakchott:

“Soy medio mauritano, ya que mi padre es *bizāni*, y mi madre es liberiana. He viajado mucho, he vivido en ocho países diferentes. Me crié e hice mis estudios en Liberia. Cuando empezó la guerra civil en 1990, nos mudamos a Sierra León y cuando la guerra llegó allí también, nos fuimos a Guinea Conakry y fue allí que empecé a pintar. Tenía 9-10 años. En Guinea había unos artistas bastante mayores que hacían paisajes y los vendían en la calle,

así que cuando iba al colegio a veces me quedaba con ellos para observar lo que hacían. Pronto empecé a dibujar, hacía unas reproducciones de todo lo que veía o mirando fotos: Nunca hice estudios de arte, pero he practicado mucho. Fue mi mamá la que me animó mucho para que me dedicara al arte, mientras que mi padre todavía no veía el arte como una profesión. Empecé a considerarme artista mucho más tarde, es decir, cuando la gente empezó a decirme que era un artista”. (Bocar, entrevista del 03/02/2009)<sup>328</sup>

Como otros jóvenes artistas, también Bocar considera a Murielle como su verdadera iniciadora en las técnicas del arte plástico:

“Después de haber viajado por ocho países africanos diferentes, en 1999, llegué en Mauritania y aquí conocí a un amigo francés, un artista, y empecé a trabajar con él. Este amigo francés me presentó Murielle, que es como una madre para mí. En esa época ella tenía un taller y yo iba a trabajar allí, ella me animó mucho a hacer la pintura abstracta. Fue con ella que empecé a considerarme un artista. Tenía 17-18 años. Trabajé con Murielle durante tres años, me encantaba ir a su casa porque tenía muchos libros y materiales, ella llevaba una verdadera vida de artista. En 2001, participé a mi primera exposición colectiva en el CCF de Nouakchott, «*L'art contemporain mauritanien*». Había preparado seis cuadros azules con unas puertas y unas ventanas que simbolizan unas miradas sobre la vida. El día de la inauguración, Murielle me presentó a mucha gente importante y mis cuadros gustaron mucho. Esto me animó mucho, pero necesitaba encontrar mi propio estilo. Así que hice otros dos años de investigación. Para mí se llega a ser artista cuando la gente reconoce sus cuadros sin mirar la firma. Hice una investigación acerca de los símbolos de tres países diferentes: Mauritania, Senegal y Malí”. (Bocar, entrevista del 03/02/2009)<sup>329</sup>

---

<sup>328</sup> Texto original de la entrevista: “Je suis moitié Mauritanien, car mon père est maure blanc, et ma mère est Libérienne. J'ai beaucoup voyagé, j'ai vécu en huit pays différents. J'ai grandi et j'ai fait mes études au Libéria. Quand la guerre civile a éclaté en 1990, on a déménagé en Sierra Léon et quand la guerre a commencé là-bas aussi on est allé en Guinée Conakry et c'est là-bas que j'ai commencé à faire de la peinture. J'avais 9-10 ans. En Guinée il y avait des vieux artistes qui faisaient des paysages et les vendaient dans la rue et quand j'allais à l'école parfois je restais avec eux pour regarder ce qu'ils faisaient. Bientôt j'ai commencé à dessiner, je faisais des reproductions de tout ce que je voyais ou en regardant des photos. Je n'ai jamais fait des études d'art, mais j'ai fait beaucoup de pratique. Ça a été ma maman qui m'a beaucoup encouragé à me consacrer à l'art, tandis qu'à mon père ne voyait pas encore l'art comme une profession. Je me suis considéré artiste beaucoup plus tard, car les gens ont commencé à me dire que j'étais un artiste”. (Bocar, entrevista del 03/02/2009)

<sup>329</sup> Texto original de la entrevista: “Après avoir voyagé en huit pays africains différents, je suis arrivé en Mauritanie en 1999 et ici j'ai rencontré un ami français, un artiste, et j'ai commencé à travailler un peu avec lui. Mon ami français m'a présenté Murielle, qui est comme une maman pour moi. À l'époque elle avait un atelier et j'y allais à travailler, elle m'a beaucoup encouragé à faire de la peinture abstraite. Ça a été avec elle que j'ai commencé à me considérer un artiste. J'avais 17-18 ans. J'ai travaillé avec Murielle pendant trois ans, j'adorais aller chez elle, car elle avait beaucoup de livres et de matériaux et elle menait une vraie vie d'artiste. En 2001 j'ai participé à ma première expo collective au CCF de Nouakchott, «*L'art contemporain mauritanien* ». J'avais fait six tableaux bleus avec des portes et des fenêtres qui symbolisent des regards sur la vie. Le jour du vernissage Murielle m'a présenté beaucoup de personnalités importantes. Mes tableaux ont beaucoup plu. Ça m'a encouragé beaucoup. Ensuite il fallait que je trouve mon propre style.

Bocar fue el único artista que escuché emplear términos como “*maman*” con respecto a su relación con una artista expatriada, pero ese no fue el único caso en el que se emplearon palabras parecidas y siempre en ocasión de un contacto entre artistas locales y extranjeros. Más adelante, analizaré el ejemplo de un taller de formación organizado por la cooperación francesa y guiado por un artista francés que, durante el taller, se dirigía a menudo a los jóvenes participantes con el término “*les enfants*”. En el capítulo tres, hemos hablado de ciertos vínculos que había entre los iniciadores de los *workshops*, entre los años veinte y cincuenta, en varios países del continente y los primeros africanos iniciados a las técnicas del arte plástico. En estas relaciones los términos “*papa*”, referido al iniciador extranjero, y “*enfants*”, referido a los africanos, eran bastante comunes. El primero representaba el “educador” que formaba a los jóvenes inexpertos, los cuales, aunque dotados de talento, necesitaban ser guiados y formados, enseñándoles las técnicas artísticas fundamentales. Mirándolo desde una perspectiva más amplia, este tipo de actitud es el que ha caracterizado, a partir de la época de la colonización, la relación entre occidentales y africanos. La misma colonización se basó y justificó en la necesidad de una “obra civilizadora” de los “salvajes” por parte de los europeos. Ahora bien, la colonización terminó hace tiempo y las condiciones son seguramente diferentes, pero ciertas dinámicas no sólo se repiten sino que han sido incorporadas y adoptadas, a veces estratégicamente para conseguir algo, por los mismos africanos. En el caso de los artistas en Mauritania, por ejemplo, lo curioso es que no son sólo los extranjeros a poner en evidencia sus carencias y su necesidad de formación, sino que los mismos artistas asumen esa posición de “inferioridad artística” con respecto a los profesionales occidentales, también cuando se trata de artistas locales con experiencia, afirmados y reconocidos.

Volviendo al caso específico de Bocar, según su punto de vista, fue gracias a su mentora francesa, “que conducía una verdadera vida de artista”, que él empezó a convertirse en un verdadero artista y a buscar su propio estilo. Más allá de esto,

---

Comme ça j’ai fait encore deux ans de recherche. Pour moi on arrive à être un artiste quand le gens reconnaissent ses tableaux sans regarder la signature. J’ai fait des recherches sur les symboles de trois pays différents, la Mauritanie, le Sénégal et le Mali”. (Bocar, entrevista del 03/02/2009)



Murielle representó la puerta a través de la cual Bocar accedió a la comunidad extranjera, en la cual fue tejiendo una red de contactos que le permiten vivir de su arte hasta el día de hoy, además de viajar a menudo a Francia. Pese a las numerosas conversaciones que tuvimos, muchas veces a solas, nunca conseguí saber exactamente quiénes son los contactos que Bocar tiene en Europa; ante mis preguntas, él siempre contestaba de manera muy vaga. Me decía que eran personas, profesionales del mundo del arte, que había conocido a través de Murielle y con las que había mantenido una relación también después que se fueran de Mauritania. Nunca sacó nombres o algún particular en concreto, quizás por miedo a que yo no mantuviera el secreto y a que algún otro artista pudiera aprovecharse de sus contactos. Sea como fuera, Bocar es, sin dudas, uno de los artistas que más ha viajado, y sigue viajando, no sólo en África, sino sobre todo en Europa, en particular en Francia, donde viene invitado regularmente como artista plástico y ahora también como fotógrafo, ya que, en los últimos años Bocar se dedica también a la fotografía:

“Expongo mucho entre Mauritania, Senegal, Marruecos y Francia. Una vez fui también a Arles<sup>330</sup>, donde tengo contactos que, a menudo me hacen propuestas. Me gusta mucho exponer en Mauritania, pero el problema es que para vivir de mi arte tengo que salir de aquí. Todos los artistas mauritanos dependen de los occidentales que compran sus cuadros, ya que a los mauritanos el arte les es indiferente, no es un problema de dinero, sino de educación. Ahora hay algunos mauritanos que empiezan a comprar algunos cuadros pero no es porque los entienden sino porque han tenido algunos contactos con Occidente y han visto que en las casas occidentales hay cuadros. Hay que hacerse conocer en el extranjero para poder vivir del arte, además porque Nouakchott es muy pequeña. Actualmente, en Mauritania el arte está bloqueados con respecto a hace unos años. Antes el mundo del arte era más dinámico. No hay muchos espacios para exponer: CCF, CCM, algunas galerías, algunas hoteles, etc., y ahora tampoco hay turistas”. (Bocar, 03/02/2009)<sup>331</sup>

---

<sup>330</sup> En 2008 y en 2011, Bocar fue invitado a Arles para participar, con sus fotos, en el célebre festival anual “*Les Rencontres d’Arles Photography*”. El artista pudo viajar gracias al apoyo de la cooperación francesa y del *Club de la Jumelage-Coopération Arles-Sagné* ([www.clubdesjumelages.com](http://www.clubdesjumelages.com)). Antes de ir a Arles por la segunda vez, en 2011, Bocar expuso treinta y tres fotos-retratos en el *Centre Culturel Français* y, en esa ocasión, afirmó no ser un fotógrafo profesional, sino un artista plástico que utiliza la fotografía.

<sup>331</sup> Texto original de la entrevista: “J’expose beaucoup entre Mauritanie, Sénégal, Maroc et France. Une fois je suis parti à exposer à Arles, où j’ai des contacts que souvent me font des propositions. Moi j’aime beaucoup exposer en Mauritanie, mais le problème est que pour vivre de mon art il faut sortir de ici. Tous les artistes mauritaniens dépendent des Occidentaux qui achètent leur tableaux, parce que aux Mauritaniens l’art les dit rien, c’est pas un problème d’argent, mais d’éducation. Maintenant il y a des Mauritaniens qui commencent à acheter des toiles, mais c’est

A Bocar le gusta mucho viajar y moverse para hacer experiencia y aprender cosas nuevas, pero nunca manifestó el deseo de dejar Mauritania, además porque es uno de los pocos artistas a poderse permitir de vivir en buenas condiciones. Hace unos años se casó con una mujer mauritana halpoulaar y tuvieron una hija. Su mujer es cajera en uno de los supermercados más grandes de la ciudad y, gracias a los ingresos de los dos, pudieron comprar un coche nuevo y alquilar una casa en uno de los barrios residenciales más acomodados de la ciudad. Allí Bocar tiene un taller muy bien organizado y en el que hay mucho material de todo tipo que consigue gracias a sus viajes. Fui varias veces a su taller pero nunca vi a su mujer, que tampoco le acompaña nunca en sus actividades de artista. Bocar me dijo que ella no tenía ningún interés por su trabajo y que a él le parecía muy bien que cada uno tuviera su espacio.

Cuando yo le conocí, Bocar estaba bastante desmotivado con respecto al contexto artístico local, ya no le apetecía mucho exponer en Nouakchott, pero, en los últimos dos años, volvió a aparecer aquí y allí con exposiciones individuales. De la misma manera que Alpha, Bocar ya no tiene que ir a buscar sitios para exponer, sino que en Nouakchott las propuestas les llegan de todos lados, sobre todo por parte de los extranjeros. En la base de esta “celebridad” hay diferentes razones. En primer lugar, los contactos que, a partir de Murielle, fueron estableciendo con la cooperación francesa, con la comunidad de expatriados, entre los cuales algunos artistas y galeristas, etc. En segundo lugar, hay que poner en evidencia que su aspecto y sus estilos les facilitaron enormemente dicho acceso a la comunidad extranjera.

Su estética, de hecho, es muy distinta en comparación con todos los demás artistas locales. En este sentido, en varias ocasiones, escuché algunos expatriados que trabajaban para la cooperación española y que habían comprado cuadros de los dos artistas, definirles como los más “modernillos” con referencia a su *look*. En

---

pas parce qu'ils les comprennent, mais parce qu'ils ont eu des contacts avec l'Occident et ils ont vu que dans les maisons occidentales il y a des tableaux. Il faut se faire connaître à l'étranger pour pouvoir vivre de l'art, en plus parce que Nouakchott est très petite. Actuellement en Mauritanie l'art est bloquée par rapport à quelques années en arrière. Avant le monde de l'art bougeait. Il n'y a pas beaucoup d'espaces où exposer : CCF, CCM, quelques galeries, quelques hôtels, etc., et maintenant il n'y a pas de touristes”. (Bocar, entrevista del 03/02/2009)

efecto, aunque cada uno tenga su propio estilo, su manera de vestir se encuentra a medio camino entre “lo occidental” y “lo africano”. Para que esto se entienda mejor, podemos decir que la ropa que utilizan es principalmente occidental, ya que a menudo se trata de compras que hicieron durante sus viajes en Europa. Sin embargo, ambos artistas enriquecen su estilo con accesorios y detalles, como por ejemplo pulseras, collares y pañuelos, de producción africana. A veces, en cambio, hacen exactamente lo contrario, esto es, vestirse con ropa típicamente africana, añadiendo detalles – unas gafas particulares, una pulsera, una bufanda o un pañuelo – más cercanos al estilo europeo. Otro elemento estético muy importante es que los dos artistas se presentan siempre muy limpios, con barba y pelo bien cuidados y colonias discretas. Este particular puede parecer sin importancia, pero es una condición que los diferencia radicalmente de algunos de los demás artistas.

Ahora bien, evidentemente, también su obra contribuyó a la definición de la particular posición de estos dos artistas. En este sentido, es muy importante poner en evidencia que tanto Alpha como Bocar supieron encontrar y trabajar, también a nivel de discurso, aquellos elementos y aquellas características que, desde siempre, llaman la atención del público y de las instituciones extranjeras con respecto a las producciones artísticas africanas.

Por lo que se refiere a Bocar, éste afirma inspirarse mucho en los símbolos de las diferentes culturas africanas que conoció a través de sus viajes, dice que le gusta mucho trabajar con materiales distintos y que fue precisamente Murielle a enseñarle a trabajar con todo tipo de material de recuperación.

En febrero de 2012, después de varios años sin exponer en Nouakchott, Bocar volvió a exponer individualmente en la *Galerie Sinaa*, de la que hablaré más adelante, con una colección de obras titulada “*Mystique, le monde qui m’entoure*”, que fue celebrada como una “ruptura con la rutina”:

“Hoy, por la tarde, Bocar inauguró su exposición en la *Galerie Sinaa*. Había muchísima gente, la mayoría extranjeros: españoles, americanos, italianos. Son los contactos que tanto la galería como Bocar tienen con la comunidad extranjera expatriada o de paso. Escuché decir varias veces: «finalmente una exposición de arte contemporáneo». Bocar la llamó «*Mystique (le monde qui*

*m'entoure*)» y me dijo que para él exponer es «oser», «atreverse», sino mejor no exponer. Babacar le entrevistó durante bastante rato y otro chico filmó todo y recogió testimonios de la gente y de los artistas que vinieron”. (Diario de campo del 18/02/2012)

El día después de la inauguración, Babacar Baye publicó el artículo sobre la exposición de Bocar:

“En esta exposición, el joven artista desarrolla unos sujetos, unas problemáticas que llenan su mundo, nuestro mundo como el de los espíritus, de las fuerzas maléficas, de los animales místicos, de los sacrificios...Después de haber explorado el camino de la fotografía, Bocar hace caer el muro de la rutina. Continúa haciendo su revolución utilizando unos símbolos para expresar sus reflexiones, sus sentimientos, así como para comunicar unos mensajes, contar historias. Para esta exposición, Bocar ha utilizado, en su trabajo, diferentes soportes como puertas y ventanas, algo nuevo que nunca se había utilizado hasta ahora, para «enseñar mi manera de ver el mundo místico» explica él, recordando que «cada individuo, creador o observador, tiene su manera de entender el mundo que le rodea”. (*Cridem*, Nouakchott 19/02/2012)<sup>332</sup>

Babacar hace, luego, una comparación entre Bocar y otro artista, Adama, el “otro artista del misticismo”, que he presentado en el capítulo anterior y sobre el cual volveré a continuación.

Después de esa exposiciones, fueron varios los que pusieron el acento sobre los aspectos innovadores de la exposición y sobre el éxito de la inauguración:

“¡Finalmente unas nuevas caras en la inauguración! ¡Se ha escuchado italiano, inglés, español, chino y hasta ruso! Entre los aficionados del artista que expone raramente y la red de contactos de la galería que aumenta, es difícil establecer de quién es el mérito de este nuevo aire en el pequeño universo de las artes plásticas mauritanas. [...]. Esta vez, en lugar de tender unas telas, [Bocar] se ha ejercitado con ventanas y puertas auténticas de los barrios populares. El resultado es entonces estupendo: lo místico virtual

---

<sup>332</sup> Texto original: “Dans cette exposition, le jeune artiste y développe des sujets, des problématiques qui meublent son monde, notre monde tels que celui des esprits, des forces maléfiques, des animaux mystiques, des séances de sacrifices... Après avoir exploré le chemin de la photographie, Bocar fait tomber le mur de la routine. Il continue ainsi à faire sa révolution en utilisant des symboles pour tantôt exprimer ses pensées, ses sentiments, tantôt faire passer des messages, raconter des histoires. Pour les besoins de cette exposition, Bocar a utilisé, dans son travail, différents supports comme des portes et des fenêtres, jusque-là jamais vu ni utilisé, pour « montrer ma manière de voir le monde mystique », explique-t-il non sans rappeler que « chaque individu, créateur ou observateur a sa manière de comprendre le monde qui l'entoure ». (*Cridem*, Nouakchott 19/02/2012)

aplicado a lo real de la vida cotidiana”. (chezvlane.blogspot.com, Nouakchott 19/02/2012)<sup>333</sup>

Bocar fue otro de los seis artistas seleccionados para los cortometrajes de la SENAF de 2009. En el apartado metodológico de esta tesis mencioné a un fotógrafo francés, Pierre Duroc, que participó en la realización de dichos cortometrajes. Pierre, que yo tuve la oportunidad de conocer durante la SENAF de 2009, vivió durante diez años en Mauritania enseñando en el *Lycée français* de Nouakchott. A lo largo de esos diez años, se acercó mucho al “mundo” de los artistas plásticos, en particular a Saleck, a Alpha y a Bocar. Es por esta razón que fue implicado en el proyecto y que escribió los textos de los cortometrajes a partir de las informaciones biográficas que yo le proporcioné.

Por lo que se refiere a Bocar, Pierre describió así al joven artista en el texto que acompaña las imágenes:

“Si hay un pintor mauritano para el cual el mestizaje es una evidencia, éste es Bocar. De padre mauritano y madre liberiana, lleva en él esta doble herencia de la cultura *bizāniyya* y de las tradiciones de África subsahariana. [...]. Su universo se encuentra a medio camino entre la abstracción y el arte figurativo. Está poblado por formas simbólicas, por hombres y animales estilizados de la misma manera que las pinturas rupestres o que las esculturas tradicionales africanas. Sus personajes están colocados por encima de fondos uniformes con colores simbólicos, a menudo ocres, azules o rojos. Ocres como el desierto, azules como los sueños, rojos como el telón del teatro que se abriría sobre la magia de los signos. [...]. Se ha creado un lenguaje personal a partir de múltiples motivos encontrados en su camino [...]. La estética de Bocar, que retoma tanto las antiguas tradiciones africanas como la abstracción moderna, pone su obra en continuidad con lo que en Occidente llamamos artes primeras. Con él, el artista se hace portador de un mundo en el que lo antiguo y lo actual están reunidos, donde las fronteras no son nada más que unas huellas en la arena, donde blanco y negro, berebere y árabe, *bizāni* y africano comparten decididamente la misma cultura”. (Duroc, 2009)<sup>334</sup>

---

<sup>333</sup> Texto original: “Enfin des nouvelles têtes au vernissage ! On a entendu de l’italien, de l’anglais, de l’espagnol, du chinois et même du russe ! Entre les fidèles de l’artiste qui expose rarement et le réseau de la galerie qui monte, on ne sait à qui devoir ce parfum neuf dans le petit univers des arts plastiques mauritaniens. [...]. Cette fois, au lieu de tendre des toiles, il s’est exercé à même fenêtres et portes authentiques des quartiers populaires. Le résultat est donc fameux : le mystique virtuel appliqué au réel de la vie quotidienne...”. (chezvlane.blogspot.com, Nouakchott 19/02/2012)

<sup>334</sup> Texto original: “S’il est un peintre mauritanien pour qui le métissage est une évidence, c’est Bocar. De père mauritanien et de mère libérienne, il porte en lui ce double héritage de la culture maure et des traditions d’Afrique noire. [...]. Son univers est à mi-chemin entre l’abstrait et le figuratif. Il est peuplé de formes symboliques, d’hommes et d’animaux stylisés, à la manière des peintures rupestres ou de la statuaire traditionnelle africaine. Ses personnages sont placés sur des

Resumido en una única palabra, lo que se pone en evidencia en la figura y en la obra de Bocar, es su “africanidad”, su vínculo ininterrumpido con diferentes elementos de las culturas tradicionales africanas con las que estuvo en contacto, pues es esto lo que los occidentales buscan en el arte africano, su “autenticidad africana”. En el capítulo tres, he tratado abundantemente esta cuestión de la “*africanness*” en relación a las “ficciones” y a los “*clichés*”, elaborados por los occidentales, que han acompañado y condicionado la introducción de los artistas africanos contemporáneos en el mundo del arte internacional a partir de la célebre exposición “*Magiciens de la Terre*” (Hassan y Oguibe, 2002; Fitzgerald y Mosaka 2004; Enwezor, 2004; Pensa, 2011). También hemos visto cómo la “africanidad” viene impuesta a estos artistas por los que Olu Oguibe (1999) llama “oficiales de frontera”, esto es, aquellos profesionales occidentales – críticos de arte, galeristas, curadores, periodistas, etc. – que tienen la autoridad de decidir sobre su acceso al mundo del arte internacional. Por otro lado, los artistas africanos, habiendo entendido perfectamente lo que Occidente busca en ellos, han ido adoptando, más o menos conscientemente, las imágenes que se les imponen para tener la posibilidad de entrar en dicho mundo. En el caso de Bocar, y también de otros artistas, él mismo contribuye a la construcción de la figura dibujada por sus interlocutores extranjeros, autodefiniéndose como el artista del “*metissage des signes et des symboles*” y llamando su exposición “*Mystique*”. Además, ha adoptado a tal punto el retrato que le hizo Pierre Duroc, que utiliza este texto en sus exposiciones para que los visitantes puedan leerlo y también en la presentación de su actual página web. Lo difícil, en casos como este, es poder establecer en qué medida la adopción de una imagen artística es un hecho “espontáneo” o, en cambio, una apropiación estratégica consciente para fascinar, “engañar” y llamar la atención del público occidental. En este sentido, recordemos

---

fonds uniformes aux couleurs symboliques, le plus souvent ocres, bleus, ou rouges. Ogres comme le désert, bleus comme le rêve, rouges comme un rideau de théâtre qui s’ouvrirait sur la magie des signes. [...]. Il s’est créé une langue personnelle à partir des multiples motifs rencontrés sur son chemin [...]. L’esthétique de Bocar, qui emprunte aux anciennes traditions africaines comme à l’abstraction moderne, met son œuvre en continuité avec ce qu’on appelle en Occident les arts premiers. Avec lui, l’artiste se fait le passeur d’un monde où l’ancien et l’actuel sont réunis, où les frontières ne sont plus que des empreintes sur le sable, où le blanc et le noir, le berbère et l’arabe, le Maure et l’Africain partagent résolument la même culture”. (Duroc, 2009)

brevemente lo que decía Ferguson (2006), a partir de la teoría de la mimesis y del “segundo contacto” de Taussig (1993), con respecto a las relaciones coloniales o postcoloniales:

“Por un lado, los dirigentes coloniales apuntaron explícitamente a «civilizar» sus sometidos y moldearlos según la imagen de los europeos. Los nativos que imitaban el colonizador formaban parte, en este sentido, del plan colonial. Ahora bien, la imitación colonial siempre amenazó con volverse excesiva y fuera de control, perturbando de esa manera las fronteras y las relaciones de autoridad entre colonizador y nativo, de las cuales dependía el orden colonial. [...]. Sugiero que la principal solución antropológica a la turbación provocada por la mimesis africana habría sido la de interpretar las imitaciones de los europeos en la época colonial – y postcolonial – como una mezcla de parodia y apropiación, y la de hacer hincapié en que, alguna vez, la «mimesis» es por eso expresión de resistencia al colonialismo”. (Ferguson, 2006: 158-159)<sup>335</sup>

Para terminar con la presentación de Bocar, también es importante poner en evidencia que fue él quien tomó la iniciativa de crear el nuevo colectivo *M-Art*, del cual es el presidente, y también que es uno de los pocos artistas en poseer un perfecto dominio, completamente autodidacta, de los medios de difusión en línea. Adquirió estas capacidades gracias a la posibilidad de tener su propio ordenador portátil y el acceso a internet en su casa. Ya cuando le conocí, en 2008, Bocar tenía su propio blog que ha ido perfeccionando con el tiempo, hasta llegar al actual, en el que, además de muchas imágenes de su trabajo, hay toda la información sobre el artista y sus actividades puesta regularmente al día. El artista tiene también su propia página en *flickr*<sup>336</sup>.

---

<sup>335</sup> Texto original: “At one level, colonial rulers explicitly aimed to «civilize» their subjects and to mold them in the image of Europeans. Natives who imitated the colonizer were in this sense part of the colonial plan. But colonial imitation always threatened to become excessive and uncontrolled and thereby to unsettle the boundaries and relations of authority between settler and native on which the colonial order depended. [...]. The dominant anthropological solution to the embarrassment of African mimicry, I suggest, has been to interpret colonial - and postcolonial - era imitations of Europeans as some combination of parody and appropriation and to insist that such «mimesis» is therefore in fact gesture of resistance to colonialism”. (Ferguson, 2006: 158-159)

<sup>336</sup> Para mantener el anonimato de todos los artistas he optado por no poner los links directos a sus páginas webs personales en esta tesis. Ahora bien, para todos los que estén interesados en visitarlas, los links se encuentran recogidos en este blog común que yo crée en colaboración con algunos de los artistas: [www.artsplastiquesmauritanie.blogspot.com](http://www.artsplastiquesmauritanie.blogspot.com).

Pasando ahora a la figura de Alpha, también miembro fundador de *M-Art*, éste fue el primer artista que conocí cuando, en 2008, empecé mi trabajo de campo en Nouakchott. Alpha, de hecho, es un joven halpoulaar que, en muy poco tiempo, se convirtió en el “artista de moda” en la comunidad de expatriados, sobre todo entre los jóvenes cooperantes españoles que, además de comprarle cuadros y dibujos, también le invitaban a sus fiestas privadas. Ya hemos visto que su aspecto y su estilo le han favorecido mucho este acceso, así como su relación con Murielle, pero también su constante contacto con el *Centre Culturel Français* (CCF) y la frecuentación cotidiana de su cafetería, donde yo misma le vi por primera vez. Pero, antes de entrar en el actual universo profesional y relacional de este joven artista, veamos quién es Alpha y cuál es su historia.

Alpha fue uno de los artistas que pude seguir de más cerca gracias a su enorme disponibilidad, pero también a la de su familia que me acogió varias veces en su casa. Al cabo de unos días después de nuestro primero encuentro, Alpha me invitó a ir a su casa, donde también tiene su taller y todos sus trabajos. Quedamos en el CCF, yo tenía un coche prestado y Alpha me condujo hasta su casa en el barrio periférico de *Basra*. Allí, después de comer con su numerosa familia, tuvimos nuestra primera larga conversación:

“Luego fui a casa de Alpha, pasé allí todo el día con su familia. Vive en el barrio de *Basra*, en la periferia, bastante cerca del mar. Pese a que su familia sea muy modesta, tienen casa propia gracias al éxito de Alpha que tiene como artista. De hecho, hace unos años participó en una residencia en Francia (Talence, Bordeaux) y en la exposición final vendió todo. Con el dinero compró una casa para su numerosa familia y ahora la están arreglando. Después de comer me enseñó su taller, en la planta superior de la casa, y todas las obras que tenía allí en casa, donde comparte su taller con el padre, él también pintor y fotógrafo. Su padre, Issa, está muy orgulloso de Alpha, le apoya y le acompaña en sus actividades. Él fue uno de los pioneros de la pintura mauritana pero ya no expone, pinta por *hobby*. Me dijo que toda la familia es, de alguna manera, artista, ya que su mujer y su hija mayor son peluqueras y hacen peinados halpoulaaren muy elaborados. Pasamos la tarde en la habitación que Alpha comparte con sus hermanos. Allí tiene todas sus cosas, las conserva de manera muy ordenada y meticulosa, se hace sus propios *books* con sus obras, las fotos, los artículos de periódicos, los diplomas, los certificados, etc. Guarda toda la documentación (fotos, prensa) con extremo cuidado y trabaja sin descanso, me dijo que no puede parar. Se pasa los días en su casa a crear y sacar lo que tiene dentro. Grabé toda la larga conversación que tuvimos, con mucho esfuerzo por parte de Alpha que sufre de una forma de tartamudeo bastante fuerte. Su familia no paró de traernos té y refrescos durante toda la tarde. [...]. Antes de irnos tuve una



pequeña conversación con su padre, que me habló del hecho que en Mauritania la política favorece a los moros y marginaliza a los subsaharianos, sólo se habla de los primeros, pese a que ambos sean mauritanos”. (Diario de campo del 22/12/2008)

Como decía, durante toda la tarde, en su habitación, Alpha me contó su historia:

“Empecé a hacer esculturas con nueve años porque siempre veía mi padre hacer algo de arte: fotografía, pintura, escultura. Todo esto me animó a empezar con el arte. Además, como me gustaban mucho los juegos y los animales pero no tenía, me los fabricaba yo mismo para mí y otros niños. Me divertía con eso. Con quince años, empecé con la pintura, mi padre me había animado mucho y me había llevado a Senegal para visitar los talleres de los grandes pintores senegaleses. Aquella experiencia me animó aún más a dedicarme a la pintura. Desde que empecé mucha gente se ha interesado a mi trabajo. En 2005, hice una gran exposición cerca de Burdeos. El CCF me había ayudado económicamente y la exposición fue muy bien. Había presentado unas cuarenta obras entre cuadros y esculturas. Vendí casi todo y ésa fue mi primera exposición en el extranjero. Ya había expuesto mucho en Mauritania, sobre todo con mi padre había participado en unas exposiciones colectivas. Después me fui a Segovia, en España, en 2006. Me habían invitado a encontrarme con más de veinte artistas españoles y españolas. Estábamos allí para reproducir los paisajes de la ciudad. Nos quedamos un mes a trabajar juntos. Había gente de toda España, aprendí mucho. Era el único extranjero y tenía algunas dificultades con el idioma, pero todo fue muy bien. Desde que volví, he continuado trabajando con mi padre e hice una exposición en el CCF en 2006. En 2008, hice una exposición con Bocar que se llamaba *Visions Unies*. También expuse en París, pero no fui allí, envié sólo las obras, casi ochenta telas”. (Alpha, entrevista del 22/12/2008)<sup>337</sup>

---

<sup>337</sup> Texto original de la entrevista: “J’ai commencé à faire de la sculpture à l’âge de neuf ans, parce je voyais mon père faire toujours de l’art comme la photographie, la peinture et la sculpture. Tout ça m’a poussé à commencer avec l’art. Et puis, comme j’aimais beaucoup les jouets et les animaux, mais je n’en avais pas je le fabriquais pour moi même et pour des autres enfants. Je m’amusais comme ça. À l’âge de quinze ans je me suis lancé dans le domaine de la peinture, mon père m’avait encouragé beaucoup. Il m’avait amené au Sénégal, où il m’a fait visiter beaucoup d’ateliers des grands artistes sénégalais. Ça m’a donné encore plus d’envie de faire de la peinture. Depuis que j’ai commencé il y eu beaucoup de gens qui se sont intéressés à ce que je fais. En 2005, j’ai fait une grande expo personnelle à côté de Bordeaux. Le CCF m’avait soutenu économiquement et l’expo a très bien marché. J’avais exposé une quarantaine de toiles et des sculptures. J’ai presque tout vendu et ça a été ma première expo à l’étranger. J’avait déjà beaucoup exposé en Mauritanie, surtout avec mon père, j’avais participé à des expos collectives. Ensuite, je suis parti à Segovia, en Espagne, en 2006. On m’avait invité à rencontrer plus de 20 jeunes artistes espagnols et espagnoles. On était là-bas pour reproduire des paysages de la ville. On est resté un mois pour travailler ensemble. Il y avait de jeunes de tout l’Espagne et ça m’a apporté beaucoup. J’étais le seul étranger et j’avait un peu de difficulté avec la langue, mais ça s’est très bien passé. Dès que je suis revenu, j’ai continué toujours à travailler avec mon père et j’ai fait une expo au CCF en 2006. En 2008 j’ai fait une expo avec Bocar, qui s’appelait *Visions Unies*. J’ai fait aussi une petite expo à Paris, mais j’y suis pas allé, on a envoyé seulement les œuvres. C’était un ami qu’a exposé presque quatre-vingt toiles à moi”. (Alpha, entrevista del 22/12/2008)

Esa misma tarde, el padre de Alpha me contó que el primer pasaporte de su hijo lo hicieron cuando tenía catorce años ya que tenía la posibilidad de ganar una beca para ir a estudiar bellas artes en Italia. Al final no pudo ir porque no era mayor de edad y no podía viajar sin sus padres. Issa conservó el dossier con toda la información. Le habría gustado que Alpha fuera a estudiar a Italia porque, me dijo, allí hay la fuente de todas las artes. Al final, Alpha no frecuentó ninguna escuela de bellas artes, pero siguió algunos cursos en Francia, donde aprendió varias técnicas artísticas, como por ejemplo el grabado sobre madera y la litografía.

De la misma manera que Bocar, Alpha nunca formó parte de la UAPM ni de la *Maison des Artistes*, prefiriendo trabajar individualmente en su casa y participando puntualmente en los proyectos y actividades colectivas. Los dos pudieron permitirse mantener esta independencia con respecto a los demás gracias al camino que les abrió Murielle y que ellos supieron explotar perfectamente.

Hoy Alpha, no obstante su joven edad, es probablemente el artista más conocido y vendido tanto a nivel local como internacional y esto se debe a diferentes factores. En efecto, además de su talento y trabajo constantes, Alpha ha conseguido establecer una red de contactos y patrocinadores, tanto privados como institucionales, dentro de la comunidad extranjera, gracias a los cuales no sólo llega a exponer y vender mucho a nivel local, sino también a viajar y a participar a residencias de artistas en Europa.

Como decía, Alpha y Bocar, aunque éste en menor medida, se habían convertido en una verdadera “moda”, en los “artistas del momento”, entre los expatriados en Nouakchott, sobre todo los españoles. Todos los que conocí tenían una o más obras de estos artistas en sus casas y muchos me pidieron ponerles en contacto con ellos porque querían comprarles algo. Ya hemos mencionado algunas de las razones de este éxito, pero, en este proceso, también fue fundamental el papel jugado por el “boca-oreja” entre los extranjeros y que, en Nouakchott, suele ser el sistema más eficaz para conseguir informaciones acerca de cualquier cosa. Por lo que se refiere a la comunidad de expatriados, ésta no es muy grande y, al cabo de un tiempo relativamente breve, casi todos se conocen por haberse cruzado en alguna cena, en una fiesta, en una reunión, en un viaje, etc. Evidentemente, en un

ambiente tan reducido, las informaciones circulan muy fácilmente y las “modas” tardan poco en imponerse. Éste fue justamente el caso de Bocar y Alpha que, después de unos primeros contactos tomados con y en el CCF o con la cooperación española, entraron rápidamente en las casas de los expatriados, algunos de los cuales ni los conocían en persona. Los cuadros de Alpha y Bocar venían utilizados para decorar las casas de la misma manera que los objetos de artesanía local y, a veces, se quedaban en ellas como herencias aunque los habitantes iban cambiando. Otras veces, en cambio, los propietarios se los llevaban como recuerdos de su estancia en Mauritania. Cuando preguntaba a los expatriados por qué compraban o querían comprar obras de Alpha o Bocar, nunca se me daban respuestas muy articuladas, decían que los dos chicos “les caían muy bien y que les gustaba mucho su trabajo”. De manera que, al cabo de un tiempo, entendí que se trataba de una “moda” que se había ido generando a partir de las características propias de los dos artistas y de su trabajo, pero también del “boca-oreja”. Los cuadros de ambos están también presentes en la mayoría de los restaurantes y bares de la ciudad, sobre todo cuando la gestión está en mano de extranjeros.

De la misma manera que Bocar, también Alpha, a través de su constante relación con los extranjeros, supo encontrar y aprovechar aquellos elementos de su vida y de su obra que le permitieron establecer unos vínculos cruciales para su futuro profesional. En el último capítulo, veremos cómo, a través de su peculiar relación con una artista/galerista portuguesa, y ahora también con el nuevo director del *Institut Français de Mauritanie*, se ha acabado de definir la identidad artística de Alpha, una definición en la cual participó también Pierre Duroc y que el artista mismo ha ido haciendo suya. También veremos cómo, algunas veces, Alpha se encuentra atrapado en situaciones incómodas, debido a las diferentes exigencias de sus interlocutores a las cuales el joven artista intenta responder como puede, consciente de que sin su apoyo le resultaría difícil mantener su posición. Como los demás artistas, en lugar de intentar liberarse de la imagen que se les ha impuesto y que ellos mismos han contribuido a construir, también Alpha ha optado, de manera más o menos consciente, por mantenerla y utilizarla estratégicamente, ya que es la única “arma” que posee para conseguir lo que todos quieren, vivir de su

arte. Quiero recordar, aquí, las reflexiones que Olu Oguibe (1999) hizo con respecto a una entrevista del crítico Thomas McEvelley al célebre artista Hamed Ouattara. Ante la insistencia del primero en hacer hincapié en los elementos “más africanos” de la vida del artista, éste, consciente de su condición y de la autoridad ejercitada por McEvelley en relación a su carrera, optó por seguirle la corriente, dándole las respuestas que el otro quería escuchar (ver párrafo 3.5).

Cuando Pierre Duroc vivía en Nouakchott, llegó a conocer bastante bien a Alpha y le dedicó varios textos en los que describe tanto al artista como a su obra. A título de ejemplo, en el texto que Pierre compuso para el cortometraje para la SENAF de 2009, titulado “*Alpha, un peul en liberté*”, Alpha viene presentado de la siguiente manera:

“Mauritania no se caracteriza sólo por las dunas del Sahara, sino también por las fértiles orillas del río Senegal donde empieza el África subsahariana. Se trata de la mezcla, desde hace siglos, con los bereberes y los árabes que ha dado origen a este país mestizo, en las fronteras entre Magreb y antiguo Sudán. Es de allí de donde proviene uno de los pintores más africanos de Nouakchott, el peul Alpha. [...]. Con el tiempo, de la profusión creativa, emergen los contornos de un estilo, las obsesiones de una personalidad. Se asiste a la vuelta de personajes con extremidades filiformes, dedos interminables y arácnidos, que llevan los colores puros y luminosos de África. Si las figuras femeninas dominan, evocadas bajo la imagen de la maternidad, también hay jóvenes solitarios y abandonados que evocan a los niños de las calles de Nouakchott. Más allá de las experiencias estilísticas, su obra está todavía impregnada por el universo peul, con sus vestidos, sus adornos, sus pueblos, sus pescadores y sus guardianes de ganados. Se tiene la impresión de que, pese a vivir en un barrio periférico de una Nouakchott urbanizada con asfalto y hormigón, Alpha habitase en realidad una sabana interior, un África pastoral con símbolos intemporales. Aquella en la que todos los cuerpos son esbeltos y longilíneos, y donde la nobleza de un pueblo nómada se expresa hasta en las decoraciones de un *boubou*<sup>338</sup>, [...]. Pese a vivir en un país musulmán muy pudibundo, Alpha está muy anclado al espíritu africano y no teme representar la desnudez. Sigue los pasos de su hermano mayor, el peul senegalés Ousmane Sow, que no duda en representar el cuerpo desnudo, haciendo pasar la escultura africana de la tradición animista a la modernidad. [...]. Más que cualquier otro artista mauritano, utiliza los múltiples soportes que le llegan entre las manos: unos hilos de hierro y un poco de papel macerado hacen una escultura, unos bidones de plástico se convierten en pájaros y móviles, mientras que unas viejas camisetas se transforman en telas. Para resaltar y dar luminosidad a sus cuadros, mezcla el acrílico con restos de conchas, arena del mar, o tierra de los caminos por donde han pasado los ganados. También en sus libretas de

---

<sup>338</sup> Es uno de los nombres utilizados para la vestimenta típica de los hombres, pero también de las mujeres de África occidental y, en menor medida, de África del Norte.

croquis hay obras de arte en potencia. [...], sus dibujos hechos con tinta presentan un condensado de su universo: se pueden observar unos pueblos en el horizonte habitado por la silueta de un único baobab, las orillas del río puntuadas por elegantes piraguas, unos músicos en trance, unas alfareras que sueñan encima de sus jarrones. Es sobre el mismo soporte que Alpha madura su mirada hacia los animales familiares de la sabana...”. (Duroc, 2009)<sup>339</sup>

Este texto de presentación, que es un verdadero “elogio de la africanidad” de Alpha, es un extracto del que acompaña las imágenes del cortometraje dedicado a Alpha y contenido en el CD anexo. En ello, se pueden observar muchos de los términos y de las expresiones – “los colores puros y luminosos de África”, “el universo peul”, “espíritu africano”, “animales familiares” – que recuerdan los discursos occidentales acerca de las producciones artísticas africanas y sus creadores como, por ejemplo, esta idea de la “pureza” del universo interior incontaminado del africano, una “sabana interior, un África pastoral con símbolos intemporales”, que se espera ver reflejado en su obra y que está en la base de su “autenticidad”. Dicho de otra manera, se trata siempre de esa búsqueda occidental de la “africanidad” en relación a los orígenes de los artistas contemporáneos de la que hemos hablado a lo largo del tercer capítulo y que el mercado internacional

---

<sup>339</sup> Texto original: “La Mauritanie, ce ne sont pas seulement les dunes du Sahara, ce sont aussi les rives fertiles du fleuve Sénégal, où commence l’Afrique noire. C’est son mélange depuis des siècles avec les Berbères et les Arabes qui a donné naissance à ce pays métis, aux confins du Maghreb et de l’ancien Soudan. Et c’est de là que vient l’un des peintres les plus africains de Nouakchott, le Peul Alpha. [...]. Au fil des années, émergent de cette profusion créative les contours d’un style, les obsessions d’une personnalité. On assiste au retour de personnages aux membres filiformes, aux doigts interminables et arachnéens, qui portent les couleurs pures et lumineuses de l’Afrique. Si les figures féminines dominant, évoquées sous le visage de la maternité, surgissent aussi de jeunes garçons solitaires, et abandonnés, qui évoquent les enfants de la rue à Nouakchott. Au-delà des expériences stylistiques, son œuvre reste imprégnée de l’univers peul, avec ses costumes, ses parures, ses villages, ses pêcheurs et ses gardiens de troupeaux. Comme si, vivant dans un faubourg de Nouakchott à l’urbanisation de tôle et de béton, Alpha habitait en réalité une brousse intérieure, une Afrique pastorale aux symboles intemporels. Celle où tous les corps sont élancés et longilignes, et où la noblesse d’un peuple nomade s’exprime jusque dans le drapé d’un boubou [...]. Bien qu’il vive sur une terre musulmane très pudibonde, Alpha est profondément ancré dans l’esprit africain, et ne craint pas de représenter la nudité. Il suit les pas de son aîné, le peul sénégalais Ousmane Sow, qui n’hésite pas à sculpter le corps nu, faisant passer la statuaire africaine de la tradition animiste à la modernité. [...]. Plus que tout autre artiste mauritanien, il utilise les multiples supports qui lui tombent sous la main ; des fils de fer et du papier mâché font sculpture, des bidons de plastiques deviennent des oiseaux et des mobiles, des vieux tee-shirts font office de toile. Pour donner à ses tableaux un relief qui accroche la lumière, il mêle à l’acrylique des débris de coquillages, du sable de mer, ou de la terre des pistes où sont passés les troupeaux. Même ses carnets de croquis regorgent d’œuvres en puissance. [...] ses dessins à l’encre présentent un condensé de son univers ; on y voit des villages à l’horizon habité par la silhouette d’un unique baobab, les rives du fleuve ponctuées d’élégantes pirogues, des musiciens en transe, des potières rêvant sur leurs vases. C’est également sur ce support que s’affine le regard d’Oumar sur les animaux familiers de la brousse [...]”. (Duroc, 2009)

del arte sigue imponiendo a los artistas africanos que quieran entrar a formar parte de ello.

En el último capítulo de esta tesis, analizaré algunos ejemplos para mostrar cómo las distintas relaciones entre presencias extranjeras y artistas locales han llevado a una “co-construcción” de identidades e imágenes artísticas, de las que los artistas mismos se han ido apoderando para alcanzar sus objetivos frente a la autoridad y al poder de ciertos “oficiales de frontera” (Oguibe, 1999).

En la entrevista que le hice a Alpha en 2008, el artista me decía precisamente lo siguiente:

“Los temas que me gusta pintar son la vida cotidiana de mis orígenes, de los pueblos, de las calles, los niños que juegan, las mujeres africanas que trabajan o que danzan con los niños. Intento representar la vida que veo. La mujer para mí representa la vida y la respeto mucho por su trabajo. Veo en ella la imagen de mi abuela, de mi madre. En la mirada de la mujer veo la vida. Me gusta también pintar animales, que son el complemento del hombre. Nunca hago reproducciones de lo que veo, todo lo que hago viene de mi imaginación, son cosas que llevo dentro. [...]. A veces intento también mezclar las culturas subsahariana y la cultura *bizāniyya* en mis telas, porque en los cuadros no existen fronteras”. (Alpha, entrevista del 22/12/2008)<sup>340</sup>

Cuando Alpha habla de sus orígenes se refiere a Bababé, un pueblo de halpoulaaren en el sur del país, donde nació en 1985 y pasó una parte de su infancia, y al que a veces vuelve durante unas temporadas para trabajar lejos de la ciudad. Como su relación con los extranjeros, en particular con Murielle y Pierre, acompañó sus primeros pasos como artista, al día de hoy, es muy difícil establecer cuál fue el real papel de Alpha en el proceso de definición de esta figura de “*peul en liberté*” que, como veremos, fue retomada y desarrollada por sus actuales interlocutores.

---

<sup>340</sup> Texto original de la entrevista: “Les sujets que moi j’aime peindre sont la vie quotidienne des mes origines, des villages, des rues, les enfants qui jouent, les femmes africaines qui travaillent ou qui dansent avec ses enfants. J’essaye de représenter la vie que je vois. La femme pour moi représente la vie et je la respecte beaucoup pour son travail. J’y vois l’image de ma grand-mère, de ma mère. Dans le regard de la femme j’y vois la vie. J’aime peindre aussi les animaux, qui sont le complément de l’homme. Je ne fais jamais des reproductions de quelque chose que je vois, tout ce que je fais viens de mon imagination, il s’agit de choses que j’ai dedans. [...]. Parfois j’essaye de mélanger la culture noire et la culture maure dans mes toiles, parce que dans les tableaux il n’existe pas de frontières”. (Alpha, entrevista del 22/12/2008)

Además de pintar y dibujar, Alpha es uno de los pocos artistas en Mauritania que hace esculturas, entre las cuales cuerpos de hombres y mujeres desnudos. Cuando yo le pregunté si su condición de musulmán, o el vivir en un país islámico, le creaba algunos problemas a la hora de realizarlas y exponerlas, ésta fue su respuesta:

“Soy musulmán practicante, pero he tenido la suerte de tener una familia muy abierta. Mi padre es artista/fotógrafo y mi madre es peluquera, de manera que el arte ha sido siempre presente en mi vida y siempre se me ha enseñado que el arte es la libertad de expresión. Hay mucha gente que dice que en el Islam hay muchas prohibiciones con respeto al arte, como por ejemplo de representar seres humanos, de hacer esculturas, etc., pero yo siempre me digo a mi mismo que si siento algo necesito que salga, tengo que poder expresarme en completa libertad. He hecho y expuesto también esculturas, hombres y mujeres desnudos, no es un problema para mí porque en la creación no puedo limitarme”. (Alpha, entrevista del 22/12/2008)<sup>341</sup>

Personalmente, nunca ví estas esculturas expuestas, pero Alpha me enseñó las fotos de una exposición en el CCF, en la que, además de cuadros, también presentó esas piezas que nunca consiguió vender. En realidad, el problema para Alpha no consiste tanto en la exposición de esculturas de hombres y mujeres desnudos y eso por dos razones. En primer lugar, porque sus exposiciones tienen lugar exclusivamente en espacios gestionados por occidentales y frecuentados mayoritariamente por extranjeros; además, no hay que olvidar que Alpha es halpoulaar, es decir, una etnia subsahariana en la que, como en todas las demás, la desnudez de los cuerpos – en particular, de los pechos de las mujeres – no es algo chocante, sino habitual, aunque quizás más en los pueblos que en las ciudades. Las esculturas de Alpha representan exclusivamente a mujeres y hombres subsaharianas, pero creo que las cosas serían muy distintas si se tratara de las esculturas de un artista *bizāni* y a ser representado fuera el cuerpo desnudo de una mujer *bizāniyya*, cosa que nunca ví ni tan sólo en los talleres privados. Ahora bien, el problema de Alpha es, en definitiva, que esas esculturas, que además

---

<sup>341</sup> Texto original: “Je suis musulman pratiquant, mais j’ai eu la chance d’avoir une famille très ouverte. Mon père est artiste/photographe et ma mère est coiffeuse, donc l’art a été toujours dans ma vie et on m’ai toujours enseigné que l’art c’est la liberté d’expression. Il y a beaucoup de gentes qui disent que dans l’Islam il y a beaucoup d’interdictions par rapport à l’art, comme par exemple représenter des êtres humains, faire de la sculpture, etc., mais je me dis que si je sens quelque chose il faut que je la fais sortir, il faut que je m’exprime en complète liberté. J’ai fait et j’ai exposé aussi des sculptures, des hommes et de femmes nus, c’est pas un problème pour moi, parce que je peux pas me limiter dans la création”. (Alpha, entrevista del 22/12/2008)

tienen dimensiones considerables, no se venden, sino que sus clientes prefieren unas pequeñas esculturas en las que el artista representa a hombres, mujeres y niños con ropa tradicional y, muy menudo, a animales. Es por esta razón, por lo tanto, que Alpha se concentró en la producción de estas últimas que, en las exposiciones, tienen mucho éxito.

Inútil decir que la prensa local no deja de escribir artículos sobre Alpha y todas sus actividades, repitiendo una y otra vez la historia de este joven artista mauritano cuyas obras “...sont vendues comme de petits pains un peu partout en France et en Espagne...”<sup>342</sup> (rimartculture.over-blog.net, Nouakchott 20/09/2010)

Alpha, de la misma manera que Bocar, tiene un perfecto dominio de Internet. Además de utilizar de manera eficaz el correo electrónico y *Facebook*, también se creó un blog de presentación y una cuenta en *Flickr* con las fotos de sus obras. Posee su propio ordenador portátil y el acceso a Internet desde su casa. Como he mencionado, lo que llama mucho la atención es que ambos artistas, en sus páginas web, utilizan como textos de presentación los que ciertos extranjeros escribieron para ellos en ocasión de una exposición o de otro acontecimientos. En el caso de Bocar, el texto es de Pierre Duroc, mientras que en el blog de Alpha se encuentra un discurso que Marc Dupuis, actual director del IFM, hizo en ocasión de la última exposición de este artista en su centro cultural.

Para terminar con la presentación de estos dos artistas, quiero mencionar que, durante mi última estancia en Nouakchott, Alpha realizó la que se presentó como la primera instalación de la historia de las artes plásticas en Mauritania en colaboración con una artista portuguesa instalada en Nouakchott y que, en ese momento, era una de las propietarias de la *Galerie Sinaa*, espacio en el que se compuso la obra. Sobre este acontecimiento y las consecuencias que derivaron de él volveremos más adelante.

La última, pero no por importancia, de estas “figuras artísticas de referencia” que voy a presentar es la de Saleck, artista mauritano *bizāni* de unos cincuenta años entre los más conocidos tanto en su país como en el extranjero. Saleck forma parte

---

<sup>342</sup> “...se venden como pequeños panes en muchos lugares en Francia y España...”.  
(rimartculture.over-blog.net, Nouakchott 20/09/2010)



de la primera generación de artistas plásticos que se fueron sumando al grupito inicial de pioneros. Como ya mencioné al principio del capítulo, Saleck fue uno de los artistas con los que más pude trabajar y con el que sigo manteniendo un contacto regular por teléfono o por e-mail. Además, cuando llegué a Nouakchott, él tenía una pequeña escuela de artes plásticas para niños en el barrio de Ilot K, muy cerca de la casa donde viví durante mi segunda estancia, de manera que pude pasar mucho tiempo allí observando su trabajo como artista y como maestro.

Saleck, que gracias a su profesión llegó a tener beneficios económicos considerables, se casó y divorció muchas veces porque, decía él, no conseguía tener hijos y era una cosa que no podía aceptar. Finalmente, con su actual y joven mujer, originaria de Rosso y cuya familia es por mitad *bizāniyya* y por la otra mitad *halpoulaar*, tuvo dos gemelos y se mudó a una casa bastante grande en uno de los barrios periféricos de la ciudad. En los años anteriores, estuvo viviendo en diferentes casas en barrios más centrales, pero cuando nacieron sus hijos, optó por alejarse del centro para tener más espacio. Además, aunque modesto y de segunda mano, Saleck siempre tuvo su propio coche. Ví a su mujer y sus hijos muchas veces, pero siempre en su casa, nunca en una exposición u otra actividad de Saleck. Ella no hablaba ni entendía francés, así que nuestras breves conversaciones necesitaban la mediación de su marido. Éste me dijo que a ella no le interesaba su profesión, es algo al que no tenía costumbre, pero no se quejaba tampoco, y eso igual porque, pese a sus altos y bajos, el trabajo de Saleck les permitía tener un buen nivel de vida.

Saleck fue quien propuso al director de la *Maison des Cinéastes* la realización de los cortometrajes sobre seis artistas mauritanos, uno de los cuales era él, para la SENAF de 2009. En realidad, este proyecto nació de una conversación entre Saleck y un gran amigo suyo, el ya citado Pierre Duroc. Éste último viajó con Saleck por todo el país, tomando miles de fotos que hoy se pueden encontrar en publicaciones, pósteres, *brochures* y folletos sobre Mauritania. El contacto y la amistad entre Saleck y Pierre siguen manteniéndose hasta el día de hoy, al punto que gracias a él Saleck viaja y expone a menudo en Europa invitado por contactos de Pierre.

Ya hemos visto que Saleck ha sido siempre una figura muy activa en el contexto artístico de Nouakchott y también que ha tenido un importante papel en la vida asociativa de los artistas, participando en todas las tentativas de crear una unión entre ellos. Fue presidente de la AMAP, de la UAPM, de la *Maison des Artistes*, etc., pero, desde el primer momento, me dijo que ya no cree en una posible colaboración entre los artistas, así que él decidió llevar adelante sus propios proyectos, como por ejemplo la escuela que abrió en 2007:

“Cuando volví a Nouakchott en 2000, había dos asociaciones, la AMAP (*Association Mauritanienne des Artistes Plasticiens*) y la UAPM (*Union des Artistes Peintres Mauritaniens*). Al principio entré en la AMAP, pero cuando ésta desapareció pasé a la UAPM. Fui el Presidente de la UAPM durante seis meses y aporté muchos cambios en la *Maison des Artistes*, como por ejemplo llevar todo el material informático con la ayuda de la *Coopération française*. Organicé dos acontecimientos, como por ejemplo la «*Semaine bleue*», con la cual quería hacer entender a los artistas que existen muchos colores para utilizar. De hecho, el problema de los artistas en Mauritania es que la mayoría se ha quedado con las mismas técnicas y continúan a utilizar los mismos colores. El 50% de la exposición se vendió el mismo día de la inauguración. Sin embargo, en la UAPM y en la *Maison des Artistes* trabajaba solo, nadie me ayudaba, así que la dejé. Alem fue el nuevo presidente y lo es hasta el día de hoy. Yo sigo siendo miembro, pero la asociación no existe, no hay proyectos. No es un problema de medios económicos como siempre se repite, sino de mentalidad. La gente busca el resultado rápido, el dinero en seguida. No ven las cosas a largo plazo. Es ésta la desgracia. Yo doy también unos cursos de arte plástico a los niños. Había empezado a dar unos cursos en el CCM. Allí conocí a una artista francesa que me propuso abrir una escuela para niños con ella. Yo quería aceptar pero no tenía dinero para hacerlo. Ella financió todo y trabajamos juntos durante cinco años. Luego ella se fue y yo abrí mi propia escuela, donde todavía trabajo. Además, doy unos cursos en la escuela americana”. (Saleck, entrevista del 04/01/2009)<sup>343</sup>

---

<sup>343</sup> Texto original de la entrevista: “Quand je suis retourné à Nouakchott en 2000 il y avait deux associations, l’AMAP (Association Mauritanienne des Artistes Plasticiens) et l’UAPM (Union des Artistes Peintres Mauritaniens). Au début j’ai adhéré à l’AMAP, mais après quand cela est disparue je suis passé à UAPM. J’ai été le président de l’UAPM pendant six mois et j’ai fait beaucoup de changements à la Maison des Artistes, comme amener tout le matériel informatique avec l’aide de la Coopération française. J’ai organisé deux événements, comme la « *Semaine bleue* », avec laquelle je voulais transmettre aux artistes qu’il y a beaucoup de couleurs à utiliser. En fait, le problème des artistes en Mauritanie est que la plupart est restée dans les mêmes techniques, ils continuent à utiliser les mêmes couleurs. Le 50% de l’expo est partie la même soirée du vernissage. Mais à l’UAPM et à la Maison des Artistes je travaillais seul, il n’y avait personne qui m’aidait, donc je l’ai quitté. Alem fut le nouveau président jusqu’à présent. Je suis toujours membre mais l’association n’existe pas, il n’y a pas de projets. C’est pas un problème de moyens comme on dit toujours, mais de mentalité. Les gens cherchent le résultat rapide, l’argent tout suite. Ils ne voient pas les choses à long terme. C’est ça le malheur. Je donne aussi des cours d’art plastique aux enfants. J’avais commencé à donner des cours aux adultes au CCM. Là-bas j’ai rencontré une artiste française qui m’a proposé d’ouvrir une école avec elle pour les enfants. Je voulais bien mais je n’avais pas d’argent pour le faire. Elle a financé tout et on a travaillé ensemble

Desafortunadamente, la pequeña escuela de Saleck ya no existe, tuvo que cerrarla por cuestiones económicas, pero yo tuve la oportunidad de conocerla y de desarrollar una buena parte de mi trabajo de campo allí. Como decía, se trataba de una casa privada en muy buenas condiciones y en la que Saleck había organizado dos habitaciones como aulas. Había una cocina equipada y un jardín muy acogedor. En el momento en el que yo llegué, había cuarenta niños inscritos, la mayoría de los cuales hijos de expatriados, pero también había mauritanos y algunos mestizos<sup>344</sup>. Estaban divididos en dos grupos: uno formados por los más pequeños (3/4 años) y uno por los más mayores (desde los 7 hasta los 13/14 años) y Saleck les enseñaba a dibujar, a pintar y a hacer pequeños trabajos de bricolaje. También había otro artista a ayudarlo en la escuela, Jemal, un joven sordomudo que, pese a sus minusvalía, siempre ha sido muy activo y dinámico en ámbito artístico.

Evidentemente, trabajar con Jemal fue un poco complicado. En efecto, pese a que él me entendiera leyéndome los labios, yo no entendía casi nada de sus gestos, pero me interesaba mucho trabajar con él porque, pese a sus dificultades para comunicar, siempre había participado en las diferentes actividades artísticas de la ciudad, hasta con exposiciones individuales, y se había dedicado constantemente a la enseñanza. Por lo tanto, un día, él me propuso pasarle una entrevista por escrito. Jemal es un hombre *bizāni* de unos cuarenta años, originario de la zona de Mederdra, en el sur de Nouakchott. Se educó en Rosso y, en 1979, se fue a Dakar para frecuentar la *École Franco-Arabe*. Cuando terminó su formación escolar, decidió ir a Nouakchott, donde se casó y formó su familia. Luego, empezó con la pintura con los artistas de la UAPM y con la ayuda de un profesor que conocía el lenguaje de los signos. Más tarde, tanto la embajada de Estados Unidos como la de Francia le asumieron como educador para niños para iniciarles en las técnicas del arte plástico. Jemal es también miembro de la *Maison des Sourds* de Nouakchott, cuya sede está en el barrio periférico *Cinquième* y en la que hay

---

cinq ans. Après elle est partie et j'ai ouvert ma propre école ou je travail jusqu'à présente. Je donne aussi des cours à l'école américaine". (Saleck, entrevista del 04/01/2009)

<sup>344</sup> Hijos de parejas o matrimonios mixtos, es decir, compuestos por un/una europeo/a expatriado/a y un/una africano/a.

también otros artistas plásticos sordomudos. En general, la presencia de Jemal era bastante discreta pero constante en casi todas las iniciativas y actividades de los artistas en Nouakchott y, muchas veces, conseguía hacer participar un pequeño grupo de artistas de la *Maison des Sourds* en los talleres de formación que se organizaban. Sin embargo, durante mis últimas dos estancias de trabajo de campo, no le vi ni una sola vez, tampoco en los talleres de formación que se realizaron.

Finalmente, en la pequeña escuela de Saleck, había también dos mujeres que se ocupaban de la limpieza, de la preparación de los materiales y de las meriendas para los niños. Cada año, al final del curso, los trabajos de los niños venían presentados en una parte de la sala de exposiciones del CCF. Sin embargo, poco a poco las inscripciones empezaron a bajar y, en 2010, Saleck se vio obligado a cerrar, ya que las entradas de la escuela ya no le daban ni para cubrir el alquiler de la casa, pero todavía sigue enseñando en la escuela americana de Nouakchott, en el *Lycée français* y en otra escuela de gestión medio francesa y medio mauritana. Además de enseñar varias técnicas artísticas, también da clases de historia del arte con las que, me dijo Saleck varias veces, tiene cierta dificultad ya que no se trata de niños, no son clases técnicas y tiene que hablar en francés:

A nivel local, Saleck es conocido como el “*artiste des traces*” por sus peculiares pinturas abstractas en las que se mezclan caligrafía árabe, símbolos beréberes y “huellas”, las de la arena del desierto. Dice:

“A veces, yo me inspiro, también conscientemente, a través de lo que veo. Mis cuadros hablan de mí, un artista mauritano que ha crecido en el desierto, que es berebere, pero también árabe y africano. Todas estas culturas se cruzan y se mezclan en mis cuadros. Además, un cuadro tiene que tener más interpretaciones posibles. Yo prefiero siempre hacer el abstracto, aunque a veces hago el semifigurativo”. (Saleck, entrevista del 04/01/2009)<sup>345</sup>

Pierre Duroc decidió llamar el cortometraje dedicado a Saleck, “*le poète des traces*” y en el texto de presentación que acompaña las imágenes, el fotógrafo pone en evidencia todos aquellos elementos que mantienen un vínculo directo

---

<sup>345</sup> Texto original de la entrevista: “Parfois je m’inspire aussi consciemment à travers de ce que je vois. Mes tableaux parlent de moi, un artiste mauritanien qui a grandi dans le désert, qui est berbère, mais aussi arabe et aussi africain. Toutes ces cultures se croisent et se mélangent sur mes tableaux. En plus, un tableau doit avoir plusieurs interprétations. Je préfère toujours faire de l’abstrait, mais parfois je fais du semifiguratif”. (Saleck, entrevista del 04/01/2009)

entre el artista y su origen nómada y árabo-berebere, estrechamente ligado al desierto:

“[...] las formas [...] tienen que dejar hablar también a los otros signos presentes en la tela: caligrafías que bailan unas frases imaginarias, símbolos tribales tatuados con el hierro candente al ganado, recuerdos de huellas conservadas por la arena, y aún, la figura recurrente y emblemática de la revuelta, las dos letras *La* del *jno!* Árabe. Y siempre unas formas de puertas y de ventanas, grandes, abiertas hacia la esperanza, el futuro, lo desconocido de la introspección. Un cuadro de Saleck es un rectángulo de desierto habitado por el imaginario del pintor, las huellas visibles de su marcha invisible, su escritura encima de la piel arrugada y polvorienta del mundo”. (Duroc, 2009)<sup>346</sup>

En esta misma línea, en *Mauritanie Découverte*<sup>347</sup>, Pierre describe la obra del artista en estos términos y la compara a la de algunos artistas subsaharianos:

“Su estilo mezcla entonces la caligrafía a un juego de motivos decorativos tradicionales del mundo árabe, mientras trabaja a unas representaciones figurativas de los paisajes del desierto. Se puede afirmar que Saleck es, con Hassan, Bocar, Alem y Moussa, uno de los artistas más representativos de la tendencia «sahariana» del arte contemporáneo en Mauritania, paralelamente a la tendencia «africana» representada por Alpha, Adama y Jemal, entre otros. Estas dos escuelas, vecinas y complementares, ilustran muy bien las dos componentes Etnol.-culturales de Mauritania, país a la vez magrebino y africano”. (Duroc, 2008)<sup>348</sup>

Evidentemente, siguiendo la tendencia marcada por Pierre Duroc, también la prensa local tuvo su papel en la construcción de esta imagen de Saleck. En

---

<sup>346</sup> Texto original: “[...] les formes [...] doivent aussi laisser parler les autres signes qui ponctuent la toile : calligraphies dansantes de sentences imaginaires, symboles tribaux marqués au fer rouge sur le bétail, souvenirs d’empreintes conservées par le sable, ou encore, figure récurrente et emblématique de la révolte, les deux lettres *La* du *non !* arabe. Et toujours des formes de portes et de fenêtres, grandes ouvertes sur l’espoir, l’avenir, ou l’inconnu de l’introspection. Une toile de Saleck c’est un rectangle de désert habité par l’imaginaire du peintre, les traces visibles de sa marche invisible, son écriture sur la rugueuse et poudreuse peau du monde”. (Duroc, 2009)

<sup>347</sup> Se trata de una página web ([www.mauritanie-decouverte.net](http://www.mauritanie-decouverte.net)) creada, hace unos años, por un expatriado francés con el objetivo de difundir informaciones sobre diferentes ámbitos del país y de la vida en Nouakchott.

<sup>348</sup> Texto original: “Son style mêle alors la calligraphie à un jeu sur les motifs décoratifs traditionnels du monde arabe, tout en travaillant à des représentations figuratives des paysages du désert. [...]. On peut dire que Saleck est avec Hassan, Bocar, Alem et Moussa, un des artistes les plus représentatifs de la tendance « saharienne » de l’art contemporain en Mauritanie, parallèlement à la tendance « africaine », représentée par Alpha, Adama, et Jemal, entre autres. Ces deux écoles, proches et complémentaires, illustrant bien les deux composantes ethno-culturelles de la Mauritanie, pays à la fois maghrébin et africain”. (Duroc, 2008)

ocasión de una exposición, en junio de 2009, Babacar Baye presentaba así al artista:

“El pintor Saleck, que forma parte de los artistas plásticos de la primera generación, ha participado en la afirmación de esta joven forma de expresión en Mauritania. Su trabajo es a la vez emblemático y precursor. Su capacidad de apoderarse de las riquezas resultantes de la mezcla de las culturas árabe, berebere y africana, ha hecho de él un pintor fuera de la norma. Saleck, siempre animado por un deseo de expresión muy personal, en sus nuevas creaciones, elabora los signos, se enfrenta a tierra, fuego y viento, para hacer del encuentro con sus telas una toma de consciencia con respecto a la mutación del mundo que lo rodea”. (rimartculture.over-blog.net, Nouakchott 17/06/2009)<sup>349</sup>

En abril de 2010, Saleck volvió al CCF con una exposición de grandes cuadros titulada “*Entre empreintes et signes*” y, en octubre de 2011, con “*Traces*”, que no tuvo mucho éxito como las demás. El comentario más común entre el escaso público, casi todo extranjero<sup>350</sup>, fue que Saleck empezaba a repetirse demasiado sin aportar nunca un elemento nuevo, a hacer siempre lo mismo y que su estilo los había cansado. Recuerdo perfectamente que fue la primera exposición de pintura a la que asistió el actual director del *Institut Français* (ex CCF), Marc Dupuis, que acababa de llegar a Nouakchott y que se expresó en términos muy negativos en relación a los cuadros, hasta el punto de poner en dudas las capacidades artísticas de Saleck y afirmar que si “ese era el nivel de los artistas más afirmados y con más experiencia, había mucho trabajo que hacer” (Diario de campo del 17/10/2011). Sobre la figura del señor Dupuis y su relación con los artistas plásticos volveremos detenidamente más adelante.

Finalmente, lo que quiero poner en evidencia en relación a esta importante presencia del contexto artístico mauritano, es que Saleck, de la misma manera que

---

<sup>349</sup> Texto original de la entrevista: “L’artiste-peintre Saleck, qui fait partie des plasticiens de la première génération, a participé à l’émergence de cette forme d’expression toute jeune en Mauritanie. Son travail est à la fois emblématique et précurseur. Sa faculté à saisir les richesses issues du mixage des cultures arabe, berbère et africaine a fait de lui un peintre hors norme. Saleck, toujours animé d’une fièvre d’expression très personnelle, dans ses nouvelles créations, façonne les signes, affronte terre, feu et vent, pour faire de la rencontre avec ses toiles une prise de conscience à propos de la mutation du monde qui l’entoure”. (rimartculture.over-blog.net, Nouakchott 17/06/2009)

<sup>350</sup> Sobre las dinámicas de las exposiciones en los diferentes espacios en Nouakchott y las características del público volveré en el último capítulo.

Alem, contestó con asiduidad y públicamente la falta de interés y de apoyo por parte de las instituciones locales de cara a la situación precaria de los artistas plásticos, sin quitar a éstos últimos parte de la responsabilidad. En una entrevista de 2007 concedida al mismo Babacar Baye, Saleck denunciaba la incompetencia y la falta de providencia del Estado mauritano con respecto al sector de la cultura:

“Las artes plásticas son como todos los demás sectores culturales del país, pero todavía no se las ha tomado en consideración, tanto menos como posible motor de desarrollo. Nada funcionará si la cultura, entendida en sentido amplio, no se convierte en un asunto de estado. Por lo que se refiere al *Ministère de la Culture*, nunca hemos visto un proyecto cultural con objetivos bien precisos. Los actores culturales no pueden hacer nada sin el apoyo de la administración y, en cuanto a las artes plásticas, nuestro Ministerio de tutela no tiene ni una filosofía ni una orientación claras. [...]. Tenemos que saber, nosotros los mauritanos, que con la cultura podemos preparar un plan económico para nuestro país. Tomemos el ejemplo de Egipto: en este país entran grandes riquezas gracias a su cine y su teatro. La cultura se ha convertido en una verdadera industria. Nosotros también tenemos que considerar la cultura y las artes como un nicho de mercado para el desarrollo. En nuestra asociación, tenemos a más de cuarenta personas que alimentan sus familias con su trabajo. Esta gente participa en el esfuerzo para el desarrollo y a la lucha en contra de la pobreza. No se trata de repartir sacos de arroz o bidones de aceite, sino de pensar en cómo desarrollar los recursos humanos”. (*Le Rénovateur*, Nouakchott 28/10/2007)<sup>351</sup>

Ahora bien, tanto públicamente como en las numerosas conversaciones que tuvimos, Saleck nunca dejó de repetir que la mayoría de los artistas no trabaja de manera seria y comprometida para un objetivo común; que la UAPM ya es una asociación fantasma por su constante mala gestión y siempre hizo la comparación con lo bien que funciona la *Maison des Cinéastes*, gracias a las capacidades de su

---

<sup>351</sup> Texto original: “Les arts plastiques, c’est comme tous les autres secteurs culturels du pays. Ce n’est pas encore pris en considération encore moins comme un moteur de développement. Rien ne pourra aller si la culture de manière générale n’est pas une affaire d’Etat. Au niveau du Ministère de la Culture, nous n’avons jamais vu un projet culturel avec des buts bien précis. Les acteurs culturels ne peuvent rien faire sans l’appui de l’administration. Et par rapport aux arts plastiques, notre Ministère de tutelle n’a pas une philosophie et une orientation claire. [...]. Il faut que nous sachions, nous les mauritaniens, avec la culture, nous pouvons faire une recette économique pour notre pays. Les hommes d’affaires, le ministère de la culture ne croient pas toujours que nous pouvons faire un investissement rentable qui donne de bons résultats pour notre pays. Prenez l’exemple de l’Egypte : d’énormes devises rentrent dans ce pays grâce à son cinéma et à son théâtre. La culture est devenue une véritable industrie. Nous devons, nous aussi, considérer la culture et les arts comme un créneau de développement. Dans notre association, nous avons plus d’une quarantaine de personnes qui nourrissent leurs propres familles de leur métier. Ces gens-là, ils participent à l’effort de développement et à la lutte contre la pauvreté. Ce n’est pas distribuer des sacs de riz ou des bidons d’huile. Il faut plutôt penser à développer les ressources humaines”. (*Le Rénovateur*, Nouakchott 28/10/2007)

director. Además, en varias ocasiones asumió un papel de crítico de arte, dando juicios sobre el trabajo de los demás y sobre quién, para él, se podía definir artista profesional y quién no:

“Luego me reuní con Abdelrahman de la *Maison des Cinéastes* y Saleck para hablar del proyecto sobre los artistas para la SENAF, quieren que participe aportando información biográfica a partir del trabajo que estoy haciendo. Nos reunimos en la pequeña escuela de Saleck en el barrio de Ilot K. Es un lugar muy agradable, limpio y ordenado. Saleck estaba acabando una clase de dibujo a unos niños, la mayoría de los cuales eran hijos de franceses u otros europeos. Me hablaron de un profesor francés, Pierre Duroc, que trabajó mucho con los artistas de aquí y que está preparando las biografías de algunos de ellos, los que fueron seleccionados para las películas que va a producir la *Maison des Cinéastes*. Durante la conversación salió algo que me llamó mucho la atención. Saleck, dijo que los artistas que habían seleccionado para la película eran los que consideran como profesionales, de primera y segunda generación. Por ejemplo, el hecho de que un artista no haya hecho nunca una exposición individual es para él una señal de que no se puede considerar profesional”. (Diario de campo del 06/01/2009)

Aquella fue la primera ocasión en la que salió una de las cuestiones que acompañaron todo mi trabajo con los artistas. Durante la reunión, yo pregunté por qué no se había seleccionado a ninguno de los artistas africanos extranjeros que forman parte, desde hace mucho tiempo, del contexto artístico mauritano. Saleck me contestó con cierta indignación, diciéndome que “en Mauritania la hospitalidad es algo sagrado y que los extranjeros son los bienvenidos, pero eso no quiere decir que, después de un tiempo, dejen de ser extranjeros y puedan sentirse autorizados a representar el arte mauritano contemporáneo” (Diario de campo del 06/01/2009). Ese proyecto tenía como objetivo el de homenajear y promover los artistas mauritanos, así que los extranjeros quedaban excluidos. Este tipo de discurso salió en muchas otras ocasiones de las que hablaré y por parte de artistas diferentes.

Los cuatro artistas presentados, pero sobre todo Bocar y Alpha, constituyen unos “modelos de éxito” profesional para los demás, ya que no necesitan competir para exponer en los lugares de más “prestigio”, como por ejemplo el CCF, sino que son los mismos responsables de estos espacios a buscarles y proponerles proyectos. Además, gracias a sus contactos extranjeros, consiguen viajar regularmente y



tener experiencias en Europa, que es el sueño de todos los artistas, sobre todo los más jóvenes. Por lo tanto, los demás intentan seguir sus caminos y recurren a todos los medios posibles para acceder a oportunidades y relaciones de las que puedan sacar beneficios parecidos.

Ahora bien, el aspecto más interesante de los procesos que han llevado a la definición de “imágenes artísticas” como las que acabo de presentar es esta interrelación constante entre ciertas figuras extranjeras y los artistas locales. Se trata, de hecho, de los productos de una “co-moldeación”, en la que, obviamente, las posiciones y el poder de negociación de los participantes es muy distinto. La condición de dependencia, tanto económica como profesional, de los artistas con respecto a los extranjeros no les deja otra opción que jugar el juego que éstos les imponen. Sobre esta cuestión volveré en el último capítulo, analizando algunos ejemplos etnográficos para mostrar cómo estas dinámicas siguen afinándose a través de las relaciones que se establecen, entre artistas locales y presencias extranjeras, en ocasión de ciertas actividades o prácticas artísticas.

Dicho esto, hoy en día, las figuras de referencia o “modelos de éxito” ya no son sólo artistas hombres, sino que, entre ellos, hay también una mujer, Leila, que ya he citado y que voy a presentar en un epígrafe especialmente dedicado a la historia y a la situación de las mujeres artistas en Mauritania.

## **6.2 Las mujeres artistas**

Pese a que el “mundo” de las artes plásticas en Mauritania sea originariamente y prevalentemente masculino, con el tiempo se ha ido formando un pequeño grupo de mujeres que, hace ya algunos años, decidieron consagrarse a esta profesión y que hoy son unas artistas afirmadas y reconocidas en ese contexto.

En Mauritania, si ya para un hombre es complicado ejercer la profesión de artista plástico y verse reconocido como tal, para una mujer lo es aún más. Ya hemos visto, y veremos mejor más adelante, que, en ese país, ser artista y vivir de su propio arte implica muchas dificultades por distintas razones: la falta de familiaridad de la sociedad mauritana con respecto a unas expresiones artísticas

nuevas y su consecuente indiferencia al trabajo de los artistas; la debilidad del mercado local y la escasez de oportunidades de trabajo; la fuerte competitividad para establecer relaciones con los extranjeros, etc. Todo esto hace que, a nivel local, el artista no tenga un “estatus” reconocido y apreciado, sino que se encuentra en una condición de profunda “marginación”.

Cuando se trata de una mujer, a todo esto hay que añadirle las obligaciones sociales y familiares que, a veces, pueden representar unos obstáculos al ejercicio de su profesión. En efecto, si por lo que se refiere a los hombres, las familias pueden constituir, como mucho, una vida aparte con respecto a su profesión, para las mujeres es más difícil separar los dos mundos y veremos por qué. Dicho eso, personalmente nunca asistí a situaciones en las que a las mujeres artistas con las que trabajé se les impidiera hacer algo o se las juzgara mal por ejercer la profesión elegida. Paradójicamente, estas mujeres han encontrado más dificultades e incomprensiones dentro del mismo ambiente artístico, en el que algunos les recuerdan que ser mujer tiene sus límites profesionales y hay que saber aceptarlos.

Empecemos con el caso de Leila, la primera mujer mauritana en haberse consagrado a la pintura, hecho que le confiere un lugar especial en el “mundo” de las artes plásticas de este país. Leila es una mujer halpoulaar de unos treinta y cinco años, casada y con tres hijos. Su marido, también halpoulaar, forma parte del cuerpo de aduaneros del Estado mauritano, así que a menudo trabaja lejos de su familia durante semanas. Sin embargo, durante sus días o semanas libres, es una figura muy presente tanto en la vida doméstica como en las actividades profesionales de su mujer. Es, de hecho, el único marido o mujer de artistas locales que vi asistir a exposiciones, festivales, talleres, etc. El marido de Leila no sólo la acompaña, sino que la apoya y le facilita como puede el ejercicio de su profesión. Leila, por su parte, intenta conciliar su vida de mujer y madre con la de artista, aunque esto implique que sus hijos estén presentes en sus actividades o viajes.

Conocí a Leila en la primera *Maison des Artistes*, cuando todavía formaba parte de la UAPM y tenía allí su taller. Con el pasar de los meses llegamos a tener una relación muy próxima que ahora ya se puede considerar una amistad. Pasé mucho tiempo con ella y su familia durante todas mis estancias, hicimos varios viajes

juntas y siempre estuvimos en contacto por correo electrónico o por *skype* hasta el día de hoy. Tienen una pequeña casa en alquiler en unos de los barrios periféricos más insalubre de la ciudad, pero cuando se accede al patio y se cierra la puerta parece estar en otro mundo, nunca vi un interior de una casa como aquello en toda Nouakchott. Todo es muy modesto, pero bien ordenado y decorado con arena, plantas, alfombras, telas, cortinas y objetos de de todo tipo. En la casa, aparte de dos habitaciones, hay un pequeño salón con sofás y un rincón dedicado a la exposición de objetos coleccionados o fabricados por Leila – teteras, joyas, piedras, jarrones, etc. La casa refleja mucho el estilo de Leila, que siempre va muy bien vestida y arreglada. Su madre le confecciona casi toda su ropa más tradicional y ella se hace sus propias joyas que, cada año, vende en una paradita del *Marché de Noël* del CCF. Ella también, como Bocar y Alpha, mezcla a menudo elementos europeos y africanos de una manera tan refinada que fueron varios los que le sugirieron dedicarse a la moda además que al arte plástico. La *Galerie Sinaa*, por ejemplo, le propuso varias veces hacer una exposición de ropa y joyas siguiendo su propio estilo, pero Leila prefiere concentrarse en el arte.

Fue en su taller, en la planta baja de la primera *Maison des Artistes* que Leila, nacida en 1977 en Nouakchott, me contó sus comienzos y su historia de mujer casada, madre de tres hijos y primera pintora mauritana contemporánea:

“Soy mauritana, de Nouakchott. Soy peul. En primer lugar, quiero decir que nací y crecí en una familia de artistas, ya que mi padre dibujaba y mi madre es estilista. Siempre he amado el arte y la caligrafía, empecé con ésta última. Trabajé mucho como calígrafa. En 1999, empecé con la pintura, pero no conocía a ningún artista aquí, así que trabajaba sola y más tarde, en 2000, participé en una formación de seis meses en caligrafía, pintura y escultura con otras nueve chicas. Después abrimos un taller de pintura, caligrafía y decoración. Trabajamos juntas durante dos años, pero luego cerramos la actividad. Trabajé sola en casa hasta que encontré la UAPM. Alem era el presidente y entré en la asociación. Participé en la búsqueda y en la inauguración de la *Maison des Artistes*. Aparte de esa formación, nunca hice estudios de arte, aprendí con Alem, mi maestro, y mirando libros de arte africano y mauritano. Así que soy casi del todo autodidacta. Pero pienso que es muy importante estudiar. [...]. He hecho muchas exposiciones, también en el extranjero, como por ejemplo en Senegal, Marruecos y España. Mi primera exposición individual fue en 2007 en el CCF. Antes no estaba lista,

pero luego fui yo a pedir que me dejaran exponer allí”. (Leila, entrevista del 11/02/2009)<sup>352</sup>

En 2004, Leila participó en un taller de formación en tintas chinas sobre papel con Murielle. Sin embargo, una de las experiencias que más marcaron su carrera de artista, fue el taller organizado, en 2007, por la Oficina Técnica de Cooperación (OTC) de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) en la *Maison des Artistes*. Se trató de un taller de formación e intercambio de cuatro días entre artistas africanas y españolas, después del cual, algunas de las primeras fueron invitadas a realizar una residencia de artista en la Universidad de la Laguna en Tenerife:

“Hice una experiencia muy interesante en España. Habíamos organizado un taller de intercambio entre unas artistas españolas y unas artistas mauritanas. Fueron la Embajada y la Cooperación españolas. El título del encuentro era «*Regards de femme*» y al final del taller hicimos una exposición en la *Maison des Artistes* en diciembre de 2007. Luego, yo, Binta y Myriam<sup>353</sup> fuimos a Tenerife, donde hicimos una formación en la Universidad de la Laguna. Aprendimos unas técnicas para mezclar la pintura, la utilización de materiales diferentes, a dibujar e hicimos también un curso de cómics. Al final dejamos allí un gran fresco colectivo. Ésa fue mi única experiencia en Europa. Es muy importante para un artista viajar, descubrir, hacer intercambios con otros artistas extranjeros”. (Leila, entrevista del 11/02/2009)<sup>354</sup>

---

<sup>352</sup> Texto original de la entrevista: “Je suis mauritanienne, de Nouakchott. Je suis peul. D’abord je veux dire que je suis née et j’ai grandi dans une famille d’artistes, car mon père dessinait et ma mère est styliste. J’ai toujours aimé l’art et la calligraphie, c’est avec cela que j’ai commencé. J’ai beaucoup travaillé comme calligraphe. En 1999, j’ai commencé avec la peinture mais je ne connaissais pas d’artistes ici. J’ai commencé toute seule et ensuite, en 2000, j’ai participé à une formation de six mois de calligraphie, sculpture et peinture avec autres neuf filles. Après on a ouvert un atelier de calligraphie, peinture et décoration. Pendant deux ans on a travaillé ensemble, mais après on a arrêté l’activité. J’ai travaillais seule à la maison jusqu’à quand j’ai trouvé l’UAPM. Alem était le président et j’y suis rentrée. J’ai participé à la recherche et à l’inauguration de l’actuelle Maison des Artistes. À part la formation, je n’ai jamais fait des études d’art, j’ai appris avec Alem, mon maître, et en regardant des livres d’art africain et mauritanien. Donc moi je suis presque autodidacte. Mais je pense que c’est très important de faire des études. [...]. J’ai déjà fait beaucoup d’expos, même à l’étranger, comme au Sénégal, au Maroc, en Espagne. Ma première expo individuelle a été en 2007 au CCF. Avant je me sentais pas prête, mais après ça a été moi qui a fait la demande pour exposer”. (Leila, entrevista del 11/02/2009)

<sup>353</sup> Al taller participaron casi todas las mujeres artistas que viven y trabajan en Nouakchott pero que no son todas de nacionalidad mauritana. Leila, Binta y Fatma, de las que hablaré a continuación, son mauritanas, mientras que Myriam y Aziza son de origen marroquí. De ellas dos hablaré en el párrafo dedicado a todos aquellos artistas con otra nacionalidad africana, que pero ya forman parte integrante del contexto artístico mauritano.

<sup>354</sup> Texto original de la entrevista: “J’ai fait une expérience très intéressante en Espagne. On avait organisé un atelier d’échange entre des artistes espagnoles et des artistes mauritaniennes. Ça a été l’Ambassade et la Coopération Espagnoles. La rencontre était titrée «*Regards de femme*» et

Yo no asistí a este taller, ya que empecé mi etnografía en Mauritania justo un año más tarde, pero todas las artistas con las que trabajé me lo mencionaron y, además, pude leer varios artículos de prensa sobre el acontecimiento. Todas las artistas quedaron muy satisfechas del taller, ya que, afirman, se trató de un verdadero intercambio de conocimientos y técnicas. Las artistas españolas invitadas por la cooperación se mostraron disponibles y abiertas a aprender de sus colegas africanas cosa que no siempre es así y veremos por qué. Todas las artistas insistieron en que, al ser autodidactas, necesitan estas iniciativas para aprender las diferentes técnicas de las artes plásticas. Sin embargo, afirman que ellas también tienen mucho que enseñar:

“«Fue una verdadera *première*. Tuvimos la ocasión de intercambiar nuestras ideas. Cada una ha mostrado lo que sabía hacer mejor en esta profesión. Como sabéis, empezamos el taller el 3 de diciembre pasado. El primer día, nos tocó a nosotras las mauritanas de enseñar a las españolas lo que sabemos hacer en este trabajo. El segundo día, fueron ellas a enseñarnos sus inmensos conocimientos en este ámbito. Hoy podéis ver los resultados de nuestro trabajo en el taller. Yo encuentro este intercambio de ideas muy enriquecedor”. (Leila, Maghreb Quotidien, Nouakchott 10/12/2007)<sup>355</sup>

Cuando Leila cuenta la historia de su carrera artística, nunca olvida poner en evidencia que ser mujer y artista en Mauritania no es algo fácil y obvio, visto que, si ya vivir como pintor y escultor es duro en general, cuando se trata de mujeres que se quieren dedicar a esta profesión la cosa se complica aún más. Sin embargo, Leila afirma haber tenido la suerte de estar casada con un hombre que la comprende y que la apoya:

---

ensuite de l'atelier on a fait une expo à la Maison des Artistes en décembre de 2007. Après moi, Binta y Myriam, nous sommes parties à Tenerife, où on a fait une formation à l'Universidad de la Laguna. On a appris des techniques de mélange de peinture, l'utilisation de différentes matières, de dessiner et on a aussi fait un cours de bands dessinées. À la fin on a laissé là-bas une grande fresque collectif. Ça a été la seule expérience que j'ai eu en Europe. C'est très important pour un artiste voyager, découvrir et faire des échanges avec des autres artistes étrangers”. (Leila, entrevista del 11/02/2009)

<sup>355</sup> Texto original: “ « C'était vraiment une grande première. Nous avons eu l'occasion d'échanger nos idées. Chacune a apporté ce qu'elle savait faire de mieux dans la profession. Nous avons commencé, comme vous le savez vous-même, cet atelier depuis le 3 décembre dernier. La première journée, c'était à nous les Mauritanienues de montrer aux Espagnoles, ce que nous savions faire dans ce métier. La deuxième journée, c'étaient elles qui nous ont montrés leurs immenses connaissances dan la profession. Aujourd'hui, vous voyez étaler le résultants de nos travaux d'atelier. Je trouve très enrichissant cet échange d'idée »”. (Leila, Maghreb Quotidien, Nouakchott 10/12/2007)

“En tanto que artista, puedo decir que tengo mucha suerte, ya que nadie nunca me ha impedido de seguir mi pasión. Mi marido me anima mucho y es verdaderamente una excepción en nuestra sociedad, donde las mujeres no pueden dedicarse al arte y viajar con la misma libertad que yo tengo. Yo me siento reconocida y respetada como mujer artista”. (Leila, entrevista del 11/02/2009)<sup>356</sup>

Como mencioné al principio, Leila y las otras mujeres encuentran más dificultades e incomprensiones en su ambiente artístico que en sus entornos familiares. En el caso de Leila, en particular, recuerdo una conversación entre algunos artistas acerca de un viaje que ella tenía que hacer a Argelia para participar en un salón de artes plásticas. En ese momento, su tercer hijo tenía unos pocos meses pero para ella no constituía ningún problema llevárselo de viaje y así fue. Sin embargo, algunos días antes, en ausencia de Leila pero sí de Binta, algunos de los artistas hombres comentaron varias veces su situación en tanto que madre y artista:

“Más tarde fuimos al CCF y cuando salió el tema de Leila, Alem dijo que el futuro de Leila como artista ya no es muy seguro, que la decisión de tener un tercer hijo no fue muy buena desde un punto de vista profesional. Adama contestó entonces que no está de acuerdo, que Leila está viviendo la vida de una mujer casada y con hijos. Entonces Alem afirmó que le parece perfecto y que no le queda otra opción que seguir así”. (Diario de campo del 19/10/2009)

“Luego estuve hablando en el CCF con Binta, Alem y algunos amigos de éste último sobre el viaje que Leila haría a Argelia, ya que tendría que ir con su bebé. Alem y uno de sus amigos dicen que no tendría que ir, que decidió ser madre otra vez y hasta que su bebé no sea más mayor, tiene que asumir su responsabilidad hacia él”. (Diario de campo del 21/10/2009)

Lo que me llamó mucho la atención fue que Binta, delante de aquellos comentarios en relación a una mujer artista como ella y que, además, era muy amiga suya, no dijo nada, no la defendió. Al principio, pensé que era porque no se atrevía a enfrentarse a Alem y que éste último se comportaba así porque Leila es halpoulaar y no quería que a viajar fuera ella. Más tarde, entendí que, aunque

---

<sup>356</sup> Texto original de la entrevista: “En tant que femme, je peux dire d’avoir une bonne chance, parce que personne m’a jamais empêché de suivre ma passion. Mon mari m’encourage beaucoup et c’est vraiment une exception dans notre société, où les femmes ne peuvent pas faire l’art et voyager libres comme moi. Moi je me sens reconnue et respecté comme femme artiste”. (Amy Leila, entrevista del 11/02/2009)

seguramente el origen étnico de Leila tenía su peso, aquella no era la razón principal por la que Alem la atacaba y Binta no la defendía. Ya he comentado, que el primero había estado enamorado de ella y que, al parecer, nunca consiguió nada de parte de Leila. La de Alem, por lo tanto, era más bien una especie de venganza que consistía en marginar a Leila con respecto al grupo de la primera *Maison des Artistes*. Su tercer embarazo y el nacimiento del bebé le ofrecieron una buena oportunidad para aislarla, además porque Leila estuvo mucho tiempo sin ir a la *Maison*. Binta, a su vez, fue en parte el instrumento de Alem y, en parte, aprovechó la situación para quedarse como la única “*alemme*”, discípula preferida de Alem. A partir de ese momento, de hecho, la amistad entre las dos mujeres empezó a debilitarse y, hoy en día, ya casi no se hablan.

En efecto, aunque no asistiera a esos comentarios, Leila siempre fue consciente de las ideas de algunos artistas hombres con respecto a su situación, al punto que cuando se quedó embarazada del tercer niño sólo me lo dijo a mí, pidiéndome guardarle el secreto hasta que no fuera demasiado evidente. Además, con el tiempo, se dio cuenta que ya no podía contar tampoco con el apoyo y la solidaridad de Binta, de manera que, a partir de ese momento, buscó su propio camino, consciente de que ya tenía una posición que le permitiría seguir independientemente del grupo con el que empezó su carrera de artista.

Leila fue a ese salón de artes plásticas y a muchos otros, a veces acompañada por uno de sus hijos y otras veces sola, como representante del arte mauritano contemporáneo. Desde 2009, de hecho, viaja regularmente a Argelia y a Marruecos para participar a la *Rencontre Maghrébine des Arts Plastiques* de Annaba (2009 y 2010) y al *Festival des Arts Plastiques* de Tanger (2011). Leila expone regularmente también en Senegal, presentó su candidatura para la *Dak'Art In* de 2012 pero no fue seleccionada así que fue a exponer en la *Dak'Art Off*. En 2009, participó en la creación del colectivo *M-Art*, del cual es la vice-presidenta y la principal promotora del festival de artes plásticas “*Libre Art*”. En este último año, estuvo viajando también bastante: fue aceptada para hacer una residencia de formación de seis meses en el célebre *Village des Arts* de Dakar y, entre mayo y junio de 2013, fue invitada dos veces a exponer en Túnez, donde también se convirtió en uno de los miembros fundadores de la *Association des Artistes*

*Maghrébines* (AAM), de la cual ella es la antena mauritana. Leila me dijo que el principal objetivo de esta asociación es de cambiar y mejorar la imagen de la mujer como artista en los países de origen de las asociadas.

Durante mi última estancia en Nouakchott, Leila recibió una significativa subvención por parte de la embajada de EE.UU. para la realización de un proyecto titulado “*Art Gallé*”<sup>357</sup>. Se trataba de una propuesta que ella había hecho a la cooperación americana bajo consejo del mismo responsable de la cultura:

“Leila me contó la historia de cómo nació el proyecto «*Art Gallé*» con la Embajada de EE.UU. Me dijo que lleva mucho tiempo teniendo buena relación con ellos, desde que había Heather y ahora también con Jamie, el responsable de los asuntos culturales. Se conocen y se tienen confianza. Me dijo que hace más de un año, Jamie había dicho a Leila de presentar un proyecto para que se lo subvencionaran. Ella propuso la creación de un centro de formación en artes plásticas pero la embajada le dijo que no tenían tanto dinero. Entonces ella presentó el «*Art Gallé*», es decir, la realización de unos talleres de formación itinerantes en escuelas de distintos pueblos del interior del país. La embajada de EE.UU. tenía un dinero que le sobraba del presupuesto para la cooperación cultural de 2011 y así le subvencionaron todo”. (Diario de campo del 07/02/2012)

“En el camino Leila me dijo que hacia la mitad de este mes empezará el proyecto que le financia la embajada de EE.UU. Han escogido cuatro pueblos adonde ir a hacer unos talleres de arte plástico en las escuelas: Oualata, Selibabi, Bogué, Rosso. Irá a cada pueblo unos tres-cuatro días con otro artista que la acompañe: Ousmane, Alpha, Abdul. Puede que les acompañe a Bogué”. (Diario de campo del 07/02/2012)

Como se afirma en el programa, el objetivo general del proyecto era el de sensibilizar la sociedad mauritana hacia el arte plástico empezando por las escuelas de varias regiones del país, en las cuales se organizaron talleres de dibujos y pintura para niños de diez a quince años. La subvención permitió a Leila, además de realizar su proyecto<sup>358</sup>, también de comprarse un ordenador portátil nuevo, una impresora y una buena cámara de fotos con la cual participó en un taller de formación organizado por la AECID en enero de 2012. Además,

---

<sup>357</sup> Queremos recordar que, en la sociedad halpoulaar tradicional, *gallé* es la unidad de base, es decir la familia alargada (ver párrafo 4.2).

<sup>358</sup> El periodista Babacar Baye realizó un vídeo sobre este proyecto para *Cridem*, se puede encontrar en *youtube* bajo el título: “*Leila à Boghé-Art Galle*”.



pudo volver a poner en circulación un viejo coche de segunda mano que tenía aparcado desde hace meses delante de la puerta de su casa.

Para terminar, quiero mencionar que Leila fue la única artista mujer seleccionada para los seis cortometrajes de la SENAF de 2009. El vídeo se titula “*Leila, l’art et la femme*” y, curiosamente, es el único de los seis cortometrajes en los que la protagonista viene presentada tanto como madre y mujer – “*une femme accomplie*” – que como artista – “*artiste reconnue*”. De los demás no se habla ni de su condición de maridos ni de padres o hermanos, sino que sólo se insiste en su vida profesional. Leila, en cambio, se ve constantemente acompañada por sus hijos y pone en evidencia que, hace unos años no era fácil para una mujer consagrarse a la pintura, estaba socialmente mal visto, ya que se consideraba una “profesión” para hombres incompatible con los “deberes” familiares de una mujer. Sin embargo, para Leila, no fue tan difícil porque siempre tuvo la comprensión y el apoyo de su marido. Ya hemos visto que los únicos obstáculos que tuvo que superar, los encontró en el mismo ambiente artístico.

Ahora bien, siguiendo el ejemplo de Leila, otras mujeres decidieron lanzarse en el “mundo” de las artes plásticas. Otra pionera de la pintura mauritana contemporánea y miembro de la UAPM es Mouna, una mujer *bizāniyya* de unos cuarenta y cinco años. Mouna está casada y es madre de cuatro hijos. Su marido es funcionario estatal y el Estado les concedió una pequeña casa muy agradable y en buenas condiciones en una parte bastante tranquila del barrio del *Ksar*, el más antiguo de la ciudad. Fue Ousmane, un artista senegalés del que hablaré abundantemente en el próximo apartado, quien me presentó a Mouna y estuve varias veces en su casa, ya que fue allí donde ella quiso que nos encontráramos. Conocí a sus tres hijas mayores y a su hijo más pequeño, pero nunca a su marido.

La principal profesión de Mouna no es la de artista, sino de supervisora en un colegio de Nouakchott. Gracias a su trabajo y al de su marido, pueden permitirse mantener un nivel de vida bastante elevado. Aparte de tener dos coches, de hecho, enviaron a dos de sus hijas a terminar sus estudios a Marruecos, en particular a Rabat, y Mouna viaja a menudo allí para visitarlas.

Pese a ser una artista afirmada y reconocida como Leila, sobre todo a nivel local, Mouna es una figura bastante diferente de ella y muy discreta en el contexto artístico de Nouakchott. Para empezar, siempre la vi con el velo, también cuando nos encontrábamos en su casa. En segundo lugar, aunque siempre formara parte de la UAPM y, de vez en cuando, pasara por las *Maisons des Artistes*, siempre mantuvo una cierta distancia con respecto a los demás artistas y éstos también le llevaron siempre un respeto particular. A diferencia de Leila o de Binta, Mouna nunca se quedaba mucho tiempo con ellos, asistía a las reuniones o a algún taller, pero, acabada la actividad, se iba. Tampoco la vi nunca sentada con los demás en la cafetería del CCF o en algún otro sitio. Con las demás mujeres tenía una relación exclusivamente profesional, organizaban exposiciones juntas pero nunca se encontraban o buscaban por otras razones. Durante nuestras conversaciones, que nunca me dejó grabar, Mouna me dio a entender que los artistas de la UAPM y de las *Maison des Artistes*, aunque no todos, tenían unas dinámicas poco claras en las que ella no quería verse implicada. “Nunca entró en los detalles porque sabía que yo los conocía perfectamente, pero quiso dejar claro que no los juzgaba por lo que hacían o por cómo se comportaban, pero que ella quería mantenerse al margen” (Diario de campo del 13/02/2012). Además, entre el trabajo en el colegio y la familia tampoco le queda mucho tiempo libre para dedicar al arte, pero esto no le impidió realizar varias exposiciones en todos los espacios disponibles en la ciudad y, poco a poco, afirmarse como artista mauritana contemporánea.

Antes de dedicarse a la pintura en el tiempo que le queda libre, Mouna se había formado para ser profesora de primaria:

“Soy mauritana, nací en 1967 en Boutilimit, ciudad al Este de Nouakchott. Allí hice mis estudios primarios y secundarios. Luego frecuenté una escuela para maestros de primaria en Nouakchott y, de 1990 a 1998, fui profesora bilingüe en Kaédi y en Nouakchott. Actualmente, trabajo como supervisora de colegio, pues soy madre de familia y no puedo trabajar sólo como artista. Empecé con el arte sólo para llenar el tiempo libre que tenía, sobre todo en el fin de semana. Nunca he frecuentado una escuela de arte, soy completamente autodidacta. Empecé dibujando unos paisajes mauritanos y haciendo unos retratos. En 2000, decidí lanzarme en la pintura, gracias sobre todo a la incitación de mi familia. El apoyo de mi marido ha sido muy importante para mí. En esa época no conocía a ningún artista. En 2004, participé a mi primera exposición colectiva en el CCM, fue mi debut en el mundo del arte de Nouakchott y allí conocí a Ousmane, que después me dio unos cursos para perfeccionarme. Luego entré en la UAPM. En 2006, hice mi primera

exposición individual en la *Fondation Mokhtar Ould Daddah* y, a partir de entonces, expuse en Nouakchott, pero nunca tuve la ocasión de exponer en el extranjero. Me gustaría mucho. Quizás tenga la ocasión de exponer en Francia y en Marruecos, en la embajada mauritana”. (Mouna, entrevista del 06/02/2009)<sup>359</sup>

Como ya he mencionado, Mouna no sólo consiguió exponer en el extranjero sino que uno de sus cuadros actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Pequín. Ella me contó que se trató de una mera casualidad y, después el director del *Musée National* de Nouakchott, el señor Abdoullah Sow, me lo confirmó. Al parecer, la delegación mauritana que fue a la exposición universal de Shanghai, en 2010, vio el cuadro de Mouna en el despacho del señor Sow en el *Musée National* y quiso llevarlo como regalo para el director del Museo Nacional de Pequín.

El acontecimiento fue celebrado por varios periodistas locales, como por ejemplo Yero N’diaye para *Cridem*:

“La obra de arte de la artista plástica mauritana Mouna titulada «*Particularité*» forma ya parte de la rica colección del Museo Nacional de China en Pequín. El cuadro, que refleja el apego de los saharianos que somos a nuestra religión y a nuestras tradiciones, fue un homenaje del *Office National des Musées* de Mauritania a su homólogo chino en ocasión del último viaje de la Ministra de la Cultura a este país durante la exposición del mundo árabe del mes pasado. [...]. Este triunfo tiene que ser motivo de orgullo para Mauritania, ya que es una prueba de que nuestro genio creador es competitivo a escala planetaria”. (*Cridem*, Nouakchott 11/07/2011)<sup>360</sup>

---

<sup>359</sup> Texto original de la entrevista: “Je suis Mauritanienne, je suis née en 1967 à Boutilimit, ville à l’Est de Nouakchott. Là-bas j’ai fait mes études primaires et secondaires. Après j’ai fréquenté une école pour instituteurs à Nouakchott et de 1990 à 1998 j’ai été enseignante bilingue à Kaédi et à Nouakchott. Actuellement je travail comme surveillante de collège, car je suis mère de famille et je peux pas travailler seulement comme artiste. J’ai commencé avec l’art juste pour combler le temps libre que j’avait, surtout le week-end. Je n’ai pas fait des écoles d’art, je suis complètement autodidacte. J’ai commencé en dessinant de paysages mauritaniens et en faisant des portraits. En 2000 j’ai pris la décision de me lancer dans la peinture, grâce surtout au encouragement de ma famille. L’appui de mon mari a été très important pour moi. À l’époque je ne connaissais aucun artiste. En 2004 j’ai participé à ma première expo collective au CCM, ça a été mon début dans le monde de l’art de Nouakchott et ça a été quand j’ai rencontré Ousmane qui après m’a donné des cours pour me perfectionner. Ensuite je suis entrée dans l’UAPM. En 2006 j’ai fait ma première expo individuelle à la Fondation Mokhtar Ould Daddah et après j’ai beaucoup exposé à Nouakchott, mais je n’ai jamais eu l’occasion d’exposer à l’étranger. Ça me plairait beaucoup. Peut-être je vais avoir la possibilité d’exposer en France et au Maroc, à l’Ambassade mauritanienne”. (Mouna, entrevista del 06/02/2009)

<sup>360</sup> Texto original: “L’œuvre d’art de l’artiste plasticienne mauritanienne Mouna intitulée «*Particularité*» fait désormais parti de la riche collection du Musée National de la Chine à Pékin. Le tableau qui reflète l’attachement des sahariens que nous sommes à notre religion et à nos traditions, a été offert par l’Office National des musées de Mauritanie à son homologue chinois lors du dernier voyage dans ce pays de Madame la ministre de la Culture et du directeur du Musée

Ahora bien, aunque nunca conseguí que alguien se pronunciara al respecto, ni tampoco el señor Abdoullah Sow, que a menudo se queja de la presencia marginal de los subsaharianos en el *Ministère de la Culture*, resulta bastante difícil creer que la elección del cuadro de Mouna haya sido totalmente casual. Para empezar, es necesario mencionar que, en el despacho del señor Sow, siempre hubo muchos cuadros de distintos/as artistas mauritanos, tanto *bizān* como *halpoulaaren*, algunos/as de los/las cuales más célebres y afirmados que Mouna, sobre todo a nivel internacional. En segundo lugar, hay que poner en evidencia que la Ministra de la cultura de aquel entonces era de origen *bizāni* así como, muy probablemente, gran parte o la totalidad de los miembros de la delegación mauritana que fue a China. En esta misma línea, otro importante factor a tener en cuenta son las características propias de la obra de esta artista. Como la misma Mouna afirma, de hecho, gran parte de sus pinturas reflejan el mundo, la vida y las tradiciones mauritanas, en particular las de la población nómada *bizāniyya* en el desierto, como por ejemplo las escenas de té bajo la *ḥaymā* (tienda tradicional) o fuera con los camellos:

“Lo que me gusta pintar es todo lo que representa el patrimonio social y cultural mauritano. Mis fuentes de inspiración son los diferentes paisajes del desierto, las tradiciones y las costumbres de la vida cotidiana mauritana. El mío es un arte que se puede definir semi-figurativo”. (Mouna, entrevista del 06/02/2009)<sup>361</sup>

También los títulos de sus exposiciones individuales, como por ejemplo “*Les secrets du désert*” (*Fondation Mokhtar Ould Daddah*, 2006), revelan esta característica de la obra de Mouna.

En febrero de 2009, Babacar Baye dedicó un artículo a la última exposición individual de Mouna en el CCF (febrero-marzo 2009) con el título: “*Mouna: une pionnière de la sauvegarde du patrimoine culturel mauritanien*”:

---

National pendant l'exposition du monde arabe le mois dernier. [...]. Cette consécration doit être un motif de fierté pour la Mauritanie, preuve que notre génie créateur est compétitif à l'échelle planétaire”. (*Cridem*, Nouakchott 11/07/2011)

<sup>361</sup> Texto original de la entrevista: “Ce que j’aime peindre est tout ce qui représente le patrimoine social et culturel mauritanien. Mes sources d’inspiration sont les différents paysages du désert, les traditions et les coutumes de la vie quotidienne mauritanienne. Le mien est plutôt un art qu’on peut définir semi-figuratif”. (Mouna, entrevista del 06/02/2009)

“Esta vez, para su exposición del 16 de febrero de 2009, en el *Centre Culturel Français Antoine Saint-Exupéry* de Nouakchott, Mouna, decana de las mujeres artistas mauritanas, se ha concentrado en la salvaguardia de nuestro patrimonio cultural e histórico que parece estar amenazado por la modernidad. Cada cuadro, [...], lleva esta preocupación permanente. Con esta exposición, ella otorga una nueva orientación a la pintura mauritana. Lo que impresiona también, esta vez, en sus cuadros es la primacía de los colores”. (rimartculture.over-blog.net, Nouakchott 17/02/2009)<sup>362</sup>

Mouna me dijo varias veces que quería llevarme a Boutilimit<sup>363</sup>, “*en brousse*”, para enseñarme donde se crió. Tiene mucha nostalgia de su infancia allí y de la vida que llevaba antes de instalarse en la ciudad, en la que la mayoría de los elementos de la vida nómada en el desierto han desaparecido y ella, con sus cuadros, quiere salvaguardar su memoria:

“Con su desaparición, es el alma misma de la sociedad mauritana que está amenazada. Ella recuerda todavía que había, por ejemplo, unos peinados que las jóvenes mujeres que acababan de casarse llevaban durante el embarazo y la lactancia ¡Todo esto ha desaparecido! Para ella es urgente tocar la alarma”. (rimartculture.over-blog.net, Nouakchott 17/02/2009)<sup>364</sup>

A la luz de todas estas circunstancias, y sobre todo de una realidad general, que he presentado en el capítulo cuatro y en la que los *bizān* se han empeñado en una progresiva marginación de las etnias subsaharianas en todos los sectores de la vida de este país, es imposible no sospechar que el cuadro de Mouna fue elegido voluntariamente porque obra de una mujer *bizāniyya*, en la que la artista, además, quiso representar ciertas particularidades propias de las costumbres tradicionales de su grupo de origen.

---

<sup>362</sup> Texto original: “Cette fois-ci, pour son exposition du 16 février 2009 au Centre Culturel Français Antoine Saint-Exupéry de Nouakchott, Mouna, la doyenne des femmes artistes mauritaniennes, s’est essentiellement axée sur la sauvegarde de notre patrimoine culturel et historique qui semble être menacé par la modernité. Chaque tableau, [...], porte en lui ce souci permanent. Avec cette exposition, elle fixe une nouvelle orientation à la peinture mauritane. Ce qui frappe aussi, cette fois-ci, dans ses tableaux, c’est la prépondérance des couleurs”. (rimartculture.over-blog.net, Nouakchott 17/02/2009)

<sup>363</sup> Boutilimit es una pequeña ciudad situada a unos 200/250 km al este de Nouakchott.

<sup>364</sup> Texto original: “Avec leur disparition, c’est l’âme même de la société mauritanienne qui s’en trouve menacée. Elle se souvient encore qu’il y avait par exemple des coiffures que des filles nouvellement mariées portaient lorsqu’elles étaient en état de grossesse ou qu’elles allaitaient. Tout cela a disparu ! Pour elle, c’est urgent de sonner l’alerte”. (rimartculture.over-blog.net, Nouakchott 17/02/2009)

Para terminar con la presentación de Mouna, quiero mencionar una característica de esta artista que siempre me llamó mucho la atención porque, de alguna manera, choca con la figura de mujer *bizāniyya* muy vinculada a su país y a sus costumbres más “tradicionales”, etc., es decir, un conjunto de factores que llevarían a suponer una mentalidad conservadora, reacia a los cambios y a las novedades foráneas. Sin embargo, entre los artistas de origen *bizāni*, Mouna es la que más se ha abierto y ha aceptado sin problemas la presencia de los extranjeros en el contexto artístico mauritano. En particular, me refiero a la relación que Mouna tiene con su amigo y “maestro” Ousmane, un artista senegalés que, después de más de diez años viviendo en Nouakchott, todavía sigue encontrándose con ciertas adversidades debidas a la actitud de algunos de sus colegas mauritanos.

Volveremos sobre esta cuestión más adelante pero, a título de ejemplo, en junio de 2010, Mouna aceptó exponer con Ousmane en la sede de la *Banque Nationale de Mauritanie* (BNM). La inauguración de esta exposición tuvo mucho éxito, ya que fueron muchas personalidades y autoridades importantes, tanto nacionales como extranjeras. La BNM se había hecho cargo de todos los gastos de la exposición, incluidos los materiales para realizar los cuadros. Este acontecimiento fue celebrado como una *première* en el contexto artístico de la ciudad, ya que una importante institución local se había hecho promotora de las artes plásticas contemporáneas. Yo no asistí a la inauguración ni a la exposición porque no me encontraba en Nouakchott en ese momento, pero cuando llegué a finales de 2010 para realizar mi tercera estancia, Ousmane y Mouna me la mencionaron. Ousmane, en particular, me dijo que algunos artistas mauritanos no habían apreciado mucho que él, que es senegalés, se atreviera a participar en la primera exposición que se organizaba en la BNM. Para Mouna, en cambio, la nacionalidad senegalesa de Ousmane no suponía ningún problema. De los demás artistas, que suelen estar presentes en todas las inauguraciones, casi nadie fue a la de la exposición de Mouna y Ousmane en la BNM.

A sufrir esta especie de discriminación por parte de algunos artistas mauritanos no es sólo Ousmane, sino también otros extranjeros con diferentes nacionalidades

africanas que residen y trabajan en Nouakchott desde hace muchos años. Se trata de figuras perfectamente integradas en el “mundo” artístico de la ciudad y es por esta razón que hemos decidido incluirlos en nuestra tesis. Más adelante, presentaremos los cuatro artistas extranjeros residentes en Mauritania y analizaremos su peculiar condición.

Binta es la tercera mujer artista de la que voy a hablar, volviendo también sobre algunos aspectos que ya he mencionado en relación a su figura. Durante mis primeras dos estancias Binta, una joven *bizāniyya* de unos veinticinco años, fue no sólo mi principal interlocutora, sino que, junto con Leila, representó una importante compañía. Sin embargo, a diferencia de Leila, Binta, con el tiempo, se convirtió en una presencia muy invasiva tanto en mi trabajo de campo como fuera de él. Al principio, cuando la conocí, era muy tímida y desconfiada, pero, poco a poco, tomó confianza y empezó a meterse en asuntos que no le incumbían. Siempre quería venir conmigo, cuando no me veía llegar a la *Maison des Artistes* me llamaba para saber dónde y con quién estaba, se presentaba a menudo en mi casa, a veces sin avisar, etc. Yo también tuve mi parte de responsabilidad en todo esto porque no supe marcarle los límites desde el principio y, luego, ya era demasiado tarde. Cuando empecé a tomar distancias, ella se lo tomó muy mal y empezaron las discusiones. Las cosas llegaron a un punto tal que me vi obligada a cortar todo tipo de relación con ella.

Sin embargo, antes de que todo esto ocurriera, tuve la posibilidad de pasar mucho tiempo con ella, de conversar durante días enteros, de conocer a toda su familia, de viajar juntas y también de entrevistarla para que me contara su historia. Al principio me costó mucho que me hablara de ella, pero al cabo de un mes de estar allí, un día en mi casa, conseguí que lo hiciera:

“Empecé mi vida de artista en 2000, antes hacía mis estudios en la *Mission Catholique* y era costurera. Tengo un diploma en costura, en tintorería y en cerámica. Pero mi pasión siempre ha sido la pintura. Mis padres me enviaron a Senegal para seguir estudiando la costura y después abrir mi propio taller, pero yo me inscribí en el *Village des Arts* de Saint-Louis, donde estuve un año. Para mí es muy importante hacer estudios de arte. Dios te da el talento pero luego hay que dominarlo, hay que aprender las técnicas, perfeccionarse. Todo esto se aprende. Cuando volví a Nouakchott no conocía a ningún artista. Trabajé en una sociedad publicitaria como recepcionista. Allí conocí a muchos jóvenes calígrafos y dibujaba con ellos. Un día, el director de la

sociedad me dijo que tenía que trabajar como artista y que me presentaría a alguien, Alem. Así que, en 2004, llegué a la *Maison des Artistes*. Alem me enseñó a dibujar y a utilizar y mezclar los colores. [...]. Un día, Alem me dijo que ya no era una alumna y que tenía que hacer una exposición. En 2006 participé a mi primera exposición colectiva en la Unión Europea. Tenía miedo de exponer con los grandes artistas porque todavía no estaba lista, pero Alem me convenció. A partir de ese momento me eligieron vice-presidenta de la UAPM, Saleck era el presidente en ese momento. Eso me animó mucho. Durante la exposición en la UE, alguien quería comprar mi primer cuadro, pero yo no podía venderlo. Lo regalé a mi tío el día de su boda”. (Binta, entrevista del 29/12/2008)<sup>365</sup>

En el *Village des Arts* de Saint-Louis, Binta había conocido a Murielle que, en esa época, vivía y trabajaba con los artistas de allí y daba cursos de artes plásticas en su casa. Binta siempre me dijo haber aprendido mucho de ella. A diferencia de Leila y Mouna, Binta no tuvo el apoyo de su familia en los comienzos de su carrera artística, pues en su casa no entendían a qué quería dedicarse exactamente:

“Alem me dejó con Binta, que empezó a explicarme que en Mauritania ser mujer y artista no es fácil. Me dijo que en su familia nadie aprecia su trabajo, sino que le reprochan de no responder a su deber de mujer de casarse y tener hijos. Me enseñó su taller, que está en el primer piso de la casa. Es pequeño, no tiene mucha luz, pero acogedor y lleno de cuadros colgados a las paredes. Allí volvió a insistirme sobre el hecho de que en su casa no la entienden para nada, que cuando va a la *Maison des Artistes* sale con el velo de casa y cuando llega allí se lo quita y luego se lo vuelve a poner a la vuelta a casa. Además en la *Maison* fuma libremente con los otros, también delante de hombres. Me dijo que al principio no se atrevía, pero que con el tiempo les cogió confianza”. (Diario de campo del 10/12/2008)

---

<sup>365</sup> Texto original de la entrevista: “ J’ai commencé ma vie d’artiste en 2000, avant je faisais mes études à la Mission Catholique et j’étais couturière. J’ai un diplôme en couture, en teinturerie et en poterie. Mais ma passion a été toujours la peinture. Mes parents m’ont envoyée au Sénégal pour faire des études de couture pour après ouvrir mon propre atelier, mais moi je me suis inscrite au Village des Arts à Saint Louis, ou j’ai fait un an. Pour moi c’est très important de faire des études d’art. Dieu te donne le talent, mais après il faut le maîtriser, il faut apprendre les techniques, se perfectionner. Tout ça on l’apprend. Quand je suis rentrée à Nouakchott je ne connaissais aucun artiste. J’ai travaillé dans une société publicitaire comme réceptionniste. Là-bas j’ai rencontré beaucoup de jeunes calligraphes et je dessinais avec eux. Un jour le directeur de la société m’a dit que moi je devais travailler comme artiste et qu’il allait me présenter quelqu’un, Alem. Comme ça je suis arrivée à la Maison des Artistes en 2004. Là-bas, Alem m’a appris à dessiner et à utiliser et mélanger les couleurs. [...].Un jour Alem m’a dit que moi je n’étais plus une élève et qu’il fallait que je fasse une exposition. En 2006 j’ai participé à ma première expo collective à l’Union Européenne. J’avais peur d’exposer avec les grands artistes parce que je me sentais pas encore prête, mais Alem a réussi à me convaincre. A partir de ce moment là on m’a fait vice-présidente de l’UAPM, Saleck était le président à l’époque. Ça m’a donné beaucoup de courage. Pendant l’expo à l’UE, quelqu’un voulait acheter mon premier tableau, mais moi je pouvais pas le vendre. Je l’ai offert comme cadeau au mariage de mon oncle”. (Binta, entrevista del 29/12/2008)



“Mis padres nunca quisieron que me dedicara a la pintura. Formo parte de una familia muy tradicional que quería que continuara con el trabajo de costurera. Cuando me inscribí en el *Village des Arts* no lo sabían, creían que estuviera haciendo unos cursos de estilismo. Un día mi madre vino a verme a Saint Louis y me encontró que salía para una exposición que hacía con una artista francesa. Vino conmigo y descubrió que me estaba dedicando a la pintura. Se enfadó mucho conmigo porque para ella el trabajo de artista era para hombres. Me volvió a llevar a Nouakchott para que trabajara como recepcionista, pero yo me quedaba siempre con los calígrafos y los artistas de la *Maison des Artistes*. Participamos en una exposición en la Unión europea y gané el segundo premio. Mi familia estaba allí y estuvo muy orgullosa de mí. Mi padre me dijo: « ¡A partir de ahora ya no te digo nada, harás lo que tú quieras! ». Quería ser artista, no puedo hacer otra cosa, soy incapaz”. (Binta, entrevista del 29/12/2008)<sup>366</sup>

La familia de Binta vive en el barrio periférico de *Arafat*, en la parte sur de la ciudad, se mudaron allí porque las casas son más grandes y más baratas que en el centro y ellos son muchos. La madre de Binta se casó dos veces y tuvo varios hijos tanto en el primero como en el segundo matrimonio. Todos vivían en la misma casa. Es una familia de origen *bizāni* humilde, pero ambos padres trabajan – la madre es enfermera y el padre compra y vende ganado – así que no les falta de nada. Al pasar mucho tiempo allí, me di cuenta de que Binta, con su “vida de artista”, tenía una rutina muy distinta en comparación con la de sus hermanas que siempre estaban en casa ocupándose de las tareas domésticas y cuidando de los niños. Ella, en cambio, se pasaba todo el día fuera, en la *Maison des Artistes*, en la cafetería del CCF, en casa de amigos, y sólo volvía por la noche, a veces después de cenar. Su profesión además, la llevó a establecer relaciones y a frecuentar a muchos extranjeros, incluida yo. Asimismo, hemos visto que, en Nouakchott, los artistas tienen un acceso muy directo a las instituciones, como por ejemplo las embajadas, la Unión Europea, los ministerios, las cooperaciones, etc. De hecho,

---

<sup>366</sup> Texto original de la entrevista: “Mes parents n’ont jamais voulu que je fasse de la peinture. Je fais partie d’une famille très traditionnelle. Ils voulaient que je continue avec le travail de couture. Quand je me suis inscrite aux cours du Village des Arts ils ne savaient pas, ils croyaient que je faisais des cours de styliste. Il le savait seulement mon oncle, le frère de ma mère, qu’est le seul qui m’a toujours compris et encouragée. Un jour ma mère est venue à me voir à Saint-Louis et elle m’a trouvée que je partais à une exposition que je faisais avec une artiste française. Elle est partie avec moi et en ce moment là elle a découvert que je faisais la peinture. Elle s’est beaucoup fâchée avec moi parce que pour elle le travail d’artiste est un travail des hommes. Elle m’a remmenée à Nouakchott pour que je travaille comme réceptionniste, mais moi je restais toujours avec les calligraphes et les artistes de la Maison des Artistes. On a participé à une expo à l’Union Européenne et j’ai gagné le deuxième prix. Ma famille était là-bas et ils étaient fières de moi. Mon père m’a dit : « À partir de maintenant je te dis plus rien, tu fais ce que tu veux ». Je voulais être une artiste et je peux pas faire une autre chose, je suis incapable ». (Binta, entrevista del 29/12/2008)

no es raro que los embajadores, o algunos personajes públicos de cierta relevancia, vayan a las inauguraciones de sus exposiciones, o que ciertos artistas sean invitados a fiestas o recepciones en embajadas. Recordemos que Alem y, desde hace algunos años, también Leila están en la lista de invitados habituales de la fiesta del 14 de julio que se celebra cada año en la embajada de Francia.

Por lo que se refiere al caso particular de Binta, después del taller con las artistas españolas en 2007, empezó a tener muy buena relación con la comunidad española expatriada en Nouakchott al punto que, a menudo, la invitaban a las fiestas y, durante algunos meses en los que todavía no había abierto la nueva *Maison des Artistes*, un cooperante de la AECID le dio una habitación en su casa para que trabajara allí gratuitamente. Pero Binta desperdició las oportunidades que los extranjeros le brindaron a causa, por un lado, de su comportamiento invasivo y, por otro lado, de su relación con algunos otros artistas. Éstos, de hecho, se aprovecharon de los contactos de Binta para acceder a las fiestas o a la casa donde ella tenía el nuevo taller en búsqueda de alcohol. Al cabo de un tiempo, el cooperante español en cuestión se vio obligado a decirle a Binta que deje el taller y se vaya, pues me dijo que se dio cuenta de que se estaban aprovechando de su disponibilidad, invadiendo cada día su casa, y también de que había habido algunos robos en su stock de bebidas. Binta fue estableciendo otras relaciones con otros extranjeros que fue conociendo a través de su profesión, pero el resultado final siempre fue el mismo; la gente, al cabo de un tiempo, empezaba a restablecer unas distancias, sobre todo con respecto a sus vidas privadas y sus casas.

Ahora bien, volviendo a la vida profesional de Binta, ella también, de la misma manera que Leila, me insistió en que en Mauritania, ser mujer y artista no es fácil porque la gente, en general, no tiene familiaridad con esa profesión que, en todo caso, es para hombres y no para mujeres. Sin embargo, para Binta, ahora las cosas empiezan a cambiar un poco gracias al ejemplo de estas pioneras de las artes plásticas:

“También la sociedad mauritana es un problema para una mujer artista porque la mayoría de la gente no nos reconoce como tales. Para los mauritanos, que aprecian mucho a las mujeres, éstas no tienen que hacer trabajos de hombres, sino quedarse en casa con los niños. Los hombres pueden hacer todo lo que quieren. Además, ser artista comporta viajar

mucho para desarrollarse y a los hombres no les gusta mucho que las mujeres viajen, sobre todo si solas. Pero ahora esto empieza a cambiar un poco porque hay cada vez más mujeres que se inician y nuestro papel, nuestro ejemplo, es muy importante porque somos las primeras”. (Binta, entrevista del 29/12/2008)<sup>367</sup>

Personalmente, nunca asistí, ni nadie me contó haber asistido o sufrido, a comportamientos externos de rechazo o no aceptación, a comentarios negativos de desaprobación o a insultos con respecto a la presencia de mujeres entre los artistas plásticos. Como hemos visto, los “ataques” y las críticas vinieron más bien desde el interior, de la parte de algunos de sus colegas hombres. Incluso en el caso de Binta, si por un lado es verdad que su familia nunca la animó a que se dedicara al arte plástico e insistió para que eligiera otra profesión, también es verdad que tampoco se lo impidieron, sino que le dejaron una libertad considerable. Binta, así como Leila, viaja a menudo sola o hasta acompañada por otros artistas, hombres o mujeres, para participar en exposiciones y salones. Por otro lado, también recuerdo que había un chico que Binta frecuentaba y que quería casarse con ella, pero Binta dudaba mucho porque, me decía, tenía miedo que él no la dejara seguir con su profesión. En efecto, asistí varias veces a discusiones entre ellos dos porque a este chico no le gustaba que Binta pasara tanto tiempo en la *Maison des Artistes*, donde ella tenía su taller, dado que la mayoría de sus miembros eran hombres. Al cabo de unos meses, Binta dejó a ese chico por otro que, en cambio, no tenía ningún problema con su trabajo y que venía a menudo a la *Maison des Artistes*.

Después de su primera exposición colectiva en la sede de la Unión Europea, Binta se fue a viajar sola por diferentes países de África occidental para conocer a otros artistas y aprender de ellos antes de volver a Nouakchott y seguir como una artista profesional. En 2007, después del taller con las artistas españolas y de su experiencia en Tenerife, en la Universidad de la Laguna, Binta empezó a preparar

---

<sup>367</sup> Texto original de la entrevista: “La société mauritanienne aussi est un problème pour un femme artiste, parce que la plupart des gens ne nous reconnaît pas. Pour le Mauritanien, qui estiment beaucoup les femmes, elles ne doivent pas faire des travaux d’homme et elles doivent rester à la maison avec les enfants. Les hommes peuvent faire tout ce qu’ils veulent. En plus, être artiste implique voyager beaucoup pour se développer et les hommes n’aiment pas beaucoup que les femmes voyagent, surtout seules. Mais maintenant ça commence à changer un peu, parce que il y a toujours plus de femmes qui sont dans ça et notre rôle, notre exemple, est très importante, car nous sommes les premières”. (Binta, entrevista del 29/12/2008)

su primera exposición individual bajo consejo de su maestro. Alem, de hecho, llevaba tiempo insistiéndole en que había llegado el momento de convertirse en una artista profesional con una exposición personal, que parece ser como un “rito de paso” que consagra un artista a la profesionalidad. Alem le dijo también que era importante para su *curriculum* que la hiciera en el *Musée National*.

Hablo de “rito de paso” porque aquella no fue la única vez en la que escuché un artista afirmar que la primera exposición individual se considera como el debut profesional, que los mismos artistas se han impuesto como norma y a través del cual un aprendiz empieza su carrera de artista. Quiero recordar que ya Saleck, en ocasión de la selección de los seis artistas para los cortometrajes de la SENAF 2009, había afirmado que el haber hecho, por lo menos, una exposición individual era una de las condiciones necesarias para elegir a los artistas. La misma cuestión salió cuando la más joven de las mujeres artistas mauritanas, Fatma, “se atrevió” a realizar su primera exposición de manera individual y no colectiva. Sobre ello volveré a continuación. Otro aspecto a tener en cuenta es que también el lugar en el que un artista decide realizar su primera exposición individual tiene su importancia, ya que, como veremos más adelante, no todos los espacios expositivos tienen el mismo “prestigio” en Nouakchott y exponer en uno o en otro tiene un peso distinto en el *curriculum* de un artista. En este sentido, en el último capítulo, pondré en evidencia aquellas características que hacen de unos determinados lugares – el *Institut Français*, la *Galerie Sinaa* y, en cierta medida, el *Musée National* – los más ambicionados por todos los artistas de la ciudad.

Por lo tanto, después de haber participado en varias exposiciones colectivas, tanto en Mauritania como en Senegal, en octubre de 2009, Binta hizo su primera exposición individual en el *Musée National*, que le puso a disposición la gran sala de exposiciones, pero no pudo pagarle nada, así que de las invitaciones se hizo cargo la *Fondation Mokhtar Ould Daddah*, de la que hablaré más adelante. Binta se ocupó de organizar una pequeña recepción y yo la ayudé a preparar un modesto catálogo con las fotos de sus cuadros, unas breves explicaciones y un texto de presentación escrito por su maestro, Alem, en el que éste cuenta cómo inició Binta a las artes plásticas.

“Hoy fue el día de la inauguración de la exposición de Binta en el *Musée National*, todo el mundo le dijo que es un buen sitio oficial para empezar. [...]. Había mucha gente, incluida Mme. Daddah<sup>368</sup> y el Embajador de EE.UU. Los periodistas estaban muy interesados por el hecho que fuese una mujer tan joven quien exponía. [...]. Fue como su iniciación hacia la profesionalización. También su familia, aparte de su padre, estaba presente. Mme. Daddah hizo el discurso de introducción. Claude K, el *webmaster* de *Cridem*, le pidió una entrevista, Binta irá a hacerla mañana. Binta hizo todo el recorrido de sus cuadros y los explicó uno por uno a las autoridades presentes. [...]Vendió un cuadro a Mme Daddah y uno al embajador de EE.UU. [...]. Pese a que la exposición se hizo en el museo y que estuvieran presentes autoridades importantes, ningún representante del *Ministère de la Culture*, aparte del director del museo, consideró oportuno venir a la inauguración”. (Diario de campo del 25/10/2009)

Salieron muchos artículos de prensa sobre la exposición de Binta, que fue entrevistada varias veces en los días siguientes. Sin embargo, el hecho más remarcable, a mi parecer, fue que, a partir de ese día, la consideración de su familia hacia la profesión que ella había elegido cambió radicalmente:

“Binta me dijo que una tía suya que trabaja para la actual Ministra de la cultura llamó a su madre para felicitarla por la exposición de su hija y que ahora toda la familia se toma más en serio su trabajo y ya no piensa que no hace nada. Empieza a tener más credibilidad delante de su familia que, ahora, está intentado entender qué significa ser artista plástico”. (Diario de campo del 12/11/2009)

A finales de 2009, Binta participó en la creación del colectivo *M-Art*, del cual era la tesorera adjunta, pero nunca dejó de ser miembro del *Bureau* de la UAPM. La doble posición de Binta siempre generó cierta incomodidad entre los miembros de *M-Art* y, cuando se generaron las tensiones entre las dos asociaciones a motivo de la generosa subvención ministerial concedida a la UAPM, Binta tuvo que elegir y decidió quedarse en la UAPM como secretaria general adjunta. Yo no asistí a estos acontecimientos, pero los demás miembros de *M-Art* me contaron que Binta se había convertido en un verdadero problema; me dijeron que ya no confiaban en ella porque por culpa de sus mentiras y “manipulaciones”, casi perdieron el patrocinio de la AECID para la organización del festival “*Libre Art*”. Al parecer,

---

<sup>368</sup> Mme Mariem Daddah, viuda del primer Presidente de Mauritania, es una presencia constante e importante en el contexto artístico-cultural del país, así que hablaré más veces de ella y de la fundación que dirige a lo largo de todos estos últimos capítulos.

Binta fue a denunciarles por haber falsificado el presupuesto del festival para quedarse con una parte del dinero para ellos. Ahora bien, también es importante recordar que Binta era el único miembro de origen “puramente” *bizāni* del colectivo y que gran parte de los artistas asociados a la UAPM, sobre todo los del *Bureau*, eran *bizān* como ella. Por lo tanto, delante de una elección obligada, su origen étnico tuvo seguramente su peso. Actualmente, pues, Binta sigue formando parte de la UAPM, tiene su taller en la nueva *Maison des Artistes* y se ha convertido en el “brazo derecho” del nuevo presidente, “traicionando” de alguna manera a su antiguo maestro y mentor. Alem, en efecto, sigue formando parte del *Bureau* de la UAPM, pero en una posición y con un poder de decisión “inferiores” al de su joven discípula.

Con respecto a Leila y a Binta, quiero mencionar que, para compensar la enorme disponibilidad que me demostraron no sólo en el trabajo de campo sino también haciéndome de “guías”, las ayudé a crearse cada una su propio blog individual. De hecho, cuando las conocí, ambas tenían sus cuentas de correo electrónico y de *Facebook*, pero no una página web de presentación con fotos, *curricula*, etc., así que les pareció una buena idea. Una vez creados los dos blogs<sup>369</sup>, Leila y Binta han ido poniéndolos regularmente al día.

Para terminar con las mujeres artistas con nacionalidad mauritana, voy a hablar brevemente de la más joven del panorama artístico local, Fatma, una chica de origen *bizāni* con la cual, desafortunadamente, no tuve muchas ocasiones de encuentro debido a que, después de mi primera estancia, se casó con un diplomático mauritano y se fue a vivir con el marido a China.

Cuando conocí a Fatma, en 2008, esta artista apenas tenía veintidós años y era considerada como una principiante a nivel profesional, pero, en 2007, ya había hecho su primera exposición individual en el *Centre Culturel Français*, hecho que había generado bastantes polémicas entre los demás artistas. Éstos afirmaban, de hecho, que Fatma era todavía una aprendiz, que tenía mucho que aprender y que había hecho “un paso más largo que sus piernas”. Decían que habría tenido que seguir los etapas poco a poco, hacer experiencia, crearse un estilo propio y

---

<sup>369</sup> Los dos links se encuentran en el mencionado blog común.

empezar con unas exposiciones colectivas como todos ellos habían hecho a su vez. Dicho de otra manera, Fatma había “infringido” esa especie de “norma tácita” del “rito de paso” que he mencionado anteriormente.

Otro aspecto de la figura de Fatma que algunos de los demás artistas comentaban irónicamente era su peculiar relación con uno de ellos, que ella definía como su “mánager”. El hombre en cuestión es Salem, un artista cuya posición es bastante particular dentro del contexto artístico y veremos por qué. El día que le pedí si estaba dispuesta a que le hiciera un entrevista, por ejemplo, Fatma me dijo que tenía que consultarlo con él y, de todas maneras, quería que Salem estuviera presente. Hablándome de ellos, algunos artistas me dijeron que estaban un poco molestos con la actitud de Salem y Fatma porque se comportaban un poco como “estrellas”, como artistas reconocidos, “cuando, en realidad, se trataba de un «artista a medias» y de una principiante que les faltaban el respeto a los profesionales más reconocidos y con mayor experiencia que ellos” (Diario de campo del 08/03/2009).

Salem, en efecto, es un artista *bizāni* de unos cuarenta y cinco años cuya principal actividad es la de funcionario. El arte, en el sentido de producción artística, siempre ha sido más bien un *hobby* para él, pero es cierto que participó siempre en las iniciativas asociativas cubriendo algunos cargos, como el de secretario general de la UAPM. Es un figura bastante peculiar en comparación con los demás, ya que se podría decir que es artista plástico mauritano desde hace mucho tiempo sin llegar a serlo nunca completamente. Yo misma nunca conseguí tratarle como los demás artistas ya que, por su actitud y sus comentarios, siempre tuve la sensación que su faceta artística estuviera bien escondida detrás de su figura de funcionario. Muy probablemente, estas circunstancias se debieron también al hecho de que nunca le vi pintar o participar mucho en los talleres.

Cuando yo le conocí, tenía un pequeño taller en la primera *Maison des Artistes*, pero lo utilizaba más como almacén que como lugar de trabajo. Pasaba por allí de vez en cuando a última hora de la tarde al terminar de trabajar. Aunque nunca quiso hablar mucho de su familia, me dijo que estaba casado y tenía hijos pero que a nadie le interesaba su actividad artística, para ellos él era funcionario, y eso no le molestaba. Debía tener un nivel de vida bastante elevado, ya que siempre iba

muy bien vestido y afeitado, a menudo llevaba *boubous* que parecían o eran nuevos. Además, poseía un coche de segunda mano en muy buenas condiciones. Con respecto a los artistas de la *Maison des Artistes*, siempre le vi mantener ciertas distancias tanto a través de su comportamiento como de comentarios, una vez hasta me dijo de tener cuidado y no beber el té de los mismos vasitos que los demás, pues él mismo no lo hacía por miedo a las bacterias. Durante la entrevista que le hice, nunca entró en los detalles, pero me dio a entender la visión que tenía del contexto artístico mauritano y del papel que él había intentado jugar en él presentándose en una posición de “superioridad”:

“Soy el secretario general de la UAPM desde hace un año. Antes, esta asociación no me interesaba porque estaba muy ocupado con mi trabajo y, además, pensaba la gente no hacía las cosas como se debe. Luego, los artistas me pidieron ser su secretario general. Acepté para ayudarles. Entonces hice un programa, con una cronología bien elaborada y adaptada a la realidad de la asociación y a su relación con el Ministerio de cultura. Había hecho un programa muy ambicioso y había pensado también en algunas fuentes de financiación. [...]. Pero, para hacer todo eso, había que cambiar un poco la tendencia de la asociación. Me encontraba entre personas muy limitadas a nivel de educación y había muchos conflictos internos. No se estaba trabajando para alcanzar un objetivo común. [...]. Era un grupo realmente muy difícil a nivel de gestión. Hay personas que no tienen un comportamiento muy ortodoxo. Quería crear una verdadera casa de artistas, activa y organizada, con un pequeño café, una biblioteca, unos cursos de formación, una galería y una sala para las proyecciones. Estaba seguro de habría conseguido unas financiaciones para todo, pero sólo si estaba bien organizado. Si me escuchaban y me dejaban gestionar bien las cosas, lo habríamos conseguido. Pero no conseguí organizar un buen grupo y ahora la UAPM está en crisis”. (Salem, entrevista del 13/02/2009)<sup>370</sup>

---

<sup>370</sup> Texto original de la entrevista: “Je suis Secrétaire général de l’UAPM depuis une année. Avant cette association ne m’intéressait pas parce que j’étais très occupé avec mon travail et, en plus, j’estimais que les gens ne faisaient pas les choses comme il se doit. En un certain moment, les artistes de l’association m’ont demandé d’être leur Secrétaire générale. J’ai accepté pour les aider. Donc j’ai fait un projet, un programme, une chronologie bien élaborée et adaptée à la réalité de l’association et à sa relation avec le Ministère de la Culture. J’avais fait un programme très ambitieux et j’avais aussi pensé à des sources de financement.[...]. Mais pour faire tout ça, il fallait changer un peu la route de l’association. Je me trouvais parmi des gens très limités sur le côté de l’instruction et il y avait beaucoup de querelles intestines. On ne travaillait collectivement pour joindre un objectif commun. [...]. C’était un group vraiment difficile à gérer. Il y a des personnes qui sont pas trop orthodoxes dans leur comportement. Je voulais créer un vrai maison pour les artistes, active et organisée, avec un petit café, une bibliothèque, des cours de formation, une galerie et une salle pour les projections. J’étais sur que je pouvais avoir des financements pour tout ça, mais seulement si c’était bien organisé. S’ils m’écoutaient et ils me laissaient gérer bien, ça allait réussir. Mais on n’a pas réussi à organiser un bon groupe et maintenant l’UAPM est en crise”. (Salem, entrevista del 13/02/2009)



Salem no fue el único en presentarse en estos términos, utilizando la cuestión de la “educación”, de la “intelectualidad”, de la “seriedad y competencia profesional” y de la “falta de organización” para marcar diferencias con respecto a los demás artistas. Ya hemos visto que Saleck se servía de un discurso parecido en el que empleaba términos similares. Sin embargo, el que más escuché intentar imponer su “superioridad intelectual” con respecto a los demás fue Karim, el actual presidente de la UAPM. En algunas ocasiones, como por ejemplo en el caso de una reunión que tuvo con los miembros de *M-Art*, hasta salió con frases como “*maintenant faut m’écouter vu que je suis plus intellectuel que vous tous!*”<sup>371</sup> (Diario de campo del 28/02/2012). Además, Karim, de la misma manera que Saleck, pero con un nivel de reconocimiento local mucho más limitado, cree tener unas capacidades y un nivel artístico superiores con respecto a la mayoría de los demás artistas. Seguramente, el haber conseguido establecer unas relaciones directas y eficaces con el *Ministère de la Culture*, alimenta considerablemente la presunción de este artista. Los únicos a los que le vi llevar un cierto respeto son Alem, tanto por su importante posición en la historia de las artes plásticas en Mauritania como por su talento como dibujante y retratista, y Hassan, por su elevado nivel educativo e intelectual. No olvidemos que Hassan fue profesor de matemáticas y que, actualmente, es un periodista reconocido perfectamente bilingüe, pues entiende, habla y escribe correctamente tanto en francés como en árabe. Aunque en menor medida, Karim también suele tener un comportamiento bastante considerado con respecto a Saleck y Salem, todos ellos de origen *bizāni*. En cambio, por lo que se refiere a los artistas halpoulaaren, pese a que Adama sea el actual vice-presidente de la UAPM y uno de los pioneros de las artes plásticas mauritanas, Karim suele ser bastante arrogante e irrespetuoso. En efecto, es consciente de que, de cara a las autoridades e instituciones, es importante que la asociación presente una composición étnica variada y estable, que los artistas parezcan unidos, pero si no fuera por esta razón, probablemente intentaría constituir un *Bureau* integralmente *bizāni*. Sobre las figuras de Hassan y Karim y algunas de las cuestiones mencionadas volveremos en el próximo epígrafe.

---

<sup>371</sup> “¡Ahora tenéis que escucharme ya que soy más intelectual que todos vosotros!”

Volviendo ahora al caso de Fatma y Salem, éstos quisieron que los entrevistara juntos pese a mis resistencias. Finalmente, nos encontramos en la casa de ella. Fatma vivía con su familia en pleno centro de la ciudad; su padre es funcionario estatal y la madre se ocupaba de la organización de la casa. Salem era un amigo de la familia desde hace muchos años y cuando vio que la joven mujer se interesaba a la pintura, la animó para que se dedicara a ello más seriamente y preparara una exposición. Fue él quien la presentó al director del CCF de aquel entonces y quien insistió para que expusiera allí. Fatma se dejó convencer y armó su propio taller en un cuarto de la casa para trabajar. Su familia le hacía confianza a Salem que la acompañaba a todas partes. Además, la familia tenía a disposición un coche y un chófer, de manera que Fatma no necesitaba nunca tomar un taxi. Ella también, como Mouna, siempre llevaba el velo, pasaba puntualmente por la *Maison des Artistes* y nunca se quedaba mucho tiempo allí. Su relación con los demás artistas, incluso las mujeres, pasaba a través de Salem.

El día que nos vimos en su casa, me hicieron acomodar en el patio y nadie de la familia se acercó en ningún momento a nosotros ni tan sólo por curiosidad, si quedaron todos en el interior. Nos sentamos los tres y, después de haber entrevistado a Salem, empecé con Fatma pero me costó mucho que hablara y le miraba constantemente a su mentor como buscando ayuda o confirmación a lo que me iba contando:

“Empecé con el arte cuando tenía trece años y ahora tengo veintidós. Soy la artista más joven de Nouakchott. Hace dos años que hago la pintura, antes dibujaba y hacía decoraciones. Soy autodidacta como todos los demás artistas aquí. Ya hice mi primera exposición individual en el CCF. [...]. Aquí es muy raro ver a una chica que pinta, en general es raro ver a mujeres en el mundo de la pintura. Todavía está un poco mal visto, porque se dice que es algo sin importancia o, a veces, la gente piensa que uno empieza con la pintura porque no sabe qué hacer”. (Fatma, entrevista del 13/02/2009)<sup>372</sup>

---

<sup>372</sup> Texto original de la entrevista: “J’ai commencé avec l’art à l’âge de treize ans et maintenant j’en ai vingt deux. Je suis la plus jeune artiste de Nouakchott. Ça fait deux ans que je fais la peinture. Avant je dessinais avec les crayons et je faisais des décorations. Je suis autodidacte comme tous les artistes ici. J’ai déjà fait ma première expo individuelle au CCF. [...]. Ici c’est très rare de voir une jeune fille qui peint, en générale c’est rare de voir des femmes dans le monde de la peinture. C’est encore un peu mal vu, parce qu’on dit que c’est de n’importe quoi. Ou parfois les gens pensent qu’on commence avec la peinture parce qu’on ne sait faire rien d’autre”. (Fatma, entrevista del 13/02/2009)

Fatma me contó que, gracias a la presencia y a la ayuda de Salem, su familia la dejó bastante libre de dedicarse a la pintura y de participar en algunas actividades artísticas, como por ejemplo el taller con las artistas españolas en 2007. Según ella, el problema para una mujer artista, no consistía tanto en la actividad en sí, sino en el pasar mucho tiempo fuera de casa o moverse sola. Si las actividades artísticas se desarrollaban principalmente en el ambiente doméstico, podían ser consideradas como cualquier otra ocupación femenina para pasar el tiempo. Según ella, para un hombre era más complicado justificar la profesión de artista, ya que se trata de un trabajo que todavía no tiene reconocimiento social y el principal deber de un hombre es de trabajar y proveer a las necesidades de su familia:

“Nunca he tenido problemas con mi familia, mis padres me han animado siempre. A veces pienso que ser artista es más complicado para un hombre que para una mujer porque si la gente ve a unos hombres pintar dice que no tienen nada que hacer, que no trabajan y que no hacen nada para sus familias. En cambio, las chicas jóvenes pasan mucho tiempo en casa y si empiezan a pintar no pasa nada, es para pasar el tiempo. He notado que actualmente ya hay muchas chicas jóvenes que se interesan a la pintura. El día de la inauguración de mi exposición había muchas y ahora yo doy cursos gratuitos en mi taller en casa. El problema es que yo misma soy autodidacta y nunca aprendí, así que es un poco complicado. Fue un don de Dios. Quiero convertirme en una artista profesional y estoy dispuesta a luchar para derribar todas las fronteras”. (Fatma, entrevista del 13/02/2009)<sup>373</sup>

Ahora bien, las afirmaciones de Fatma, con las que esta joven artista justificaba su manera de ejercer esa profesión, delatan una contradicción. El hecho mismo de que si una mujer se dedica al arte plástico en su propia casa, como un cualquier otro pasatiempo doméstico, no comporta ningún problema, ya constituye una limitación en sí, ya que por un lado significa no darle importancia como profesión y, por otro lado, que una mujer no tiene toda la libertad de ejercerla plenamente, sino dentro de ciertas fronteras. En efecto, la presencia de Fatma en el contexto

---

<sup>373</sup> Texto original de la entrevista: “Moi, je n’ai jamais eu des problèmes avec ma famille, mes parents m’ont toujours encouragée. Parfois je crois que c’est plus difficile pour un homme que pour une femme d’être artiste, parce que si les gens voient des hommes peindre ils disent qu’ils n’ont rien à faire, qu’ils ne travaillent pas et qu’ils ne font rien pour leurs familles. Par contre, les jeunes filles restent beaucoup de temps à la maison et s’elles commencent à peindre c’est pas grave, c’est pour passer le temps. Maintenant j’ai remarqué qu’il y a déjà beaucoup de jeunes filles qui s’intéressent à la peinture. Le jour du vernissage de mon expo il n’y avait beaucoup et maintenant je donne des cours gratuits à quelques jeunes filles dans mon atelier chez moi. Le problème est que je suis autodidacte et je n’ai jamais appris, c’est compliqué. Ça a été un don de Dieu. Je veux devenir artiste professionnelle, donc je suis prête à lutter pour casser toutes les frontières”. (Fatma, entrevista del 13/02/2009)

artístico de Nouakchott respondía perfectamente a las condiciones mencionadas, ya que más allá de algunas apariciones puntuales, nunca la vi participar en la vida artística de la ciudad, ni tan sólo con las demás mujeres artistas. Lamentablemente, cuando volví a Nouakchott para realizar mi segunda estancia, Fatma ya se había marchado a China con su marido y nadie supo darme noticias de ella.

Las cuatro artistas que he presentado a lo largo de este párrafo no son las únicas presencias femeninas reconocidas y afirmadas en el “mundo” de las artes plásticas en Mauritania, aunque sí las solas con nacionalidad mauritana. En realidad, hay otras jóvenes mujeres, dos hermanas marroquíes, que, al día de hoy, forman parte integrante de ese “mundo”. Ya he mencionado a ambas, Miryam y Aziza, pero voy a retrasar aún un poco su presentación para describir sus figuras y su posición conjuntamente a las de los otros artistas africanos extranjeros que, como ellas, residen y trabajan en Nouakchott desde hace muchos años. En efecto, pese a que, por las razones que veremos, su condición sea bastante distinta de la de Ousmane, el artista senegalés, ellas también se ven implicadas, en cierta medida, en las tensiones que existen entre artistas mauritanos y artistas con otra nacionalidad africana.

Lo curioso es que, pese a las reducidas dimensiones de ese contexto y pese a que a menudo se encuentren a desarrollar actividades juntas, las mujeres artistas no tienen mucha relación entre ellas. Binta y Leila fueron muy amigas durante mucho tiempo, pero las tensiones jerárquicas y entre grupos étnicos acabó con esa amistad. Leila, por su parte, llegó a establecer relaciones más próximas con artistas mujeres de otros países cercanos que con las de su propio país. Los motivos en la base de esta situación pueden ser los más variados: la diferencia de edad que hay entre ellas, las distintas condiciones familiares, los distintos estilos de vida, etc.

Finalmente, es importante mencionar la cada vez más significativa presencia de mujeres en los cursos de artes plásticas que se organizan puntualmente en Nouakchott. Es el caso, por ejemplo, de los cursos impartidos por el artista senegalés Ousmane en un espacio concedido por el *Centre Culturel Marocain*. En

efecto, mientras que en la parte dedicada a los niños las clases eran mixtas, en las sesiones para adultos sólo había algunas jóvenes mujeres.

Ahora bien, antes de pasar a los artistas africanos extranjeros, voy a retomar algunas de las figuras que he ido mencionando sin detenerme mucho sobre ellas y algunas otras que hasta ahora no han sido citadas, pues se trata de unos artistas que ocupan, por así decir, una posición “secundaria” con respecto a los demás por distintas razones. El motivo por el cual he decidido agruparlos en el mismo párrafo es que quiero poner en evidencia que, de la misma manera en que en el proceso de definición de las “figuras artísticas de referencia” los actores extranjeros han jugado un papel crucial, por lo que se refiere a estos artistas, su condición de “marginalidad artística” se debe, entre otras cosas, a que ni su personalidad ni su obra llamaron nunca de manera decisiva la atención de actores extranjeros. Algunas veces, se trata de presencias constantes en ese “mundo” pero tienen otra ocupación profesional que no les deja mucho tiempo para dedicarse al arte plástico y a la que también dan más importancia; otras veces, en cambio, son figuras inconstantes que, desde siempre, aparecen y desaparecen tanto a nivel asociativo como en las demás actividades artísticas. Finalmente, hay los que se encuentran a medio camino entre la condición de aprendiz y la de artista profesional y tienen que dar el paso. Como veremos, entre ellos, hay algunos que están emergiendo y se están afirmando en el panorama artístico local precisamente gracias a la intervención o al apoyo de algún extranjero.

### **6.3 Artistas “a tiempo parcial” y artistas emergentes**

Empezando con retomar la figura de Hassan, un hombre *bizāni* de unos cincuenta y cinco años, ya he dicho que su nombre viene asociado a menudo al de Saleck. Después de haber participado activamente en los comienzos de las artes plásticas en Mauritania y en la célebre exposición “*Les travaux de l’atelier*”, renunció un poco a la vida de artista plástico para dedicarse a la de periodista para poder mantenerse a él y a su familia. Hassan, de hecho, está casado y tiene hijos, uno de los cuales está frecuentando la universidad en Francia. El chico tiene una beca pero Hassan sigue ayudándole:

“No he dejado de pintar, pero ahora estoy más concentrado en mi trabajo de periodista para poder vivir. Soy director del «*Biladi*». Como ahora soy padre de familia y tengo responsabilidades, no puedo moverme como antes y si uno no se mueve de aquí no puede vivir del arte. Para poder pasar un periodo en el extranjero, hace falta que encuentre los medios económicos para hacer vivir mi familia. Siempre escribí para la prensa y también hacía ilustraciones para los periódicos de Nouakchott, así que de alguna manera siempre me moví en este campo. También he escrito mucho para los artistas. [...]. Actualmente, aquí en Mauritania, hay demasiados artistas y a menudo se hacen cosas simplemente por hacerlas. Hay una crisis de identidad, yo mismo ya no sé qué camino seguir, porque hace tres años que no viajo. Los artistas se copian entre ellos y no avanzamos”. (Hassan, entrevista del 15/11/2009)<sup>374</sup>

Es por sus capacidades como periodista/escritor que Hassan es considerado como una especie de “intelectual”, al que a menudo los demás artistas piden ayuda para redactar textos, cartas, etc. en francés o en árabe. En efecto, aparte de algunos pocos que pueden escribir más o menos correctamente en árabe o en francés, la gran mayoría de ellos no sabe y algunos hasta tienen dificultad para expresarse bien en francés. *Vlane* me contó que, en los últimos años, los artistas han hecho progresos enormes, pero cuando él los conoció, muchos de ellos hablaban francés muy mal, sobre todo los hassanófonos.

Una de las cosas que más llamaron mi atención trabajando tanto con Saleck como con Hassan, pero también con Alem, es que los tres, todos de origen *bizāni*, denunciaban constantemente la insolencia de algunos artistas extranjeros a la hora de querer representar el arte plástico mauritano contemporáneo tanto a nivel nacional como en el extranjero. Además, a menudo escuché de su parte afirmaciones “agresivas” con respecto a iniciativas tomadas por los artistas mauritanos de origen subsahariano, en particular los halpoulaaren. Una vez, por ejemplo, “Alem le dijo a Binta, también de origen *bizāni*, que no tenía que dejar

---

<sup>374</sup> Texto original de la entrevista: “Je n’ai pas arrêté de peindre, mais maintenant je suis plus concentré dans mon travail comme journaliste pour pouvoir vivre. Je suis directeur en chef du « *Biladi* ». Comme maintenant je suis père de famille et j’ai des responsabilités, je ne peux pas bouger comme avant et s’on ne bouge pas d’ici on ne peut pas vivre d’art. Pour passer un période à l’étranger il faut que je trouve des moyennes pour faire vivre ma famille. J’ai toujours écrits dans la presse et je faisais des illustrations pour les journaux de Nouakchott, donc j’ai été toujours dans ça. Et j’ai même écrits beaucoup pour les artistes. [...]. Actuellement ici en Mauritanie il y trop d’artistes et souvent on fait de n’importe quoi. Il y a une crise d’identité, moi aussi je sais plus quel chemin prendre, parce que depuis trois ans je n’ai pas voyagé. Les artistes se copient entre eux et on n’avance pas”. (Hassan, entrevista del 15/11/2009)

que los «*toucs*», expresión despreciativa para referirse a los *toucouleur* o *halpoulaaren*, fueran a participar solos en el «*Salon Maghrebin des Arts Plastiques*» en Argelia, al que habían sido invitados dos artistas de Mauritania” (Diario de campo del 02/10/2010); otra vez, tanto Saleck como Hassan criticaron una iniciativa de los artistas *halpoulaaren* más jóvenes, los del colectivo *M-Art*, en las que sólo se habían implicado escuelas primarias gestionadas por gente de su misma etnia, etc. Según Saleck, además, los proyectos de *M-Art* no acababan de ser apoyados a nivel local precisamente por la ausencia de *bizān* entre los miembros del colectivo:

“Estuve hablando un rato con Saleck en la nueva *Maison des Artistes*. Me dijo que apoyará a los jóvenes de *M-Art*, que pueden hacer mucho más para el futuro del arte en Mauritania que los artistas más mayores. El problema, dice, «es que en el colectivo no hay una representación de artistas *bizān*, sólo hay subsaharianos y eso hace difícil que reciban subvenciones por parte del Estado. En cambio, sigue, ahora la composición étnica de la UAPM está muy bien y es por eso que recibieron el dinero del ministerio”. (Diario de campo del 10/10/2011)

Ahora bien, también entre los artistas *halpoulaaren* hay algunos, como por ejemplo Adama, que hacen exactamente lo mismo tanto con respecto a los artistas de otras nacionalidades africanas como en relación a los *bizān*. Por lo tanto, aunque nunca asistí a conflictos abiertos ni explícitos entre ellos, sí puedo afirmar que en el contexto artístico mauritano se reproducen, a pequeña escala, las mismas tensiones de las que hemos hablado en el capítulo anterior entre *bizān* por un lado y etnias subsaharianas por el otro, pero sobre todo entre mauritanos por un lado y extranjeros por el otro. Esto ocurre sobre todo cuando se trata de viajes en el extranjero o de importantes acontecimientos locales, pues algunos artistas mauritanos no quieren que los extranjeros se sientan legitimados a participar de la misma manera que ellos. Además, también hay que mencionar que, hasta ahora, ningún artista de origen subsahariano fue nunca presidente de ninguna asociación, tampoco del nuevo colectivo *M-Art*, cuya mayoría de miembros se compone de *halpoulaaren*.

Con respecto a estas cuestiones, considero fundamental abrir un breve paréntesis sobre las tendencias de las políticas de promoción cultural y artística del estado

mauritano y en particular, las de los dos ministerios competente: el *Ministère de la Culture, de la Jeunesse et du Sport* y el *Ministère du Commerce de l'Artisanat et du Tourisme*. En este sentido, si por lo que se refiere al ámbito de las artes plásticas, la tendencia a privilegiar la promoción y difusión de las producciones de los artistas de origen *bizāni* no es todavía evidente, ya que, en la práctica, no existe ninguna política pública orientada a su desarrollo y promoción, dicha tendencia es manifiesta cuando se trata de música, poesía y artesanía. Siendo éste último el ámbito artístico más cercano al de las artes plásticas y también el que mejor conozco por haberle dedicado una parte del trabajo de campo, voy a aportar algunos ejemplos de cómo las políticas del ministerio de competencia están orientadas casi exclusivamente hacia la conservación, el desarrollo y la promoción, tanto local como internacional, de la artesanía tradicional *bizāniyya*, como si ésta fuera la única producida en el país. En particular, me refiero a las producciones artesanales tradicionales de una de las dos “castas” que componen la estructura social tradicional de los *bizān*, los llamados *m'allmīn* o *forgerons*, de los que hemos hablado en el epígrafe 4.2.

Como ocurre con los demás ámbitos artístico-culturales, en Mauritania, cuando se busca material bibliográfico o se quiere realizar una investigación, tanto a nivel institucional como comercial, sobre los artesanos, lo primero, y casi lo único, con lo que uno se encuentra son los *m'allmīn* y sus productos: los principales espacios de venta en la ciudad, incluso el *Marché Capital*, les pertenecen; en la *Foire de l'Artisanat*<sup>375</sup>, sede de la *Direction de l'Artisanat*, casi todos los talleres puestos a disposición de los artesanos por el Ministerio, están ocupados por *m'allmīn*; la mayoría de los cargos institucionales de este sector están ocupados por *bizān*; en las ocasiones oficiales, como por ejemplo las ferias, las exposiciones o los festivales locales y extranjeros, a representar la artesanía mauritana son, en general, los diferentes productos tradicionales de los *bizān*. Finalmente, durante mi etnografía, tuve la ocasión de conocer al presidente de la *Chambre Nationale de l'Artisanat et des Métiers* (CNARM), es decir, la institución que se ocupa de la

---

<sup>375</sup> Se trata de un gran espacio situado en la parte sur de la ciudad, en la carretera que une Nouakchott con la ciudad meridional de Rosso. Allí, detrás de los edificios destinados a la administración de la *Direction de l'Artisanat*, hay los talleres y los puestos de venta de los artesanos, concedidos gratuitamente por el *Ministère du Commerce de l'Artisanat et du Tourisme*.



artesanía en el seno del ministerio de tutela. Durante uno de nuestros encuentros, el presidente me entregó unos materiales sobre la promoción de la artesanía Mauritania a nivel local e internacional. Las fotos contenidas en los dosieres eran de objetos artesanales producidos por *bizān*, así como los que se habían seleccionado para un CD, en el que la presentación de los productos era acompañada por música tradicional *bizāniyya*.

En la *Foire de l'Artisanat*, tuve la oportunidad de conocer y conversar con los únicos artesanos de origen subsahariano que tenían su taller y puesto de venta allí, unos soninké. Éstos me explicaron que, pese a que hace años que trabajan allí y que siempre intentan participar en las ferias y en las exposiciones universales, nunca lo han conseguido. Producen sobre todo esculturas de madera que, me contaron, todavía no están reconocidas como artesanía mauritana debido a que Mauritania es un país islámico, en el que la práctica de la escultura no está muy bien aceptada. Sus principales clientes, de hecho, son occidentales.

Ahora bien, como decía, estas dinámicas no son todavía evidentes en el ámbito de las artes plásticas, pues se trata de un sector de producción artística aún marginal y poco considerado por parte de las instituciones locales. Sin embargo, en el interior del contexto artístico, son cada vez menos latentes y más explícitas, aunque, repito, las tensiones más palpable no son tanto entre artistas *bizān* y artistas halpoulaaren, sino sobre todo entre mauritanos y extranjeros.

Volviendo ahora a la figura de Hassan, este artista actualmente comparte un taller con Saleck en la nueva *Maison des Artistes* y fue allí donde, durante mi última estancia, me enseñó una serie de cuadros de varias dimensiones que había preparado para un festival al que había sido invitado en Canadá y al que no había podido asistir porque la embajada canadiense de Dakar rechazó su petición de visado. El asunto se había vuelto público ya que Hassan decidió denunciarlo con un artículo titulado “*Quand l'ambassade du Canada à Dakar freine les échanges artistiques et culturels*” y publicado por *Cridem*. Hassan contaba así toda la historia<sup>376</sup>:

---

<sup>376</sup> Considero importante transcribir aquí la historia hecha pública por Hassan ya que el tema de los visados y de los problemas para conseguirlos, sobre todo cuando se trata de salir de África, representa una cuestión importante para todos los artistas africanos y el de Hassan no fue el único

“En 2009, me encontré en Nouakchott con la señora Jeanne Boisclair que ya conocía desde hace mucho tiempo. Jeanne es una canadiense que ha ejercitado la alta función de representante residente del *Programma Alimentare Mondiale* (PAM) en Nouakchott (Mauritania) durante los años noventa. Jeanne se jubiló hace unos años y, de vez en cuando, vuelve a Mauritania, un país que ella ha amado, que ha adoptado y que le ha abierto los brazos. [...]. En octubre de 2010, durante uno de sus pasos por Nouakchott, donde ella tenía una consulta con su antiguo empleador, el PAM, la señora Boisclair me informa que había hablado con algunos mauritanos naturalizados canadienses que yo no conocía, y que todavía no conozco, [...] y que organizan un festival todos los años, titulado: « *Le Festival Nomade de Montréal* ». Ella me notifica que cabía la posibilidad que fuera invitado a este festival y que ya se estaban moviendo con estos nuevos patrocinadores para encontrar los recursos financieros y las justificaciones institucionales necesarias para asegurar mi participación y mi estancia en Montreal. [...]. A partir de ese día, empecé a trabajar sin descanso en el proyecto de exposición para que fuera un éxito. [...]. En junio de 2011, recibí un primer e-mail de parte de Jeanne que me informaba que finalmente todo estaba listo para que fuera allí y que, en principio, el festival tendría lugar entre finales de septiembre y principios de octubre de 2011. [...]. Mis interlocutores me vuelven a contactar hacia la mitad de septiembre para comunicarme la fecha definitiva del festival, es decir, el mes de diciembre de 2011. [...]. A principios del mes de noviembre de 2011, recibo toda la documentación indispensable para pedir el visado, es decir: la invitación que confirma que todos los gastos estaban a cargo del festival, admitida por una autoridad canadiense autorizada, la documentación bancaria del organizador que acreditara sus capacidades financieras y los movimientos recientes de su cuenta profesional, además de toda la documentación sobre el festival y sobre mí mismo. También recibo la informaciones electrónicas relativas a un billete de avión a mi nombre, reservado en Air France del 28 de noviembre de 2011 al 5 de enero de 2012. [...]. Hago toda la navegación internet indispensable en la página web de la embajada de Canadá en Dakar para informarme y bajar la documentación para compilar. Pese a la angustia generada por las exigencias estresantes del dossier del visado (hay que decir que uno se mueve sobre el filo de una navaja), preparo mi dossier de manera impecable, le añado los documentos necesarios y menciono todos mis datos personales con la máxima veracidad y honestidad. [...]. Sábado 12 de noviembre de 2011 voy entonces a Dakar y el lunes 14 de noviembre a las 5.40h de la mañana me presento en la embajada y me apunto en la lista de las peticiones de visados. Había gente esperando desde hacía 23 horas del día anterior, me dicen. [...]. El lunes 12 de noviembre de 2011, a las 7h de la mañana, voy a buscar una respuesta a mi petición. A mediodía accedo a la taquilla en la que me devuelven mi pasaporte en un sobre y me hacen firmar un registro. [...]. Una vez en el pasillo, abro el sobre y busco frenéticamente entre las páginas del pasaporte sin encontrar ningún visado. Así que en seguida paso a leer la carta adjunta. [...]. ¡Demonios! El proyecto cultural para el cual me agoté y trabajé con tanto empeño al lado de mis patrocinadores durante los últimos dos años, acaba de irse a pique, cuando

---

caso de rechazo injustificado de visado al que asistí. Más adelante, veremos que las siempre más austeras políticas de concesión de visados, adoptadas por las embajadas de los países occidentales, influyen profundamente la vida profesional de los artistas.

faltan sólo algunos días para mi viaje, previsto para el 28 de noviembre desde Nouakchott, y para la apertura del festival, en el que la exposición de mis cuadros tenía que servir de decoración y ser el acontecimiento principal. La embajada de Canada acababa de rechazar mi petición de visado”.  
(*Cridem*, Nouakchott 27/11/2011)<sup>377</sup>

El motivo del rechazo era, según lo que decía la nota del embajador de Canadá, que Hassan no los había convencido de que habría vuelto a Mauritania y que, además, no tenía los medios económicos suficientes para hacer frente a ese viaje que, según la documentación presentada por el artista, estaba totalmente a cargo de la organización del festival.

---

<sup>377</sup> Texto original: “En 2009, j’ai rencontré à Nouakchott Madame Jeanne Boisclair que je connaissais déjà depuis longtemps. Jeanne est une citoyenne canadienne qui a occupé la haute fonction de représentante résidente du Programme Alimentaire Mondiale (PAM) à Nouakchott (Mauritanie) dans les années 90. Jeanne est partie à la retraite depuis quelques années, et elle revient souvent en Mauritanie, pays qu’elle a aimé, qu’elle a adopté et qui lui a ouvert ses bras. [...]. En octobre 2010, lors d’un passage à Nouakchott où elle avait une consultation pour le compte de son ancien employeur le PAM, Madame Boisclair m’informe qu’elle a parlé avec des Mauritanais naturalisés Canadiens que je ne connaissais pas, et que je ne connais d’ailleurs toujours pas [...] et qui organisent un festival tous les ans, intitulé ; « *Le Festival Nomade de Montréal* ». Elle me signifie qu’il se peut que je sois invité dans ce cadre. Elle m’informe que des démarches sont en cours avec ces nouveaux partenaires pour trouver les ressources financières et les justifications institutionnelles, nécessaires pour assurer ma venue et mon séjour à Montréal. [...]. Depuis ce jour, je commence à travailler sans relâche sur ce projet d’exposition que je voulais beau et réussi. Puis, silence radio pendant 9 mois. [...]. En juin 2011, je reçois un premier mail de Jeanne qui me signifie qu’enfin, tout est en place pour ma venue et qu’en principe, le festival se déroulera entre fin septembre et début octobre 2011. [...]. Mes interlocuteurs me recontactent mi-septembre 2011, pour me communiquer la date définitive du festival, à savoir le mois de décembre 2011. Au début du mois de novembre 2011, je reçois la documentation indispensable à la requête du visa ; à savoir : l’invitation qui renferme une prise en charge agréée par une autorité canadienne elle-même agréée, et le relevé bancaire de l’organisateur attestant de ses capacités financières et les mouvements récents de son compte professionnel, en plus d’une documentation sur le festival, et sur moi-même. Je reçois de surcroît les informations électroniques relatives à un billet d’avion à mon nom, réservé sur les lignes de la compagnie Air France du 28 novembre 2011 au 05 janvier 2012. [...]. Je fais la navigation Internet indispensable sur le site de l’ambassade du Canada à Dakar pour m’informer et télécharger les documents à remplir. Malgré l’angoisse engendrée par les exigences stressantes du dossier de visa (il faut dire qu’on marche sur des fils de rasoir), je prépare mon dossier de visa dans les règles de l’art, j’y joins les pièces nécessaires, et j’y mentionne mes données personnelles de références en toute véracité et en toute honnêteté. [...]. Je me dirige alors vers Dakar le samedi 12 novembre 2011 où j’y arrive dans la soirée. Le lundi 14 novembre à 5 heures 40 minutes du matin, je me pointe devant l’ambassade et je m’inscris sur la liste des demandeurs de visas, dont certains seraient déjà là depuis 23 heures la veille, m’assure-on. [...]. Le lundi 21 novembre 2011 à 7 heures du matin, je m’inscris à nouveau pour avoir la réponse à ma requête. A midi j’accède au guichet où on me remet mon passeport sous pli. On me fait signer dans un registre. [...]. Une fois dans le couloir, j’ouvre le pli et me hâte de feuilleter les pages du passeport que je trouve vide de tout visa. Je m’empresse de lire la lettre jointe au passeport. [...]. Tonnerre ! Le projet culturel sur lequel je me suis harassé et investi avec tant d’acharnement aux côtés de mes partenaires au cours des deux dernières années, vient de tomber à l’eau, à quelques jours de mon départ prévu le 28 novembre à partir de Nouakchott, et du démarrage du festival, dont l’exposition de mes toiles devait en constituer l’habillage, et l’évènement majeur. L’ambassade du Canada vient en effet de rejeter ma demande de visa. [...].  
(*Cridem*, Nouakchott 27/11/2011)

Hassan publicó también su respuesta al embajador de Canadá en Dakar:

“Por lo que se refiere a la preocupación de si voy a dejar o no Canadá cuando la estancia se termine, pienso que se trata de un juicio a la intención y de una fobia incivil injustificados, más que de una elección justa y equilibrada, ya que el servicio de visados ha preferido aplicar el prejuicio desfavorable en vez de concederme un prejuicio bueno y favorable, es decir, que tengo la intención de volver a mi país. ¡Es bastante extraño viniendo de gente que se declaran civilizadas y democráticas no tener ninguna confianza en los demás! Y además, ¿cómo convencerlos de mi regreso? ¿Queréis verme volver antes de que me haya ido? ¿O también antes de haber conseguido el visado? Sin embargo, en mi pasaporte, hay pruebas importantes de que no tenía ninguna intención de quedarme: mis visados Shengen. Ya viajé varias veces a Francia en el marco de mis actividades y en ningún momento tuve la intención de quedarme allí. Por lo que se refiere a Canadá, nunca pensé asentarme allí y tampoco hablé de esta eventualidad con mis patrocinadores. Mis principios con respecto a este asunto son muy simples. Si algún día tengo que residir en un país que no sea el mío, lo haré en plena legalidad y, de todas maneras, dudaría mucho antes de instalarme en un país glacial como el vuestro comparándolo con mi hermoso y cálido país. Quizás vosotros tengáis algunas dudas, pero yo vivo muy bien aquí, donde tengo mi vida, mis responsabilidades y mis deberes. Por lo que se refiere a mi situación económica, no sabía que la riqueza fuera un criterio irrenunciable para conseguir un visado para Canadá. En todo caso, yo reconozco no ser un pintor rico. Me invitaron a exponer en un festival y habría vuelto en seguida después de su clausura. Es una rutina para mí. [...]. En cuanto a mi anfitrión, no hay ninguna duda de que os entregué una documentación completa relativa a sus capacidades financieras para hacerse cargo de los gastos de mi viaje bajo la autorización de autoridades canadienses. [...]. La actitud de la embajada abunda de esta arrogancia y de esta megalomanía neocolonialista, que tiene la tendencia a aterrorizar a los africanos tomándolos por hombres subdesarrollados que quieren invadir el «*paraíso canadiense*». Unos africanos que están hechos simplemente y buenamente para inclinarse delante de ellos, los super-hombres. Todo lo que acabo de exponer, nos persuade de la necesidad de llevar un verdadero combate, ya que estamos todavía muy lejos. Un combate y una defensa en contra de las injusticias y de las colisiones que existen entre lo político, lo económico y, ahora, lo diplomático. En contra de hegemonía y la insolencia de los poderosos y de los ricos, o los que se toman como tales. En contra de la xenofobia, del racismo y de la arbitrariedad”. (*Cridem*, Nouakchott 27/11/2011)<sup>378</sup>

---

<sup>378</sup> Texto original: “En ce qui concerne l’appréhension sur le fait que je vais quitter le Canada ou ne pas le quitter à l’issue de mon séjour, je considère qu’il s’agit là d’un procès d’intention et d’une phobie discourtoise qui ne sont pas justifiés, plus que d’un jugement juste et équilibré, car le service des visas a préféré appliquer le préjugé défavorable, au lieu de m’accorder un bon et favorable préjugé, à savoir que j’ai l’intention de revenir dans mon pays. C’est quand même bizarre de la part de gens qui se disent civilisés et démocrates, et qui n’ont pas confiance dans les autres ! Et puis, comment vous convaincre de mon retour ? Vous vous attendez à me voir revenir avant d’être parti ? Ou même carrément avant d’avoir obtenu le visa ? Sur mon passeport, il y a pourtant des arguments de taille à l’appui sur le fait que je n’avais point l’intention de rester sur place. Ce sont les visas Schengen. J’ai voyagé auparavant plusieurs fois en France dans le cadre de mes activités, et à aucun moment je n’ai eu l’intention de rester sur place. Mon principe à ce sujet est très simple. Si je dois résider un jour dans un pays autre que le mien, je ne le ferais qu’en toute légalité, et de toutes les façons j’hésiterais longtemps avant de m’établir définitivement dans un

En Mauritania, como en todos los otros países africanos, la cuestión de los visados, sobre todo los que se piden para ir a Europa o a Estados Unidos, es omnipresente y muy delicada. Por lo que se refiere a los artistas plásticos, sobre todo los más jóvenes, su sueño más anhelado es de ir a exponer o a realizar una residencia de artista en Europa, posiblemente en Francia. Para ello, evidentemente, necesitan un visado que sólo tienen la posibilidad de conseguir a través del apoyo, burocrático y económico, de una institución o un actor extranjero y, aún así, pueden verse rechazada su petición. Esta dependencia de las instituciones foráneas o privados expatriados, hace que los artistas tengan un verdadero terror a exponerse o decir algo negativo en contra de sus potenciales apoyos por miedo a perder su única posibilidad de salir de su país. Más adelante, analizaré un ejemplo relativo a esta situación en relación a un taller de formación organizado por la cooperación francesa y en el que los artistas locales participantes fueron tratados de manera indigna, pero ninguno de ellos se atrevió a denunciar aquellos hechos por miedo a perder cualquier posibilidad de obtener un visado de la embajada de Francia.

Por otro lado, en los últimos años, pude asistir a una progresiva y significativa complicación de los procesos de petición de visados por parte de las embajadas de países occidentales, sobre todo la francesa. Ésta, además, tenía la costumbre de dejar esperar horas y horas a los muchos africanos que iban a entregar los dossieres, haciendo cola de pie, debajo del sol y a lo largo de una de las calles más

---

pays glacial comme le votre, en le troquant contre mon beau, chaud et chaleureux pays. Vous vous en doutez aussi peut-être, mais je suis bien et heureux chez moi, j'ai ma vie, mes responsabilités et mes obligations. Pour ce qui est de mes biens mobiliers et de ma situation financière. Je ne pensais pas que la richesse ou la fortune étaient un critère indispensable pour l'obtention du visa du Canada. Dans tous les cas, je reconnais que je suis un artiste peintre, que je ne suis pas riche, j'étais invité pour tenir une exposition dans la cadre d'un festival, et je serais rentré tout de suite après. C'est une routine pour moi. [...]. Pour ce qui est de mon hôte, à n'en pas douter, je vous ai soumis une documentation complète sur ses capacités financières, en plus d'une prise en charge en mon nom, agréée par des autorités canadiennes. [...]. L'attitude de l'ambassade pullule de cette arrogance, et de cette mégalomanie néocolonialiste, qui tend à terroriser les africains en les prenant pour des sous-hommes qui veulent envahir le "*paradis canadien*". Des africains qui sont tout simplement et bonnement juste faits pour s'incliner devant eux, les surhommes. Tout ce qui vient d'être exposé, nous convainc de la nécessité de mener un vrai combat, car nous sommes encore très loin. Un combat et un plaidoyer contre les injustices et les collusions qu'il y a entre le politique, l'économique et maintenant le diplomatique. Contre l'hégémonie et l'insolence des puissants et des riches, ou ce qui se prennent pour tel. Contre la xénophobie, le racisme et l'arbitraire. (*Cridem*, Nouakchott 27/11/2011)

transitadas de la ciudad. Los franceses, y los occidentales en general, damos por descontado que cualquier africano que consiga salir de su país y alcanzar Europa y Estados Unidos no quiera nunca volver atrás. Si bien es cierto que en la gran mayoría de los casos, sobre todo en situaciones de profunda pobreza y de completa ignorancia acerca de lo que significa vivir en Occidente, esta convicción puede resultar cierta, también hay que tener presente que hay muchos africanos a los que no les interesa dejar su país, sus familias y sus ocupaciones, sobre todo los que saben que vivir en Europa puede ser un verdadero calvario para ellos. Por lo que se refiere a los artistas, seguramente, entre ellos hay muchos que darían cualquier cosa para alcanzar un país occidental y quedarse allí, aunque sea clandestinamente, pero lo que es cierto es que todos aquellos que han tenido una o varias oportunidades de ir a Europa, siempre volvieron. Hassan, por ejemplo, es uno de los artistas que más posibilidades tiene, y ha tenido, de ir a Francia, donde además tiene a un hijo estudiando, pero nunca se quedó a vivir allí.

Una selección de los cuadros que Hassan había preparado para el festival de Montreal fueron expuestos, algunos meses después en la *Galerie Sinaa* bajo el título de “*Peintures nomades*”, con las cuales el artista, a través de sus pinturas abstractas, quería contar la vida nómada tradicional del pueblo *bizāni* en el desierto. Como siempre, Babacar Baye dedicó un artículo a esta exposición:

“Alrededor de una mirada furtiva sobre sus cuadros, se puede escuchar la música vibrante de los pueblos nómadas. Él está continuamente inspirado por la Historia de las antiguas ciudades cuyo patrimonio está desapareciendo bajo nuestros ojos en el batiburrillo del tiempo, de la sociedad de consumo, de la mundialización, de la urbanización horrible. Se ha preocupado, antes de los demás, de la preservación del patrimonio de nuestras antiguas ciudades. En cada exposición, hacer revivir la alfarería, la artesanía, la música, la arquitectura y el estilo de vida de los pueblos de las ciudades antiguas de Mauritania, para valorizar esta «cultura plural, diversa y diversificada»”. (*Cridem*, Nouakchott 18/01/2012)<sup>379</sup>

---

<sup>379</sup> Texto original: “Au détour d’un regard furtif sur ses tableaux, on entend la musique chaloupée des peuples nomades. Il est continuellement inspiré par l’Histoire des villes anciennes dont le patrimoine est en train de disparaître sous nos yeux dans les fouillis du temps, de la société de consommation, de la mondialisation, de l’urbanisation affreuse. Il s’est soucié, avant tout le monde, de la préservation du patrimoine de nos villes anciennes. Il va, à chaque exposition, ressusciter la poterie, l’artisanat, la musique, l’architecture et les modes de vie des peuples des villes anciennes de la Mauritanie pour mettre en valeur cette « culture qui est plurielle, diverse et diversifiée »”. (*Cridem*, Nouakchott 18/01/2012)

De la misma manera que Mouna, en efecto, Hassan se presenta como una especie de “guardián” de la cultura tradicional de su etnia de pertenencia, insistiendo en la representación de las costumbres y de las características de la vida nómada.

Pese a que Hassan haya sido una presencia más o menos constante de toda la historia de las artes plásticas en Mauritania y que, a diferencia de gran parte de los demás artistas, tuvo varias oportunidades de viajar y exponer en Europa, nunca se convirtió en una “figura de referencia” ni a nivel local ni internacional, sino que tiene una posición bastante marginal en el contexto artístico mauritano. Esto se debe, a mi parecer, a dos razones. En primer lugar, aunque Hassan niegue haber sufrido cualquier tipo de influencia por parte de su cultura de origen, fue uno de los pocos artistas en mencionar espontáneamente su pertenencia tribal, en particular a una tribu *zwāyā*, en relación a sus comienzos artísticos:

“Lo que ahora ha cambiado un poco es, quizás, la mentalidad de la gente ya que antes, cuando empecé, me decían que el arte y la artesanía era para la casta de los artesanos y de los herreros. Yo soy un aristocrático, un noble de descendencia *zwāyā*. Somos gente que manipula el saber, así que no tenemos que utilizar las manos para trabajar. Sin embargo, yo tenía una pasión y la he seguido, pasando de la cultura tribal”. (Hassan, entrevista del 15/11/2009)<sup>380</sup>

En el capítulo cuatro, he presentado las principales características de la estructura social tradicional de los *bizān* y hemos visto que los trabajos manuales estaban reservados a los miembros de una “casta”, la de los *m'allmīn* que, precisamente por desarrollar actividades manuales, se encuentran en la base de la jerarquía social. El arte plástico, en este sentido, se asocia a menudo a la profesión artesanal, a un trabajo manual sujeto a un cierto “menosprecio” social.

Por lo que se refiere a Hassan, ya he mencionado que éste representa una especie de “figura intelectual” entre los artistas por todos sus conocimientos y por su trabajo de periodista afirmado, al que siempre ha dedicado mucho más tiempo que al arte plástico, como si éste fuera un poco su *hobby* y no su actividad principal.

---

<sup>380</sup> Texto original de la entrevista: “Ce qui maintenant a changé un peu est peut-être la mentalité des gens, parce-qu'avant, quand j'ai commencé, on me disait que l'art et l'artisanat étaient pour la caste des artisans et des forgerons. Je suis un aristocrate, un noble de descendance maraboutique. Nous sommes des gens qui manipulons le savoir, donc on ne doit pas utiliser les mains. Mais moi j'avais une passion et je l'ai suivie. Je m'en fous de la culture tribale”. (Hassan, entrevista del 15/11/2009)

Ahora bien, si por un lado es seguramente cierto que Hassan se ha visto obligado a concentrarse en su trabajo de periodista para poder mantener a su familia, por otro lado, el hecho de que su principal ocupación es de tipo “intelectual” y no manual tiene, sin dudas, algo que ver con el origen social de su familia.

La segunda razón por la cual Hassan se ha quedado en esta posición marginal es una consecuencia de la primera. En efecto, pese a que haya tenido ocasiones importantes como la que he mencionado, en realidad, a nivel local, este artista nunca llamó mucho la atención de los extranjeros, que raramente le proponen exponer en sus espacios y tampoco nadie se fijó en las peculiaridades de su figura o de su obra como pasó con otros artistas. Yo creo que, pese a su larga experiencia es ese contexto, esto se debe, en gran parte, al prevalecer de su figura de “intelectual” y “periodista” con respecto a la de artista y a esa “distancia” que, en cierto modo, existe entre él y los demás.

Otro artista más conocido por actividades y habilidades paralelas o prioritarias con respecto a la de artista plástico, es el ya más veces mencionado Karim, actual presidente de la UAPM y de la *Maison des Artistes*. Karim es una presencia bastante inconstante en el “mundo” de las artes plásticas, al punto que yo le conocí durante mi tercera estancia en Nouakchott, es decir, después de haber pasado más de siete meses, aunque no seguidos, trabajando en ese contexto. Durante mis primeras estancias, de hecho, casi nadie me había hablado de él salvo para decirme que era el secretario general de la UAPM, ni le había visto aparecer en alguna de las actividades de los artistas.

Fue en ocasión de un taller de formación organizado por la embajada de Estados Unidos en noviembre de 2010, que tuve la ocasión de conocer y de acercarme a Karim, pero siempre me costó mucho quedar con él para hablar con calma, siempre estaba muy ocupado y tenía que correrle detrás en sus actividades. Finalmente, una tarde conseguí que quedáramos en un café para que me contara su historia. En esa ocasión, decidí no hacerle una verdadera entrevista semi-guiada, sino que dejé que me contara lo que quisiera:

“Hoy tuve una breve conversación con Karim, el actual secretario general adjunto de la UAPM. Nos vimos por la tarde en el *Sahara Cafè*. Empezó



diciéndome que él es economista y pedagogo de formación, pero que también se educó en artes plásticas. Actualmente, trabaja en el sector social para una ONG que se llama *Espoir* y es artista también. Me dijo que en el *Bureau* de la UAPM quieren hacer cambios y que él se ha propuesto como presidente. Cree ser la persona más adecuada para reorganizar y llevar la asociación que ya está en crisis desde hace tiempo. El 3 de enero de 2011 harán una asamblea general con los 18 miembros y votarán los cambios. Me dijo que una vez ya fue presidente de la UAPM, después de la primera presidencia de Alem, y que es uno de sus miembros fundadores. También estuvo en la AMAP con Murielle. Me dijo también que ya hizo muchas exposiciones, aquí y fuera”. (Diario de campo del 12/12/2010)

Karim es un hombre *bizāni* de unos cuarenta años, está casado y tiene dos hijos. Vive en uno de los barrios periféricos en mejores condiciones, en la parte norte de la ciudad. Tiene un nivel de educación bastante elevado con respecto a la mayoría de los demás artistas, ya que tuvo la oportunidad de terminar el bachillerato. Después, hizo algunas formaciones en ámbito pedagógico y social, practicando en institutos para minusválidos y enfermos mentales. Antes de entrar en la ONG *Espoir*, trabajó para *Caritas*. A través de su formación y de estos trabajos, fue conociendo a muchos extranjeros expatriados que trabajaban en las ONG. Algunos cooperantes españoles, por ejemplo, le conocían por su trabajo en el sector social, no sabían que también era artista.

Desde el primer momento, con Karim uno no tiene la impresión de estar hablando con un artista, sino, como escuché decir varias veces, con un “*homme de renseignements*”, un “hombre de contactos” y de “información”. En efecto, Karim, tanto por su trabajo en la ONG como por su función de presidente de la UAPM, pasaba sus días entrando y saliendo de ministerios, centros culturales extranjeros, instituciones locales de diferentes tipos, en la búsqueda de contactos y apoyos. A menudo, me pedía que le acompañara, sobre todo cuando se trataba de encontrar al representante de una institución extranjera, porque decía que eso le daba más credibilidad y la gente le tomaba más en serio. En general, lo que Karim pedía eran subvenciones para determinados proyectos o la organización de un taller de formación. Cuando se trataba de encuentros con autoridades locales, dichas peticiones llegaban después de horas de conversación sobre los temas más diferentes y varios vasitos de té. Además, a menudo, estas conversaciones se tenían casi totalmente en *hassāniyyā* sin mucha consideración por el hecho que yo

no entendía casi nada, de manera que la mía era una presencia meramente estratégica, aunque Karim me dijera que era importante para mi trabajo que conociera a ciertas personas.

Durante nuestras breves conversaciones, a menudo en su coche o en un taxi, Karim me hablaba raramente de su profesión de artista, prefería poner en evidencia sus habilidades de líder, sus capacidades organizativas y de establecer contactos importantes para la UAPM. Luego, un día, encontré una entrevista que Karim había concedido al periódico *L'Authéntique* y en el que contaba un poco su carrera artística:

“Mis comienzos en esta profesión se remontan a cuando era pequeño. Empecé como todos los demás artistas, es decir «caligrafiando» sobre los muros, dibujando todo lo que me llegaba entre las manos en la escuela. Al principio fue difícil porque en Mauritania, y en particular en mi tribu, no querían tener un diseñador en mi familia. Para ellos, el dibujo era «*Haram*». En una época en la que el tabú social prohibía formalmente que alguien se realizara en el arte. Pese a los obstáculos, yo aguanté y fui aprendiendo aquí y allí a través de los libros y otras cosas. Con la experiencia y la práctica, llegué a hacer unos intercambios con unos artistas nacionales e internacionales en el ámbito del arte plástico”. (*L'Authéntique*, Nouakchott 09/03/2012)<sup>381</sup>

Karim siempre me habló de su origen *zwāyā*, pero nunca mencionó su descendencia *hartānī* por parte de su madre, fueron otros artistas a decírmelo y *Vlane* me lo confirmó. Algunos hasta insinuaron que su madre perteneciera a la casta de los *m'allmīn*. A través de afirmaciones como la que hizo durante aquella entrevista, Karim quería poner en evidencia su origen “noble” de la misma manera que Hassan en la entrevista que le hice. Hassan, de hecho, representa un poco un “modelo” para Karim, como si fuera lo que él no puede llegar a ser, y siempre le llevó un respeto particular, mientras que de cara a los demás su actitud era, a menudo, muy arrogante, se sentía legitimado a ejercitar una cierta autoridad como

---

<sup>381</sup> Texto original: “Mon début dans le métier remonte au bas âge. J'ai commencé comme n'importe quel artiste c'est-à-dire à calligraphier sur les murs, à dessiner tout ce qui me tombe sur les mains à l'école. C'était un début difficile parce qu'en Mauritanie plus particulièrement notre tribu, on ne voulait pas avoir un dessinateur dans notre famille. Pour elle, le dessin c'est « *Haram* ». Dans une période où le tabou social interdisait formellement qu'on évolue dans l'art. Malgré les obstacles, je me suis toujours accroché au fur et en mesure en apprenant par-ci par-là des leçons par le biais des livres et autres. Avec l'expérience et la pratique, je suis arrivé à faire des échanges avec des artistes nationaux et internationaux dans le domaine plastique”. (*L'Authéntique*, Nouakchott 09/03/2012)

si se tratara de los trabajadores de la “empresa” que dirigía. Evidentemente, sus relaciones cercanas con el Ministerio de la cultura contribuían a esta “autolegitimación”.

El 3 de enero de 2011, Karim se convirtió en el actual presidente de la UAPM y es gracias a sus contactos que la asociación consiguió la “polemizada subvención” de parte del *Ministère de la Culture* con la cual crearon la nueva *Maison des Artistes*. Repetía constantemente que su principal objetivo era el de volver a dar vida a la asociación, reorganizándola y haciendo de la nueva *Maison* un centro ordenado, dinámico y funcional:

“Karim me repitió, una vez más, que está intentando dar una verdadera estructura administrativa a la UAPM y quiere que cada uno tenga su papel. Dice que es difícil porque hasta ahora los artistas no han hecho nada más que producir y exponer, sin elaborar verdaderos proyectos. Dice que esto tiene que cambiar y que él quiere desarrollar proyectos a nivel social. Me dijo también que el *Ministère de la Culture* ha integrado la UAPM en todos los acontecimientos culturales de este año, como por ejemplo el «*Festival des Villes Anciennes*» en Ouadane”. (Diario de campo del 03/11/2011)

En la ya citada entrevista a *L'Authentique*, Karim expresó las mismas intenciones:

“Mucha gente dice que el movimiento de los artistas plásticos es débil. Es verdad que acabamos de empezar de cero y que hoy instalamos nuestra *Maison*. Por primera vez en la historia de las artes plásticas, hemos conseguido una subvención de la parte del *Ministère de la Culture*, lo que significa un reconocimiento para esta forma artística considerada como tabú durante mucho tiempo. Esto ya es un resultado. Hemos empezado a hacer unas formaciones en Nouakchott y en el interior del país, éste es nuestro primer objetivo, así como la educación, la sanidad y otras cosas que sean útiles y agradables. Hemos contactado a muchos artistas, como los actores, los cineastas, los músicos, etc., para trabajar juntos”. (*L'Authentique*, Nouakchott 09/03/2012)<sup>382</sup>

---

<sup>382</sup> Texto original: “Beaucoup de gens disent que le mouvement des artistes plasticiens est faible. C’est vrai qu’on vient de commencer de moins l’infini et aujourd’hui on vient d’installer notre maison. On vient d’obtenir pour la première dans l’histoire une subvention du ministère de la culture à propos de l’art plastique qui signifie une reconnaissance de cette forme artistique longtemps considérée comme tabou. Ça c’est déjà un acquis. On commence à faire des formations à Nouakchott et à l’intérieur du pays qui est notre premier objectif. Et aussi des thèmes sur l’éducation, la santé et autres pour joindre l’utile à l’agréable. On a contacter plusieurs artistes comme les comédiens, les cinéastes, les musiciens pour travailler ensemble”. (*L'Authentique*, Nouakchott 09/03/2012)

Sin embargo, Karim parecía más bien utilizar ese cargo de presidente de la UAPM para abrirse camino a nivel institucional, para enriquecer su *curriculum* y obtener un encargo en el seno del *Ministère de la Culture*. Sobre sus relaciones con dicho ministerio, Karim fue siempre muy vago y discreto, presumía mucho de ello pero nunca entraba en los detalles; decía que sus contactos eran el fruto de su trabajo y de tantos años pasados paseando en los pasillos de esa institución, en la que había ido conociendo a personas “importantes”.

Por lo que se refiere a las actividades propiamente artísticas, casi nunca vi a Karim pintar o dibujar, salvo en ocasión de algunos talleres dirigidos por profesionales extranjeros. La mayoría de las veces, pasaba por la *Maison des Artistes* para poner en evidencia que estaba trabajando para ellos y para “dar instrucciones” a la secretaria o a los artistas que estaban allí sobre lo que había que hacer. Los demás artistas de la *Maison*, sobre todo después que Karim consiguió la subvención del ministerio, le seguían sin discutir mucho sus decisiones, aunque, a veces, en su ausencia había alguna pequeña queja.

La intención de Karim era, además, de organizar e impartir unos cursos de artes plásticas en la *Maison*. Insistió mucho y en diferentes ocasiones sobre la vocación principalmente formativa de ese espacio, pero dichos cursos nunca empezaron. Asimismo, aparte de la exposición que se organizó para la inauguración de la nueva *Maison*, no se hicieron otras. Lo que le interesaba a Karim era que se organizaran talleres de formación patrocinados por las cooperaciones o las embajadas, que constituían una importante herramienta de consolidación de las relaciones con dichas instituciones.

En suma, lo que quiero poner en evidencia es que, aunque Karim declarara constantemente que todo lo que hacía era para alcanzar un objetivo común, en realidad, la UAPM y la *Maison des Artistes* representaban unos instrumentos para abrirse puertas y ser recibido como presidente de los artistas por las diferentes autoridades e instituciones, locales y extranjeras. Me refiero, en particular, a las relaciones con el *Institut Français de Mauritanie*, con la embajada de Estados Unidos, pero también con los centros culturales de otros países árabes, como Siria y Túnez, y con instituciones locales, como el *Institut Mauritanien de la Musique* y la *Fondation des Anciennes Villes*. Dicho de otra manera, lo que Karim hizo fue

una importante operación de comunicación y marketing de sus capacidades de líder, pero nunca de su profesión artística y de su obra que, de alguna manera representaban su debilidad. De hecho, pese a que presumiera de sus habilidades en el dibujo, Karim no es un artista reconocido y afirmado, ni a nivel local ni internacional. Durante mi trabajo de campo, nunca fue invitado a exponer por ninguna institución, sólo vi algunos cuadros suyos expuestos en alguna exposición colectiva.

Ahora bien, al principio dije que hay casos en los que ciertas intervenciones extranjeras cambiaron repentinamente el rumbo de algunas carreras artísticas que, hasta ese momento, se habían quedado en la sombra. En este sentido, el ejemplo más interesante es el de Adama, pionero de las artes plásticas mauritanas contemporáneas. Adama es, probablemente, el más mayor de todos los artistas y dedicó casi toda su vida al arte plástico y a la música. Pese a todo esto, se quedó en una posición marginal durante casi toda su carrera. Sólo recientemente, después de un acontecimiento del que voy a hablar seguidamente, su figura empezó a emerger y a transformarse en una verdadera “moda” en el contexto artístico local.

Adama es un halpoulaar de padre mauritano y madre senegalesa. Es de origen social muy modesto, está casado con una mujer tunecina y tiene muchos hijos y nietos. Viven en una casa bastante humilde en un barrio periférico de la ciudad. Allí, Adama tiene su taller, un pequeño espacio muy particular, lleno de objetos de todo tipo – cuadros, potes y tubos de pintura, pinceles, cables, guitarras, piezas de teles y radios antiguas, herramientas variadas – y de humo de tabaco, incienso, etc. Su mujer no trabaja y, de vez en cuando, le acompaña en algunas de sus actividades, como las exposiciones. Adama dice que, a diferencia de las mujeres de los demás artistas, la suya entiende su profesión porque es tunecina y está acostumbrada al arte plástico que, en Túnez, está mucho más desarrollado.

Al principio de mi trabajo de campo, fue difícil coincidir con Adama, ya que pasaba muy poco por la *Maison des Artistes*, nunca le veía en las diferentes actividades de los artistas y no conseguía que quedáramos. Además, tampoco los demás artistas de la *Maison* hablaban mucho de él. Finalmente, una tarde, nos encontramos en la cafetería del CCF. No voy a volver sobre los comienzos de su

carrera artística porque ya hablé de ellos en el capítulo seis, así que me concentraré en el análisis de las dinámicas que llevaron a la reciente afirmación local de este decano de las artes plásticas en Mauritania.

Después de haber participado en la creación de este “mundo”, la presencia de Adama fue, durante muchos años, bastante discreta en la vida artística de su país. Algunos de sus cuadros, cuyo estilo es inconfundible e inolvidable para quien tenga un mínimo de familiaridad con las producciones plásticas de ese país, estaban presentes en las exposiciones colectivas de la UAPM, pero Adama no siempre asistía a las inauguraciones. Ahora bien, en 2010, se convirtió en el actual secretario general de la UAPM y retomó un taller en la nueva *Maison des Artistes*, volviendo así a ser parte integrante y activa de ese “mundo”. Pero, el verdadero cambio en su vida profesional, se produjo en ocasión de un taller de formación organizado por la agencia de cooperación francesa (SCAC)<sup>383</sup> y realizado en la nueva *Maison des Artistes*. En esa ocasión, el SCAC invitó a un profesor de dibujo de una escuela de bellas artes de Toulon.

El profesor vino acompañado por su mujer, ella también profesora de artes plásticas, y pasaron una semana trabajando con los artistas de la *Maison*. Los dos se quedaron completamente fascinados por las pinturas de Adama y, en particular, por los cuentos que el artista utilizaba para explicar sus cuadros, tanto que el profesor los quiso grabar. Adama, por su parte, fue contando una y otra vez esas historias “míticas”, “místicas” y “misteriosas”, en las que personajes y animales reales o imaginados se mezclaban constantemente. Esos cuentos dejaron encantado también al nuevo director del *Institut Français de Mauritanie*, el señor Marc Dupuis que propuso a Adama una exposición en su centro. La idea era que durante la inauguración el artista realizara una especie de *performance* musical cantando la historia de cada obra. Durante el taller, en efecto, el artista había afirmado varias veces que, en ocasión de un viaje a Argelia, se le atribuyó el apodo de “*griot de la peinture*” (“cantante de la pintura”). Yo aproveché la ocasión para grabar y transcribir esas historias con la colaboración del artista que,

---

<sup>383</sup> En el último capítulo de esta tesis hablaré detenidamente de todas las actividades de los artistas, incluidos los talleres de formación/intercambio patrocinados por las agencias de cooperación o por las embajadas.

cuando se lo comentó al señor Dupuis, éste nos propuso imprimirlos y hacer unas copias para que la gente pudiera leerlos durante la inauguración.

El 10 de enero de 2012, se inauguró dicha exposición con el título “*Panorame d’un alchimiste*”. El programa del IFM de ese mes presentaba a Adama de la siguiente manera:

“La pintura de Adama cuenta, siendo al mismo tiempo enigmática. Pone en el escenario unos personajes entremezclados en un universo nebuloso. Caracterizadas por la omnipresencia del agua, debido sin dudas a sus orígenes vinculadas al Río, las telas de Adama despeinan la tradición oral ancestral. La originalidad de Adama está en su manera de cantar sus telas y de pintarlas. Descubridle observando las historias fascinantes de un viejo sabio que hay que saber escuchar”. (Programa del IFM, enero de 2012)

El señor Dupuis, cuya figura analizaremos en el último capítulo, hizo, como siempre, su discurso de apertura, en el que insistió en el carácter místico y misterioso de la obra de Adama e invitó al público a descubrir las historias que había detrás de cada cuadro. En esa ocasión, el director del SCAC se me acercó para preguntarme si conocía bien a Adama y si sabía de dónde sacaba todas las historias y leyendas que el artista iba contando. La exposición tuvo mucho éxito, Adama vendió muchos cuadros, algunos antes de la inauguración misma, y se prestó a satisfacer las curiosidades del público.

A partir de esa exposición, alrededor de Adama, y con su plena colaboración, se fue construyendo una figura de “artista africano anciano, místico, sabio y cuentacuentos”, gracias a la cual hoy este artista recibe propuestas de exposiciones de la parte de todos los principales espacios artístico y culturales de la ciudad. También la prensa local le empezó a dedicar mucha atención, contribuyendo así a la definición de su figura:

“Al *Ministère de la Culture* le preguntan muy a menudo si es senegalés...Se trata sin dudas de uno de los raros artistas mauritanos en ser un artista total. Si alguien me preguntara: ¿conoces a algún artista plástico mauritano que sea artista las 24h horas del día porque está sumergido en un universo aparte, porque constituye una singularidad en el paisaje cultural, porque es una personalidad muy fuerte, porque no puede vivir sin pintar, porque ha tenido una trayectoria emocional extrema y ha visto todo lo que hay de bueno y de malo en la vida? Yo contestaría sin dudar que uno de los más profundos a mis ojos, más sumergido en su universo mental que en la tierra, entre

nosotros, ¡éste es sin dudas Adama! He hablado a menudo de él con los coleccionistas y los verdaderos apasionados de arte contemporáneo, están todos de acuerdo conmigo”. (chezvlane.blogspot.com, Nouakchott 16/11/2010)<sup>384</sup>

Como podemos observar, el mismo Adama participó activamente en esta definición de “artista místico y ecléctico”:

“Yo, personalmente, prefiero la abstracción. En mis cuadros se puede encontrar a menudo el tema del «juicio final». Mis cuadros son místicos, hay mitos, historias espirituales, son cuentos y leyendas. Yo soy totalmente autodidacta, nunca hice estudios de arte. Soy técnico electrónico y para mí la pintura y la electrónica son exactamente lo mismo, pues en ambas hay signos. En mis cuadros, puedes ver unos circuitos electrónicos. Lo que he aprendido en electrónica se puede encontrar en mis telas”. (Adama, entrevista del 27/09/2009)<sup>385</sup>

Entre septiembre y octubre de 2012, Adama hizo otra exposición individual en la *Galerie Sinaa*, de la que también hablaré en el último capítulo, presentando una colección de cuadros bajo el título de “*Vision*”. Yo no pude asistir al acontecimiento, pero leí algunos artículos que lo presentaban en estos términos:

“La *Galerie Sinaa* acoge del 22 de septiembre al 11 de octubre de 2012 la exposición titulada «*Vision*» del pintor Adama, donde espiritualidad y misticismo se hacen eco, en un fondo de estados de ánimo, de humores, de ingenuidad y de narración. En esta exposición, Adama se ha hecho en cuatro para poner en evidencia sus experiencias en ámbito cultural, sentimental, místico, espiritual, personal. [...]. En Adama, los colores son curativos. Con

---

<sup>384</sup> Texto original: “Au ministère de la culture, très souvent, on lui demande s’il n’est pas sénégalais... C’est sans doute l’un des rares artistes mauritaniens à être un artiste total. Si on me demande : connaissez-vous des artistes plasticiens mauritaniens qui sont des artistes H24, artistes car ils baignent chacun dans un univers à part, artistes car ils sont des singularités dans le paysage culturel, artistes car ce sont de très fortes personnalités, artistes car ils ne peuvent vivre sans peindre, artistes car ils ont chacun une trajectoire émotionnelle extrême ayant tout vu de la vie et la lumière et les ténèbres ? Je répondrais sans hésiter que l’un des plus profonds d’entre tous à mes yeux, celui qui est plus dans son univers mental qu’avec nous, c’est bien Adama ! J’en ai parlé souvent avec des collectionneurs et de vrais amateurs d’art contemporain, tous sont d’accord avec moi”. (chezvlane.blogspot.com, Nouakchott 16/11/2010)

<sup>385</sup> Texto original de la entrevista: “Moi, personnellement, je préfère l’abstraction. Dans mes tableaux on peut trouver souvent le sujet du «jugement dernier, final ». Mes tableaux sont mystiques, il y a des mythes, des histoires spirituelles, ils sont des contes et des légendes. Je suis complètement autodidacte, je n’ai jamais fait d’études d’art. Je suis électronicien et pour moi la peinture et l’électronique sont exactement la même chose, car il y a toujours des signes dans les deux. Dans mes toiles tu peux voire des circuits électroniques. Ce que j’ai appris en électronique on le retrouve dans ma peinture”. (Adama, entrevista del 27/09/2009)



esta exposición, el «*Viejo Sabio*» nos ha iniciado a la percepción de nuestros colores tónicos. «*Basta con ver vuestros colores tónicos para vibrar. Esta vibración puede estimular*», explica él”. (Cridem, Nouakchott 24/09/2012)<sup>386</sup>

Finalmente, en el cortometraje realizado para la SENAF de 2009 y dedicado a Adama, otro de los artistas mauritanos seleccionados para el proyecto, el artista viene descrito así por Pierre Duroc, que quiso llamar el corto “*Adama, le conteur d’images*”:

“En el espacio del taller, una nube de humo de tabaco, mezclado al del incienso, sube y cubre este ambiente. Aquí se constituye el alfabeto del artista, para rescribir y reformular una fantasía de cuentos mágicos y de mitos africanos. Adama, el sacerdote del arte y el adorador de los colores, se cuenta su vida, se dirige a su ser a través de su arte. Reinventa su identidad y sus universos interiores, con un lenguaje artístico intensamente soñador”. (Duroc, 2009)<sup>387</sup>

El éxito repentino de Adama se debió, entonces, a un encuentro con un profesor francés, que desencadenó una serie de oportunidades expositivas para este artista que, durante casi toda su carrera, se había quedado en la sombra. Adama, a su vez, entendió en seguida y supo aprovechar hábilmente la ocasión que se le brindaba, dándoles a sus interlocutores extranjeros lo que querían de él y poniendo en evidencia todos aquellos elementos de su vida y de su obra que llamaban la atención del público occidental. Elementos que, en definitiva, acaban siendo siempre los mismos, los que valen para todos los demás, es decir, todo lo que tenga un vínculo con el origen africano del artista. Como hemos visto también en los casos de Bocar y Alpha, frente a la imposibilidad de librarse de los *clichés* y de los estereotipos que acompañan sus imágenes, los artistas optan por utilizarlos de manera estratégica y alcanzar sus objetivos fascinando a sus públicos.

---

<sup>386</sup> Texto original: “La Galerie Sinaa accueille du 22 septembre au 11 octobre 2012 l’Exposition intitulée « *Vision* » de l’artiste-peintre Adama, où spiritualité et mysticisme se font écho, sur fonds d’états d’âme, d’humeurs, de naïveté et de narration. Dans cette exposition, Mamadou Anne se plie en quatre pour mettre en évidence ses vécus sur le plan culturel, sentimental, mystique, spirituel, personnel. [...]. Chez Mamadou Anne, les couleurs sont curatives. Avec cette exposition, le « *Vieux Sage* » nous initie à la perception de nos couleurs toniques. « *Il suffit que vous voyez vos couleurs toniques, vous vibrez. Cette vibration peut stimuler* », explique-t-il”. (Cridem, Nouakchott 24/09/2012)

<sup>387</sup> Texto original: “Dans l’espace de la pièce, un nuage de fumée de tabac, mélangé à celle de l’encens monte et couvre cette atmosphère. Dans ce milieu se constitue l’alphabet de l’artiste, pour réécrire et reformuler une fantaisie de contes de magie et de mythes africains. Adama, le prêtre de l’art et l’adorateur des couleurs se raconte sa vie, il s’adresse à son être à travers son art. Il réinvente son identité et ses univers internes, avec un langage artistique intensément rêveur”. (Duroc, 2009)

Otro artista mauritano cuya situación cambió radicalmente gracias a la intervención extranjera, es el joven Abdul, cuya presencia en el contexto artístico de Nouakchott pasó casi totalmente inobservada durante años. La primera vez que vi a Abdul, un joven halpoulaar nacido en Nouakchott en 1985, fue en la antigua *Maison des Artistes*, donde de vez en cuando venía a ayudar a Alem cuando le encargaban algún trabajo de caligrafía, como por ejemplo series de carteles o banderolas, letreros, etc. Los artistas de la *Maison* le trataban un poco como un criado, pidiéndole constantemente que les preparara el té, le enviaban a comprarles tabaco o otras cosas, etc. Estando allí y observando discretamente a los artistas en sus actividades, poco a poco Abdul empezó a tocar también la pintura bajo la guía de Alem, que se convirtió en su maestro. De vez en cuando, participaba en algunos talleres que los artistas hacían entre ellos o con algún artista extranjero.

Con el tiempo, su presencia en las diferentes actividades de los artistas se volvió constante, pero sin participar en las exposiciones. Además, Abdul siempre tuvo una muy buena relación con su amigo Alpha, también porque sus familias viven muy cerca la una de la otra en el mismo barrio. Alpha representaba un “modelo” a seguir para Abdul, que soñaba con tener sus mismas oportunidades. La carrera artística de Abdul tuvo un importante impulso con su participación en la creación de *M-Art*, cuyos otros miembros fundadores eran ya artistas profesionales afirmados que le ayudaron tanto a nivel de aprendizaje como de notoriedad local. La gente, en efecto, dejó de verle como el aprendiz calígrafo de Alem y empezó a asociarle al grupito de jóvenes artistas. Los contactos que consiguió hacerse y las relaciones que estableció a partir de finales de 2009, le permitieron tener su propio taller en pleno centro de la ciudad y en una calle bastante transitada. Una chica española le propuso a Abdul que se sirviera gratuitamente de su garaje como taller. Fue una ocasión inesperada para un joven artista todavía desconocido que sobrevivía haciendo algunos trabajos como calígrafo.

Ana era una joven abogada que llegó en Nouakchott a principios de 2010 como trabajadora voluntaria del IEJI. Nada más llegar, en la cafetería del antiguo CCF, conoció a los jóvenes artistas del colectivo *M-Art* que, justo en ese momento, estaban buscando una subvención para la primera edición del festival “*Libre Art*”.

Ana, entonces, se ofreció para hacerles de mediadora con la AECID que, ese año, fue el principal patrocinador del festival. Durante el festival, se crearon muchas tensiones entre los artistas del colectivo y la AECID porque, al parecer, los primeros no habían justificado muy bien el empleo de la subvención recibida. Ana se encontró en una posición muy incómoda y, me dijo, que a partir de entonces nunca más se implicaría en historias parecidas, sino que seguiría ayudando a algunos artistas sin mezclarse en cuestiones de dinero o de subvenciones. El día de la inauguración de la primera exposición de Abdul, le dejó el jardín de su casa pero no presenció el acontecimiento.

Una vez instalado en su propio taller, Abdul empezó a trabajar duro para realizar una serie de cuadros y buscar un sitio para exponerlos. Un día me dijo que su sueño habría sido hacer su primera exposición individual, su debut como artista profesional, en el *Institut Français*, pero cuando presentó los cuadros al nuevo director, éste le dijo que su trabajo no le interesaba:

“Abdul me contó que el señor Dupuis le dijo que su trabajo no le gusta y que no lo expondrá en el IFM. Estaba muy decepcionado porque había estado trabajando mucho, pero también afirmó que es joven, que trabajará duro y que dentro de unos años ya no necesitará el IFM para exponer”. (Diario de campo del 14/12/2011)

Al cabo de un tiempo, supe que el director del *Centre Culturel Marocain* le había dicho que podía exponer en el CCM cuando quisiera, pero Abdul no quería hacer su debut allí. Ya he mencionado que, en Nouakchott, los espacios expositivos no tienen todos el mismo “prestigio”; en el último capítulo, veremos cuáles son los más ambicionados por los artistas y por qué.

Al final, entonces, siguiendo una tendencia que se puso de moda en los últimos años, Abdul decidió exponer en el jardín de la chica española que le había cedido su garaje. Dijo que por lo menos allí tendría seguramente público extranjero:

“Hoy, por la tarde, Abdul inauguró su primera exposición individual en el jardín de Ana del IEJI. Al principio, no había casi nadie pero poco a poco vinieron bastantes españoles. Abdul es muy tímido y costaba entender que era él el artista que exponía. Había hecho todo un recorrido desde sus cuadros más antiguos a los más recientes, separándolos bien para que se viera la evolución. Dijo que no le interesaba vender sino que la gente

empezara a conocerle.[...]. *Vlane*, ex presidente de honor de la UAPM, me dijo que escuchó Abdul decir que lo que es importante en el arte no es lo que se hace sino el saberlo defender”. (Diario de campo del 09/02/2012)

Abdul consiguió vender algunos cuadros a unos españoles y, a partir de ese momento, también la prensa local empezó a interesarse por él. Abdul contó más veces la historia de su difícil infancia, vivida en buena parte en la calle y en la playa haciendo todo tipo de trabajos después de la muerte de su padre, a los periodistas que le pedían entrevistas. Después de haber desaparecido de su casa durante unos meses, su madre volvió a encontrarle y le envió a un pueblo del sur del país para que trabajara como ganadero, pero Abdul no aguantó mucho y volvió a Nouakchott en 1999:

“Dos años más tarde, de vuelta en Nouakchott, él iniciará una nueva vida a la deriva. Su punto de bloqueo será, en un primer momento, la caligrafía, su primer amor. Algunos años antes, cuando era todavía un joven alumno, se entusiasmaba a la vista de un taller de caligrafía en las calles de Nouakchott. En ese momento, conoció a Alem que desarrolla sus capacidades artísticas. Al cabo de unos años, Abdul hará estallar su talento de pintor. Sus primeros cuadros se construirán alrededor de sus recuerdos personales y de los demonios interiores que decoraron su infancia. Hoy Abdul se ha convertido en una de las estrellas más conocidas del contexto artístico en Mauritania. Con los grandes maestros a sus espaldas, lucha para brillar”. (*Cridem*, Nouakchott 08/05/2012)<sup>388</sup>

En su taller, Abdul sigue haciendo, además de cuadros, también trabajos de caligrafía y serigrafía para poder sobrevivir y ayudar a su familia. Nunca pierde la ocasión de participar en talleres de formación y otras actividades, con la esperanza que alguien, posiblemente un extranjero, quiera convertirse en su “mecenaz” y le ayude a salir de su país para viajar, exponer, hacer residencias de artista, como les ocurrió a sus amigos Alpha y Bocar.

---

<sup>388</sup> Texto original: “Il entamera, de retour à Nouakchott, deux ans plus tard, une nouvelle vie délayée d’abîme. Son point d’échouage sera d’abord la calligraphie, ses premières amours. Quelques années auparavant, jeune écolier, il s’enthousiasmait déjà à la vue d’un atelier de calligraphie dans les rues de Nouakchott. Au même moment, il fait la connaissance de Mokhis qui développe ses capacités artistiques. Au bout de quelques années, il fera éclater son talent d’artiste-peintre. Ses premiers tableaux se construiront autour de ses souvenirs personnels et de ses démons intérieurs qui décoraient son enfance. Hamady Diallo est devenu aujourd’hui l’une des étoiles les plus en vue du milieu des arts plastiques en Mauritanie. Sur le dos des grands maîtres, il se bat pour scintiller. (*Cridem*, Nouakchott 08/05/2012)

Teniendo ahora presentes todas y cada una de las carecterísticas del grupo de artistas contemporáneos con nacionalidad mauritana descritas y analizadas en este capítulo, voy a dedicar un breve apartado a la situación de cuatro artistas con nacionalidad africana extranjera. Como veremos, pese a que su contribución al desarrollo del “mundo” de las artes plásticas de ese país haya sido, y siga siendo, significativa, esto no ha implicado su total integración en el grupo de los artistas locales, sino que su presencia sigue generando tensiones y conflictos.

## Capítulo 7

### LOS ARTISTAS CON NACIONALIDAD AFRICANA EXTRANJERA<sup>389</sup>

La situación de “marginalidad”, más o menos explícita, de estos artistas en el contexto artístico de Mauritania representa una de las cuestiones más interesantes con respecto a las dinámicas que caracterizan las relaciones entre los artistas plásticos y que determinan la posición de aquellos que tienen otra nacionalidad africana. Este aspecto tiene una relevancia particular porque pone ulteriores en evidencia cómo, dentro del grupo, se forman diferentes subgrupos frente a “enemigos” distintos, como si los artistas se solidarizaran siguiendo la lógica de la *‘aṣabiyyā* mencionada en el párrafo 4.1. Dicho de manera más clara, si por un lado los artistas de origen *bizāni* tienen la tendencia a “aliarse” frente a los subsaharianos a la hora de representar el arte plástico de su país, cuando el “enemigo” está representado por los artistas extranjeros, entonces se crea una cierta forma de solidaridad entre *bizān* y subsaharianos para mantener los primeros dentro de ciertos límites. Ahora bien, es importante mencionar que, gran parte de las tensiones son provocadas por los artistas más mayores, mientras que entre los jóvenes las relaciones son mucho más fluidas.

Por otro lado, la condición y el comportamiento de los artistas que voy a presentar no son los mismos, ya que éstos dependen de diferentes factores: la nacionalidad, la edad, el género, y también el carácter de cada uno. En particular, entre ellos, hay el caso de un artista senegalés, el ya mencionado Ousmane, que es especialmente representativo de la realidad vivida por estos artistas. En efecto, veremos que, a diferencia de los demás artistas con nacionalidad africana

---

<sup>389</sup> Los cuatro artistas de los que voy a hablar son todos regularmente residentes en Nouakchott desde hace años. Algunos de ellos hasta están casados con hombres o mujeres mauritanas.

extranjera, Ousmane nunca mostró esa especie de “resignación” con la que los otros parecen vivir siguiendo las “normas” del contexto artístico de Nouakchott, sino que decidió afirmarse sin tener en cuenta las barreras y los límites que se les intentó e intenta imponer, haciendo sentir y demostrando a los demás que puede prescindir de su aceptación.

### **7.1 Una presencia extranjera “incómoda”: Ousmane**

Ousmane, artista de origen senegalés wolof, es una de las figuras más constantes, dinámicas y polemizadas del “mundo” de las artes plásticas en Mauritania. Este artista fue, aparte de un breve encuentro con Alpha en el CCF, el primer artista plástico con el que hablé en Nouakchott, en ocasión de la inauguración de la primera exposición colectiva a la que asistí en la antigua *Maison des Artistes* al cabo de unos días de llegar a Nouakchott, en diciembre de 2008. En general, Ousmane tiene una extraordinaria capacidad de establecer relaciones y contactos con los extranjeros; fue de hecho él a acercarse en seguida a mí y a presentarse, dándome desde el primer momento disponibilidad completa para trabajar conmigo.

Al cabo de unos días, en efecto, quedamos en el *Centre Culturel Marocain* donde, en ese momento este artista, tenía una exposición individual:

“Después de comer, quedé con Ousmane en el *Centre Culturel Marocain*, justo al lado de una de las mezquitas más grandes de Nouakchott, la de Marruecos. Fui en coche y fue bastante fácil de encontrar ya que el minarete se ve de lejos. Cuando llegué la puerta de la sala estaba abierta y no había nadie, sólo el guardián haciendo sus oraciones. Al terminar me dio una hoja con la lista de los títulos de los cuadros y el precio. Ousmane llegó al cabo de unos minutos. Empezó a contarme que él es de origen senegalés, de Dakar, y que se fue de allí porque se aburría. Me hizo una visita guiada de la exposición y me dijo que prefiere dedicarse a la pintura, pero que ahora está experimentando la escultura con materiales nuevos, como por ejemplo la introducción de fuentes de luz. Me dijo que, en general, va a buscar el material en Senegal, porque en Nouakchott no se encuentra casi nada. Me insistió mucho en que él cree que es muy importante la enseñanza del arte en las escuelas, que haya cursos de dibujo, pintura, escultura en las escuelas. Nouakchott para él es interesante porque todo esto está todavía en proceso de desarrollo, mientras que en Dakar ya existe”. (Diario de campo del 10/12/2008)

Como la situación con Ousmane me parecía increíblemente fácil y cómoda y como, desde el primer momento, me pareció una persona muy correcta, decidí invitarle a mi casa para poderle entrevistar tranquilamente. Así, algunas semanas después de ese encuentro, vino verme y durante varias horas me estuvo contando cómo y por qué llegó a instalarse en Nouakchott:

“En ese momento yo formaba parte de una asociación y un día vinimos a Nouakchott para una manifestación religiosa, que no tenía nada que ver con el arte. Nos quedamos tres días y entonces decidí volver a Nouakchott, ya que en Dakar la familia se había convertido en un peso para mí, sobre todo a nivel económico. Quería salir de Senegal para ver que había en otro lugar. Esto fue en septiembre de 2002. Cuando llegué a Nouakchott empecé a interesarme por la vida cultural de la ciudad para ver qué había. No había nada de nada. Entonces, me dije que lo primero que había que hacer era organizar una exposición. Fui a la embajada de Senegal para pedirles un apoyo. Quería hacer la exposición en el *Musée National*, donde había una sala muy grande, pero tenía que pedir la autorización del *Ministère de la Culture et de l’Orientation Islamique*. Pensé: ¡mal asunto! Porque me preguntaba, ¿cómo se puede poner la cultura y la orientación islámica en un mismo ministerio?. Se había acabado, porque para los que interpretan la religión islámica el arte no es nada, no tiene ningún valor, es como cualquier otra cosa. Además, según ciertas interpretaciones, el arte está prohibido. Te digo todo esto como musulmán que ha hecho estudios islámicos. Antes de frecuentar la escuela francesa, empecé con la escuela coránica. Mi familia es muy religiosa, pero cuando llegué a Nouakchott tenía una mentalidad mucho más abierta con respecto a la religión de la que he encontrado aquí. De todos modos, hice la petición para exponer acompañándola con una carta del embajador de Senegal. Había escogido las fechas del 3 al 15 de abril de 2003. En marzo, fui a ver al *Directeur de la Culture* que había recibido mi correspondencia. El Ministro estaba de acuerdo con mi exposición, pero había unas condiciones. En primer lugar, querían ver los cuadros que quería exponer; en segundo lugar, tenía que asociarme a algunos artistas mauritanos, porque se quería aprovechar la ocasión. Entonces yo me enfadé y quería dejarlo, pero el embajador de Senegal me convenció de seguir con el proyecto. Tenía que ir a ver a los artistas mauritanos. Ya lo tenía todo listo y la inauguración sería en diez días. No quería volver a hacer todo el trabajo de comunicación que ya estaba hecho, como por ejemplo las invitaciones. Al final, volví al *Ministère de la Culture* para preguntar si había alguna asociación de artistas. Sólo conocían a Alem. Entonces, fui a verle y le encontré en un taller de caligrafía. [...]. Nos presentamos y, afortunadamente, era muy abierto y hablaba wolof porque nació en Senegal. Le expliqué toda la historia y se sorprendió mucho de que tuviera la oportunidad de exponer en el *Musée National*. Quería ayudarme y me dijo que había una asociación de artistas en Nouakchott. Fuimos a ver a otro artista, Yacoub, y después al *Ministère de la Culture* para comunicarles que se asociaban a mi exposición. Durante el encuentro, hablaron todo el tiempo en *ħassāniyyä* y yo no entendí nada. Al final Alem me dijo: «¡ya está, nos podemos ir!». Fue terrible, había



sido yo a provocar el encuentro y ellos habían hablado todo el tiempo en *hassāniyyā*". (Ousmane, entrevista del 21/12/2008)<sup>390</sup>

La historia de Ousmane en el contexto artístico mauritano es un poco un suceder de circunstancias parecidas a ésta y, pese a que ahora ya lleve más de diez años viviendo en Nouakchott y esté casado con una mujer mauritana, su dinamismo y ambición molestan a más de uno de los artistas mauritanos. En particular, el problema es que Ousmane, para alcanzar sus objetivos y afirmarse como artista plástico, no pierde ninguna ocasión de establecer contactos tanto a nivel local con las instituciones mauritanas, como con las comunidades extranjeras y, el hecho de que a menudo viaje como "representante" del arte plástico mauritano genera polémicas y tensiones. Sin embargo, otros artistas,

---

<sup>390</sup> Texto original de la entrevista: "À l'époque je faisais partie d'une association et un jour on est venu à Nouakchott pour une manifestation religieuse. Ça n'avait rien à voir avec l'art. On a fait trois jours et là j'ai décidé de revenir à Nouakchott, parce que à Dakar la famille était devenue un fardeau pour moi, surtout économiquement. Je voulais sortir un peu du Sénégal pour voir que est-ce qui se passait ailleurs. C'était en septembre de 2002. Quand je suis arrivé à Nouakchott j'ai commencé à m'intéresser à la vie culturelle de la ville, pour voir qu'est qu'il y avait. Il n'y avait rien du tout. Donc, je me suis dit que la première chose à faire était d'organiser une exposition. Je me suis adressé à l'Ambassade de Sénégal pour demander de me soutenir. Je voulais exposer au Musée National, ou il y avait une grande salle pour le faire. Pour faire tout ça je devais le demander au Ministère de la Culture. Quand je suis arrivé au Ministère de la Culture, j'ai regardé et je lu sûr la plaque « Ministère de la Culture et de l'Orientation Islamique ». J'ai pensé je suis mal tombé, parce-que je me demandais comme on peut mettre la culture et l'orientation islamique dans le même ministère ?, C'est tout fini, parce-que pour ceux qu'interprètent la religion islamique l'art n'est rien, il n'a aucun valeur, c'est n'importe quoi. En plus c'est interdit par la religion selon une certaine interprétation. Je te dis tu ça et je suis musulman, j'ai fait des études islamiques, j'ai commencé avec l'école coranique. Je suis allé à l'école coranique avant de commencer l'école française. Ma famille est très religieuse et, quand je suis arrivé à Nouakchott j'avais une mentalité beaucoup plus ouverte par rapport à la religion de ce que j'ai trouvé ici. De toute façon, j'ai fait la demande pour exposer avec la lettre de l'Ambassadeur du Sénégal. J'avais fixé la date de mon expo de 3 à 15 avril 2003. Au mois de mars, je suis allé voir le Directeur de la Culture, qui avait reçu ma correspondance. Le Ministre était d'accord avec l'expo, mais il y avait un point d'interrogation. Il y avait des conditions: d'abord ils voulaient voir les tableaux que je voulait exposer; en plus je devais associer des artistes mauritaniens à mon expo, parce-que ils voulaient les faire profiter de cette exposition. Alors je me suis fâché et je voulais laisser tomber l'expo, mais mon Ambassadeur m'en a dissuadé. Il fallait aller voir les artistes mauritaniens. J'avais déjà préparé tout pour l'expo et j'étais à dix jours du vernissage. Je voulait pas refaire tout le travail de communication que j'avais déjà fait, comme les cartes d'invitation. Finalement, je suis retourné au Ministère pour leur demander si il y avait une association d'artistes. Ils connaissaient seulement Alem. Donc je suis allé le chercher et je l'ai trouvé dans un atelier de calligraphe. [...]. On s'est présenté et heureusement il était très ouvert et il parlait wolof, parce-que il est né au Sénégal. Je lui ai expliqué tout l'histoire et il s'était étonné de la chance que j'avais pour exposer au Musée National. Il voulait m'aider et il me parla de l'association des artistes qu'il y avait à Nouakchott. On est parti voir un autre artiste, Yakoub, et après au Ministère de la Culture pour les dire qu'ils s'associaient à mon expo. Pendant le rendez-vous ils ont parlé en hassanya tout le temps, j'ai rien compris. À la fin Alem m'a dit : « c'est bon on peut partir ! ». Ça a été terrible, c'était moi qui avait provoqué le rendez-vous et ils avaient parlé tout le temps hassanya". (Ousmane, entrevista del 21/12/2008)

sobre todo los más jóvenes, le admiran e intentan tomar ejemplo de él que, entre otras cosas, es una persona muy seria y ordenada en su trabajo. Gracias a él, por ejemplo, pude tener acceso a mucha documentación sobre los artistas, ya que tiene unos archivos en los que conserva todo: artículos de periódicos, cartas de invitación, listas de títulos y precios de varias exposiciones, etc.

Cuando yo le conocí, tenía una relación muy estrecha con una pianista y periodista expatriada alemana que, a menudo, le encontraba oportunidades de viaje o exposición en Europa. Además, pese a las tensiones constantes con algunos de los artistas de la asociación, Ousmane era miembro activo de la UAPM y participaba contantemente en todas las actividades que se organizaban en la *Maison des Artistes*. Sin embargo, renunció a tener su taller allí, prefiriendo trabajar tranquilamente en su casa.

Por lo que se refiere a sus comienzos como artista plástico, Ousmane también es totalmente autodidacta pero, cuando frecuentaba el instituto en Dakar, pudo seguir algunas asignaturas de dibujo y pintura:

“Fue, entonces, en Senegal, que empecé a pintar y exponer, a hacer retratos para venderlos. [...]. En Senegal, había una vida religiosa muy presente, la gente colgaba unas imágenes de marabués en las casas. Por lo tanto, hacía unos retratos que vendía o, algunas veces, donaba gratuitamente. Siempre hacía los retratos mirando unas fotos porque la gente no tenía la costumbre de posar. Fue así, haciendo muchos retratos, que empecé mi carrera de artista y he continuado hasta principios de los años noventa. En Senegal, ya había muchos artistas conocidos y yo me había encontrado con varios, eso me ayudó enormemente. Entre ellos había un gran artista que trabajaba directamente sobre cristal. Es así que empecé a exponer en Dakar, incluso participando a la célebre bienal *Dak'Art*. El problema era que era muy difícil vender algo. En 2000 hice mi primera expo individual y no vendí nada”.  
(Ousmane, entrevista del 21/12/2008)<sup>391</sup>

---

<sup>391</sup> Texto original de la entrevista: “Donc que c’est au Sénégal que j’ai commencé à peindre et à exposer, à faire des portraits pour les vendre. [...]. Au Sénégal il y avait une vie religieuse très présente, les gens accrochaient des images des marabouts dans les maisons. Donc on faisait des portraits de marabouts que je vendais et quelques fois je donnais gratuitement. Je faisait toujours les portraits en regardant des photos, parce-que les gens n’avaient pas l’habitude de poser. C’est comme ça, en faisant beaucoup de portraits, que j’ai commencé mon parcours d’artiste et j’ai continué jusqu’au début des années ’90. Au Sénégal il y avait déjà beaucoup d’artistes connus, j’en ai rencontré beaucoup et ça m’a aidé énormément, parmi eux il y avait un grand artiste sous verre qui travaillait directement sur la glace. C’est comme ça que j’ai commencé à exposer à Dakar, même en participant à la très connue biennale *Dak'Art*. Le problème était que c’était très difficile de vendre quelque chose. En 2000 j’ai fait ma première expo individuelle et je n’ai rien vendu”.  
(Ousmane, entrevista del 21/12/2008)

Después de su primera exposición en el *Musée National* de Nouakchott, Ousmane empezó a llevar sus cuadros a los hoteles y restaurantes de la ciudad para que los colgaran a las paredes y poder vender algo a los clientes. Luego, pasó a las exposiciones, individuales y colectivas, en los diferentes espacios disponibles, en particular, el *Centre Culturel Français* y el *Centre Culturel Marocain*, insertándose cada vez más en ese contexto. Poco a poco las mismas autoridades culturales locales, como por ejemplo el *Directeur des Arts et de la Culture* y el director del *Musée National*, ambos representantes del *Ministère de la Culture, de la Jeunesse et des Sports*, empezaron a considerarlo parte integrante del grupo de artistas plásticos contemporáneos y a contar con él cuando se organizaban actividades de diferentes tipos. La relación de Ousmane con ellos se volvió bastante confidencial, al punto que fue él quien me los presentó cuando llegué a Nouakchott, cosa que los demás artistas no apreciaron mucho.

Con el tiempo Ousmane empezó a tener la oportunidad de exponer también en el extranjero:

“Aparte de Dakar, he expuesto en Alemania, pero no fui, sólo envié los cuadros. Fue una cosa organizada por el *Ministère de la Culture*. Ningún artista fue y esto es otro problema de aquí, es decir, que nunca hay dinero para que los artistas viajen, pero no es un problema de dinero, sino de la administración que no tiene ningún interés en hacer viajar a los artistas. También participé en un festival de las artes en Túnez y allí conocí a unos franceses que después, en abril de 2008, me invitaron a exponer en Grenoble. Me quedé un mes allí y era la primera que vez que viajaba después de muchos problemas para conseguir el visado. En septiembre de 2009 iré a un festival en Berlín al que me han invitado”. (Ousmane, entrevista del 21/12/2008)<sup>392</sup>

Además de exponer y participar en las diferentes actividades artísticas de la ciudad, a partir de 2008, Ousmane empezó a dar también unos cursos gratuitos de dibujo y pintura en un aula que le concedió el director del *Centre Culturel*

---

<sup>392</sup> Texto original de la entrevista: “À part Dakar, j’ai exposé en Allemagne, mais on n’est pas parti, j’ai seulement envoyé les tableaux. C’était organisé par le Ministère de la Culture. Aucun artiste est parti et ça c’est un autre problème de ici, que il n’y a jamais de l’argent pour déplacer les artistes, mais le problème c’est pas l’argent, c’est l’administration qui n’a aucun intérêt à déplacer les artistes. J’ai participé aussi à un festival des arts en Tunisie. Là-bas, j’ai rencontré des artistes français qui après m’ont invité à exposer à Grenoble en avril de 2008. J’ai passé là-bas un mois et ça fut la première fois que je voyageais, avec énormément de problèmes pour avoir le visa. En septembre de 2009 j’irai à un festival à Berlin, on m’a invité”. (Ousmane, entrevista del 21/12/2008)

*Marocain* (CCM). Al principio, sólo eran para niños, pero luego los extendió a los adultos y, las últimas veces que fui allí, pude observar un significativo aumento del número de mujeres que se inician a estas técnicas<sup>393</sup>. En la última exposición de finales de año en el CCM, en efecto, gran parte de las obras habían sido realizadas por mujeres. Por lo tanto, Ousmane ya no es sólo artista, sino que desarrolla también actividades pedagógicas como otros artistas mauritanos de la primera generación. Él me insistió siempre en que, en general, sus relaciones con los demás artistas mauritanos son buenas y que las tensiones que se pueden haber generado nunca llegaron a explotar. Es consciente de que su fuerte espíritu de iniciativa y su capacidad de realizar proyectos a veces crea cierta incomodidad, sobre todo en un ambiente tan pequeño en el que la competitividad entre artistas es palpable. Sin embargo, al ser padre de familia, no tiene muchas opciones para poder llegar a vivir de su profesión.

Como Mouna, también Ousmane una vez me mencionó que su exposición en la *Banque Nationale* había generado quejas:

“[Ousmane] me dijo que hace poco hizo una exposición con Mouna en la *Banque Nationale* y que muchos fueron los artistas que se quejaron de ello, ya que era la primera exposición organizada en la BN de Mauritania y Ousmane es senegalés. El año que viene pedirá la ciudadanía, pero dice que eso no cambiará mucho las cosas”. (Diario de campo del 26/12/2010)

Ahora bien, el acontecimiento que causó más ruido con respecto a este artista fue su último viaje a Japón para participar en una residencia de artistas, y la exposición que organizó en el *Musée National* a la vuelta. Para empezar veamos como Ousmane llegó a Japón, ocasión insperada para cualquiera de los demás artistas:

“Son las 18h de la tarde y me encuentro en la cafetería del IFM (*Institut Français de Mauritanie*) esperando a Ousmane. Volvió de un viaje a Japón y quería que me contara los detalles del viaje. Además, desde que llegué todavía no le había visto. Ayer no vino a la inauguración de la *Maison des Artistes* porque no lo sabía. Me dijo que ya no quiere ser miembro de la UAPM, que prefiere colaborar con *M-Art*, pero trabajando en su casa. [...]. Luego me contó su estancia en Japón. Todo empezó durante un viaje que

---

<sup>393</sup> Siguiendo el año escolar, Ousmane dedica una tarde por semana a los cursos, una hora y media para los niños y una hora y media para los adultos.

hizo a Túnez. Allí conoció a una artista francesa que le puso en contacto con una mujer japonesa de la Embajada de Japón en Nouakchott. El padre de esta mujer es artista y cada año organiza un festival, un encuentro internacional de artistas en Japón. Este año decidieron invitar a Ousmane que fue el único africano a participar. Estuvo allí alrededor de un mes, trabajando en una pequeña ciudad no muy lejos de Tokyo. Los artistas estuvieron trabajando juntos al aire libre, en un bosque de bambú me dijo. Le pagaron y alojaron. Además, le devolvieron la mitad del dinero del billete. Hizo turismo también y me dijo que alucinó con la capacidad laboral de los japoneses; dice que trabajan mucho, como locos, y es por eso que todo está tan bien organizado. Preparó una instalación de la que me dará unas fotos, e hicieron una exposición final, a cuya inauguración fueron los embajadores de Senegal y Mauritania para encontrarse con Ousmane. Me dijo que la experiencia le gustó mucho, pero Japón está muy lejos. Ahora quiere quedarse a trabajar aquí y a estudiar inglés porque en junio de 2012 irá a Francia y luego a Austria, gracias a un contacto que tiene y que hizo en su viaje a Marruecos el año pasado”. (Diario de campo del 23/11/2011)

La instalación de bambú y tela que Ousmane había realizado durante la residencia en Japón, representaba una *haymā*, la tienda tradicional de los nómadas, es decir, un elemento cultural típicamente mauritano. Además, como he mencionado, a la inauguración asistieron tanto el embajador de Senegal como el de Mauritania, como si el artista estuviera allí para representar ambos países a través de una obra realizada por un senegalés pero que recordaba la cultura mauritana. Evidentemente, detrás de esta iniciativa no había ni el estado mauritano ni el acuerdo de los demás artistas, sino que se trataba de un proyecto individual de Ousmane.

Cuando Ousmane volvió de Japón, decidió proponer una exposición al *Musée National* para dar las gracias a la embajada de Japón por la experiencia que le habían permitido hacer. Para la ocasión, el artista había elaborado un proyecto titulado “*Rencontre...Lumière et Transparence entre Mauritanie et Japon*”. La idea de Ousmane era la de crear unos momentos de encuentro entre la cultura mauritana y la cultura japonesa no sólo a través de sus obras, sino también de la gastronomía (la importancia del té en ambos países), la música, la cerámica, el cine, etc. Al final, se tuvieron que limitar las actividades por falta de medios, pero la exposición tuvo lugar como previsto.

El día de la inauguración, el 22 de febrero de 2012, había muchísima gente, más de lo habitual:

“El señor Abdoullah Sow, director del *Musée National*, hizo el discurso de apertura; en él, insistió en que en Mauritania falta una cultura del arte plástico y una crítica, ya que son la cultura y la crítica que permiten a los artistas de convertirse en profesionales. Luego habló el embajador de Japón, que dio las gracias a Ousmane por su proyecto y por haber creado esta ocasión de encuentro entre los dos países. Estaba presente Mme Daddah, con la cual Ousmane hizo todo el recorrido de la exposición para explicarles cómo, en cada obra, había intentado establecer el vínculo entre las dos culturas”. (Diario de campo del 22/02/2012)

El periodista Babacar Baye dedicó un artículo al acontecimiento y realizó un vídeo para *Cridem* en el que grabó los discursos de apertura y las explicaciones de Ousmane de cada obra<sup>394</sup>. En dicho artículo, Babacar define a Ousmane como el “más mauritano de los artistas senegaleses” y pone en evidencia la importancia del diálogo establecido por la exposición entre autoridades mauritanas y japonesas. Casi todos los demás artistas asistieron a la inauguración en el *Musée National* y ninguno de ellos hizo comentarios explícitos que dejaran entrever un cualquier tipo de malestar. Éste, en efecto, no es casi nunca explícito y directo, sino muy sutil, indirecto y siempre latente. Algunos de los artistas mauritanos, en efecto, no pierden nunca la ocasión de poner en evidencia el origen senegalés de Ousmane, afirmando que si él había llegado a beneficiarse de las oportunidades que se les brindaban, era gracias al “célebre” espíritu hospitalario de los mauritanos y porque ellos le habían dejado entrar en ese “mundo” artístico implicándole en sus iniciativas. Fueron muchas las ocasiones en las que escuché los artistas mauritanos más mayores decir que la insolencia de Ousmane era un signo de gran ingratitud hacia ellos. Personalmente, nunca asistí a conflictos abiertos, pero Ousmane, como los demás artistas extranjeros, sabe perfectamente qué piensan ciertos artistas de su comportamiento y ha aprendido a mantener un importante equilibrio estratégico para que la situación nunca degenerare. En este sentido, por ejemplo, después de la vuelta de Japón, se alejó de la UAPM y de la *Maison des Artistes* para acercarse al colectivo *M-Art*, cuyos miembros ya le han propuesto varias veces ser su nuevo secretario general. Sin embargo, él me dijo que, por el momento, prefiere seguir trabajando de manera individual participando en las actividades del colectivo, como el festival “*Libre Art*”, sin tomarse demasiadas responsabilidades. Me comentó también que quería que los miembros

---

<sup>394</sup> En línea aquí: [http://www.cridem.org/C\\_Info.php?article=626528](http://www.cridem.org/C_Info.php?article=626528).

de la antigua asociación entendieran que él ya no los necesita para conseguir oportunidades de trabajo, que es independiente y que prefiere apoyar las nuevas iniciativas.

Quiero mencionar también que Ousmane fue el iniciador de una nueva práctica en el contexto artístico de Nouakchott: la subasta. En diciembre de 2010, en efecto, organizó una verdadera “*vente aux enchères*” en el jardín de un albergue de propiedad de una chica francesa:

“ Por la noche fui con los artistas a asistir a la primer subasta que se haya organizado aquí en Nouakchott. Ousmane la organizó en el *Auberge Jeloua* con la ayuda de una chica francesa propietaria del albergue. Se hizo en el jardín, había bastante gente, mauritanos y extranjeros. Me quedé un par de horas y la verdad es que fue muy atrevido y duro para Ousmane, ya que nadie compró nada aparte de Brahim, director de la sede de la UNESCO. Se trata de un tipo de acontecimiento nuevo aquí, una verdadera *première*. Ousmane había preparado una serie de pequeños cuadros en memoria de algunos lugares particulares de Mauritania o de acontecimientos histórico del país”. (Diario de campo del 08/12/2010)

Ahora bien, el caso de Ousmane es particularmente emblemático, pero él no es el único artista extranjero en sufrir esta especie de adversión, aunque es cierto que su caso es uno de los más polémicos porque se trata de un artista muy ambicioso, que lleva más de diez años viviendo y trabajando en Nouakchott, está casado y tiene hijos con una mujer mauritana y es muy conocido a nivel nacional. En un contexto artístico muy reducido y competitivo, en el que los artistas buscan constantemente contactos estratégicos que les proporcionen oportunidades para trabajar y viajar, las tensiones entre ellos suelen ser siempre bastante fuertes. Esta situación hace que la actitud hacia los artistas extranjeros que consiguen abrirse camino, como en el caso de este senegalés con la embajada de Japón, sea a veces bastante adversa, sobre todo si se trata de oportunidades de residencias de artistas en el extranjero. Ante esta realidad, los demás artistas con nacionalidad extranjera, han adoptado otras estrategias para “sobrevivir” y formar parte de un contexto que nunca deja de ser hostil hacia ellos.

## 7.2 Artistas que respetan los “límites”

En el capítulo cinco, mencioné a Cheikh, un hombre bambara de Malí que forma parte de la primera generación de artistas y que muchos consideran como uno de los “maestros”, “*maitre Cheikh*” o “*le vieux Cheikh*”, le dicen a menudo. En efecto, Cheikh y Adama son, sin duda, los artistas contemporáneos más mayores. Sin embargo, su nacionalidad extranjera hace que raramente escuché incluirlo en el grupo de los iniciadores de las artes plásticas mauritanas contemporáneas, como si nadie tuviera interés en que el nombre de un artista extranjero saliera en la historia de la formación de ese “mundo” o tuviera algún mérito en ella.

“*Maitre Cheikh*” lleva más de treinta años viviendo y trabajando en Nouakchott y, cuando llegué, formaba parte de la UAPM y tenía un pequeño taller en la *Maison des Artistes*. También allí, formaba parte del grupo, se movía con ellos, participaba en todas las actividades, pero su rol era muy discreto, hasta diría “secundario” con respecto a otros. Pese a su constante presencia y experiencia en el “mundo” de las artes plásticas contemporáneas, y pese a que en la primera *Maison des Artistes* contribuyó a la formación de algunos jóvenes, Cheikh es un artista casi desconocido, sobre todo entre la comunidad extranjera y, a nivel local, trabaja más como calígrafo y decorador que como pintor. Durante mi trabajo de campo, nunca asistí a una exposición individual suya y fueron muy pocos los cuadros suyos que vi en algunas exposiciones colectivas. Además, nunca leí ningún artículo dedicado a él o a su trabajo, como si fuera presente e invisible al mismo tiempo, como si hubiera renunciado a luchar para afirmarse en un ambiente hostil y se conformara con formar parte de ello. Quizás, a lo largo de todos aquellos años, buscó su propio camino independientemente de lo que los demás artistas pudieran hacer, no hacer, decir o no decir en contra suya, y, al final, acabó aceptando las condiciones y los límites impuestos por el juego. Para mí, fue difícil acercarme a él y que me hablara de su historia, siempre parecía estar muy cansado y sin ganas de hablar, así que decidí no forzar la situación y limitarme a observar.

Paseando por la ciudad en coche o a pie, le vi varias veces retocar los letreros o decorar los muros exteriores de un escuela o de un edificio público. Una vez recuerdo también que una asociación de *griots* les encargó, a él, Alem y Moussa



la decoración de la sede que tenían en el centro de la ciudad. Después del cierre de la primera *Maison des Artistes*, además, Cheikh fue alejándose, o alejado, cada vez más del “mundo” de los artistas; no se implicó, o no fue implicado, en los nuevos proyectos, ya no participaba en las exposiciones o en los talleres, etc. Finalmente, durante mis últimas dos estancias, nunca le vi en ningún espacio o actividad de los artistas, que me dijeron que ahora Cheikh ya se dedica sólo a trabajos de caligrafía o serigrafía.

Para concluir con el análisis de la situación del grupito de artistas africanos extranjeros, voy a hablar de dos hermanas marroquíes, Myriam y Aziza, hacia las cuales el comportamiento de los artistas mauritanos siempre fue un poco distinto. Esto se debía, probablemente, a que no eran de origen subsahariano como Cheikh y Ousmane, sino magrebí, y eso hacía que los artistas *bizān* las vieran como culturalmente más cercanas. Además, el hecho de ser dos jóvenes mujeres seguramente ayudó su introducción en un contexto prevalentemente masculino.

Empezando con la mayor, conocí a Myriam durante mi primera estancia a través de la *Maison des Artistes* y, en ese momento, trabajaba para una asociación cultural llamada *Médiation*, donde nos encontramos para que la entrevistara. Antes de llegar a Nouakchott, Myriam ya había empezado un poco con el arte plástico en Marruecos, pero fue con Alem, en la antigua *Maison des Artistes*, que decidió consagrarse definitivamente a la pintura:

“Soy marroquí, de Fez, pero hace mucho que vivo aquí en Nouakchott. Mi padre era diseñador de edificios, además daba cursos de ilustración en la escuela en la que enseñaba, con lo cual en casa siempre tuvimos mucho material y me fascinaba. Además, las primeras cosas que leí fueron los comics, me gustaban mucho sus imágenes y colores. Empecé a reproducirlos al lado de mi padre y, cuando iba al colegio, ilustraba todo. Hacía también caricaturas de mis profesores. Cuando llegó el momento de elegir el instituto, yo quería seguir con las artes plásticas pero mi madre pensaba que era un delirio, ella es muy conservadora y tradicionalista. Para ella una mujer no está hecha para estas cosas, sino para aprender a ribetear, a coser, etc. En cambio, a mí todas las tareas domésticas no me gustan para nada, las hago por obligación y nada más. Yo tenía un carácter muy masculino, me vestía también como un chico. Cuando lo dije a mi padre, él me dijo que no se podía vivir del arte plástico y del dibujo, así que había que aprender un oficio. Al principio seguí los consejos de mi padre [...]. Empecé a hacer unos estudios de literatura, que después continué en la universidad con la literatura francesa. [...]. Pero después, en la universidad, fue muy duro para mí y sólo volvía a encontrarme a mi misma en los dibujos. Cuando llegué a

Nouakchott en 1997, al principio, fue muy complicado, porque había demasiada calma para mí y no había ninguna vida cultural. Tenía que encontrar un trabajo, no podía quedarme en casa sin hacer nada. Trabajé un tiempo como recepcionista en el *Hotel Khalima*, donde había siempre cuadros expuestos. Un día, estaba allí y vino un artista para exponer unos cuadros, era Alem. Al escuchar que era un artista plástico, le dije que le necesitaba. Le conté mi historia y le dije que necesitaba tocar la pintura. Él me dijo que había una asociación de artistas plásticos mauritanos con sede en el barrio de la *Medina 3*, donde daban también cursos de pintura. Fuimos allí juntos y, cuando llegamos, había Murielle, Fatimata, una decoradora de Oualata, etc. Entré en la asociación y asistí a los cursos que daban. No había ninguna metodología académica o pedagógica, cada artista hacía su trabajo. Pasé mucho tiempo observándolos, sobre todo a Alem. Luego empecé a tocar la pintura”. (Myriam, entrevista del 08/03/2009)<sup>395</sup>

A partir de ese momento, Miryam siguió a Alem, que fue su primer verdadero maestro. Cuando crearon la *Maison des Artistes*, alquiló un taller allí, pero cuando la conocí no iba mucho porque decía que el ambiente ya no era el mismo y que, desde que se había casado, tampoco tenía mucho tiempo. Al cabo de un tiempo, alguien de la casa me contó que Myriam se había alejado de la *Maison* porque sexualmente acosada, así que dejó su taller y sólo aparecía allí de vez en cuando.

---

<sup>395</sup> Texto original de la entrevista: “Je suis Marocaine, de Fès, mais ça fait longtemps que j’habite ici à Nouakchott. Mon père était dessinateur de bâtiments, il faisait de l’illustration dans l’école ou il enseignait, donc à la maison on a eu toujours beaucoup de matériel et j’étais fascinée par tout ça. En plus, les premières choses que j’ai lues étaient des bandes dessinées, j’aimais beaucoup leurs images et leurs couleurs. J’ai commencé à les reproduire à côté de mon père. Même quand j’ai commencé à aller à l’école j’illustrais tout. Je faisais aussi des caricatures des mes profs. Quand il est arrivé le moment de choisir le BAC, je voulais continuer avec l’art plastique, ma mère pensait que je délirais, elle est très conservatrice et traditionnelle. Pour elle une femme n’est pas faite pour faire ce genre de trucs, elle doit apprendre à border, à coudre, etc. Par contre, tous les travaux domestiques ne sont pas du tout ma passion, je les fais pour obligation c’est tout. J’avais un caractère plutôt masculin, je m’habillais aussi comme un garçon. Quand je l’ai dit à mon père il m’a répondu qu’on pouvait pas vivre de l’art plastique et du dessin, il fallait apprendre un métier. Au début j’ai suivi les conseils de mon père [...]. J’ai commencé à faire des études de littérature que j’ai continué après à l’université avec la littérature française. [...]. J’ai commencé à entrer très timidement et j’ai découvert comme ça la musique, la poésie et aussi l’art plastique. [...]. Après, à l’université ça a été difficile pour moi et je me suis retrouvée seulement dans les dessins. Quand je suis arrivée ici à Nouakchott en 1997, au début ça a été compliqué parce que tout était trop calme pour moi et il n’y avait pas de vie culturelle. Il fallait que je trouve un boulot, je pouvais pas rester à la maison sans rien faire. J’ai travaillé un peu à la réception del Hotel Khalima où il y avait toujours des tableaux exposés. Un jour j’étais là-bas et il arrive un artiste pour exposer des tableaux, c’était Alem. Quand j’ai écouté qu’il était un artiste plasticien je lui ai dit que j’avais besoin de lui. Je lui ai raconté mon histoire et qu’il fallait que je touche la peinture. Il m’a dit qu’il y avait une association d’artistes plasticiens mauritaniens qui avait sa siège à la Medina 3 et qu’on donnait des cours de peinture. On est parti ensemble et quand on est arrivé là-bas il y avait Murielle, Fatimata, une décoratrice de Oualata, etc. Je suis entrée dans l’association et j’ai commencé à participer aux cours qu’ils donnaient. Il n’y avait pas une procédure académique ou pédagogique, chaque artiste faisait son travail. J’ai passé beaucoup de temps en les regardant, surtout Mokhis. Ensuite j’ai commencé à toucher la peinture”. (Miryam, entrevista del 08/03/2009)

Nunca pude comprobar que eso fuera verdad, ni Myriam ni otra mujer de la *Maison* mencionó nunca algo parecido, pero recuerdo que cuando Miryam pasaba por ahí, casi siempre estaba en compañía de su marido. Por lo que se refiere a éste último, Myriam siempre me dijo que él comprendía su profesión y que la apoyaba en sus actividades. Atribuía su mentalidad abierta al hecho de que su marido era por mitad mauritano y por mitad francés, condición que le había llevado a viajar mucho:

“Conocí a mi marido cuando trabajaba mucho en la *Maison des Artistes*, donde tenía un entorno masculino 100%. Me conoció allí, así que no tuvo sorpresas. Sabía que le respetaba siempre y él me respetaba a mí y a mi trabajo. Él también venía a menudo a la *Maison des Artistes* y aprendió a conocer mi entorno. [...]. Aceptó totalmente mi trabajo., nunca me creó problemas. Creo que su mentalidad abierta le viene del hecho que es mestizo y que ha viajado mucho”. (Miryam, entrevista del 08/03/2009)<sup>396</sup>

Tanto Myriam como su hermana Aziza ya son dos artistas reconocidas y afirmadas en Mauritania, gracias a la numerosas exposiciones colectivas e individuales en las que participaron, a su presencia constante en los talleres de formación, etc. Myriam fue también con Leila y Binta a la Universidad de la Laguna, en Tenerife, para tomar parte en la residencia de artistas de la que hemos hablado. Sin embargo, tanto entre las dos hermanas, como entre ellas dos por un lado y las demás mujeres artistas por el otro, siempre observé unas tensiones muy curiosas, unas alianzas que se iban formando y deshaciendo según el momento.

Para empezar, entre Myriam y Aziza nunca noté un vínculo particular, al contrario, eran muy distantes, nunca las veía juntas, no hablaban mucho la una de la otra; si no hubiese sabido que eran hermanas, me habría costado descubrirlo. Por lo que se refiere a su relación con las demás, ya mencioné que, al principio, cuando llegué a la primera *Maison des Artistes*, Binta y Leila eran muy unidas. En ese momento, Binta siempre me decía que quería que Myriam y Aziza se fueran de la *Maison*, que eran unas traidoras porque se habían ido a trabajar con la

---

<sup>396</sup> Texto original de la entrevista: “J’ai rencontré mon mari quand je travaillais beaucoup à la Maison des Artistes, où j’avais un entourage masculin 100%. Il m’a connue dans ce milieu là, il n’a pas eu des surprises. Il savait que je le respectais toujours et lui aussi à moi et à mon travail. Lui aussi il venait souvent à la Maison des Artistes et il a appris à connaître mon entourage. [...]. Il a accepté complètement mon travail, il m’a jamais posé des soucis. Je crois que sa mentalité ouverte et compréhensive vient du fait qu’il est très métissé et il a beaucoup voyagé”. (Myriam, entrevista del 08/03/2009)

asociación *Médiation* y ya no pagaban el alquiler de sus talleres. Sin embargo, al cabo de unos meses, después del cierre de la *Maison*, la relación entre Alem, Binta y Leila ya no era la misma, sino que ésta última se había visto marginar cada vez más y su lugar había sido ocupado, poco a poco, por Aziza. Alem y Binta la habían readmitido en el grupo y ella se había convertido en la nueva “*alemette*”. Mientras tanto, Myriam se había distanciado mucho de todos, sin que su hermana dijera nunca ni una palabra, y Leila fue independizándose del grupo de la antigua *Maison des Artistes*. Al final entendí que, detrás de estas dinámicas, había siempre y exclusivamente los intereses de Alem, que utilizaba a Binta como instrumento para mantener el control sobre su *gang*.

Durante mi segunda y tercera estancia, nunca vi a Myriam, me dijeron que había sufrido un aborto y que, por el momento, se había retirado de la pintura. Sin embargo, en los últimos meses de trabajo de campo, volví a verla en la nueva *Maison des Artistes* con su marido y su hijo. Me contó que había vuelto a pintar, de hecho llevaba unos cuadros para las galerías de la nueva casa, y que estaba realizando un proyecto de educación escolar e iniciación a las artes plásticas para los niños de los pueblos de los dos parques naturales del país, el de *Diawling* y el de *Banc d'Arguin*. Me dijo que me llamaría para quedar y explicarme los detalles del proyecto, pero nunca lo hizo y yo decidí no insistir.

Aziza, como su hermana mayor, llegó a Nouakchott por uno de los varios desplazamientos de la familia debido al trabajo de su padre. Cuando todavía estaba en Marruecos, se había iniciado al teatro, a la música y al canto, artes a las que seguía dedicándose cuando al conocí. Fue en Nouakchott, ella también con Alem en la *Maison des Artistes*, que se inició al arte plástico. Como podemos observar, Aziza fue una de los pocos artistas a mencionar la presencia de Cheikh y a poner en evidencia la importancia de su papel, además del de Alem, en su iniciación a la pintura:

“Cuando llegué a Mauritania, fue un choc cultural con respecto a Marruecos, [...]. Empecé a trabajar en el *Hotel Khalima* y conocí la verdadera soledad, pese a que mi hermana estaba allí y era artista. Fue esta soledad que empezó a crear la artista que soy actualmente. Un día, en el año 2004, llegué a la *Maison des Artistes*, donde empecé a observar el trabajo de los artistas, sobre todo el de Alem. Más tarde, inicié a pintar, a comunicar con la tela que se

convirtió en mi interlocutora. Realicé mis primeros cuadros y, cuando empecé a venderlos, no me lo podía creer. [...]. Pero, necesitaba dinero y quería vivir de mi arte, así que acepté su aspecto comercial. Alem, Cheikh y Myriam me ayudaron mucho a comprender que este aspecto comercial no es algo malo, sino necesario. [...]. Nunca hice estudios de arte, soy completamente autodidacta, aprendí con los artistas de la *Maison des Artistes*. Poco a poco, encontré mi propio estilo, pero no me veía todavía como una artista. Para mí el arte era una forma de comunicar y no pensaba en convertirme en una profesional. [...]. He participado en exposiciones colectivas en la *Maison des Artistes*. Hice una expo con mi hermana y Alem en el *Hotel Mercure*. Expuse en la Unión Europea. Hice una exposición individual en la *Maison des Artistes*, con la cual quería criticar la naturaleza humana. [...]. Vendí todas las telas que había expuesto. Envié unos cuadros para exponerlos en el extranjero, pero nunca fui. Tengo cuadros en Marruecos. [...]. Actualmente, doy cursos de arte plástico para personas de todas las edades”. (Aziza, entrevista 02/02/2009)<sup>397</sup>

Los padres de las dos hermanas marroquíes no estaban de acuerdo con que se dedicaran al arte plástico. La madre no lo consideraba un trabajo adecuado para una mujer, mientras que para el padre el problema era que se trataba de una profesión poco beneficiosa. Sea como fuera, las dos chicas se dedicaron al arte plástico, participando en todas las actividades artísticas de la ciudad, viajando solas o acompañadas, etc. Además Aziza, a diferencia de Myriam, todavía no estaba casada porque afirmaba no haber encontrado un hombre que entendiera y respetara su profesión:

“Como mujer, es difícil ser artista. Mi padre nunca estuvo de acuerdo porque piensa que los artistas se mueren de hambre. Cuando vio que ganaba algo de dinero, cambió un poco de idea. [...]. Ser mujer y artista puede crear

---

<sup>397</sup> Texto original de la entrevista: “Quand je suis arrivée en Mauritanie ça a été un choc culturel par rapport au Maroc, [...]. J’ai commencé à travailler à l’Hotel Khalima et j’ai connu la vraie solitude, même si j’avais ma sœur avec moi et elle était une artiste. Ça e été cette solitude qui a commencé à créer l’artiste que je suis aujourd’hui. Un jour, en 2000, j’arrive à la Maison des Artistes et je commence à regarder en silence le travail des artistes, surtout celui de Alem. Un jour j’ai commencé à peindre, à communiquer avec la toile, qui devient mon interlocuteur. J’ai fait mes premiers tableaux et quand j’ai commencé à les vendre je ne pouvais pas y croire. [...]. Mais j’avais besoin d’argent et je voulais vivre de mon art, donc j’ai accepté le côté commercial de l’art. Alem, Cheikh et Myriam m’ont beaucoup aidée à comprendre que ce côté commercial n’est pas mauvais, c’est nécessaire. [...]. Je n’ai jamais fait des études d’art, je suis complètement autodidacte, j’ai appris avec les artistes de la Maison des Artistes. Petit à petit j’ai trouvé mon propre style, mais je ne me voyais pas comme une artiste. Pour moi l’art était une forme de communication et je ne pensais pas à devenir une professionnelle. [...]. J’ai participé à des expos collectives à la Maison des Artistes. J’ai fait une expo avec ma sœur et Alem à l’Hôtel Mercure. J’ai exposé à l’Union Européenne. J’ai fait une expo individuelle à la Maison des Artistes, avec laquelle je voulais un peu critiquer la nature humaine. [...]. J’ai vendu toutes les toiles que j’avais exposées. J’ai envoyé des tableaux pour exposer à l’étranger mais je ne suis jamais partie. J’ai des toiles au Maroc. [...]. Maintenant je donne aussi des cours d’art plastique pour des personnes de toutes les âges”. (Aziza, entrevista del 02/02/2009)

problemas también en las relaciones, porque no todos los hombres aceptan de tener una novia o una mujer que se dedica al arte. Es el motivo por el cual yo todavía no estoy casada, es que aún no he encontrado un hombre que entienda mi pasión. Quiero ser libre de hacer lo que me gusta”. (Aziza, entrevista del 02/02/2009)<sup>398</sup>

Cuando la conocí, en 2008, Aziza tenía un pequeño taller en la *Maison des Artistes*, pero casi nunca iba porque pasaba la mayoría de su tiempo trabajando en la sede de *Médiation*. Sin embargo, hemos visto que, poco a poco, se acercó a los artistas de la *Maison*, en particular, a Binta y Alem, alejándose de la asociación y de su hermana, como si buscara su independencia e identidad artística.

Durante mis últimas dos estancias, Aziza tenía su propio taller en un pequeño piso que alquiló muy cerca del *Institut Français*, en pleno centro de la ciudad. Allí, además de dar cursos privados de música y artes plásticas para niños y adultos, recibía sus amigos y también algunos chicos que frecuentaba, quedándose a menudo a solas con ellos. Dicho de otra manera, Aziza tenía allí un lugar suyo donde hacer todo lo que no podía hacer en otro sitio, como por ejemplo fumar y quedarse con algunos chicos.

Para concluir, entonces, Cheikh, Ousmane, Myriam y Aziza sufren, de manera distinta pero constante, la actitud hostil de algunos artistas mauritanos que, aunque hayan aceptado su presencia en todas sus actividades y, a menudo, sean ellos mismos en implicarles, todavía no admiten que se consideren representantes del arte plástico contemporáneo de su país, sobre todo de cara al mundo internacional del arte, pero también delante de las autoridades locales. Dicho de otra manera, aunque estos artistas hayan transcurrido gran parte de sus vidas privadas y profesionales en Mauritania, y pese a que todos ellos hayan contribuido significativamente al desarrollo de las artes plásticas en este país, no se les deja olvidar que, en el fondo, no son mauritanos y tienen que respetar ciertos límites.

---

<sup>398</sup> Texto original de la entrevista: “En tant que femme, c’est difficile être artiste. Mon père n’a été jamais d’accord parce qu’il pense que les artistes meurent de faim. Quand il a vu que je gagnais un peu d’argent, il a changé un peu d’avis. [...]. Être femme et artiste peut te créer des problèmes dans les relations aussi, parce que pas tous les hommes acceptent d’avoir une copine ou une femme qui se dédie à l’art. C’est la raison pour laquelle moi je suis pas encore mariée, je n’ai pas encore trouvé un homme qui comprenne ma passion. Je veux être libre de faire ce qui me plaît”. (Aziza, entrevista del 02/02/2009)

Seguramente los casos de Cheikh y de Ousmane son más manifiestos, mientras que por lo que se refiere a las dos hermanas marroquíes la discriminación nacional se ha mezclado un poco a la de género, de manera que, según el caso concreto, sus relaciones con algunos artistas locales han sido determinadas por uno o por el otro factor.

A lo largo de estos capítulos, he intentado poner en evidencia las principales características del grupo de artistas plásticos con los que estuve trabajando, a partir de las peculiaridades de cada uno de ellos y de las relaciones que entretienen entre ellos y con el mundo exterior. Mi objetivo ahora es seguir profundizando y analizando estas relaciones, o no relaciones, con el exterior, compuesto por un lado por la sociedad y las instituciones mauritanas y, por el otro, por las diferentes comunidades extranjeras. Pero antes, dedicaré un breve capítulo a la presentación y al análisis de las producciones plásticas de estos artistas, análisis que permitirá entender aún mejor la situación de los artistas plásticos en Mauritania de cara a sus diferentes interlocutores.

## Capítulo 8

### **“EN BÚSQUEDA DE LOS ORÍGENES”: PINTURAS Y ESCULTURAS CONTEMPORÁNEAS**

Este capítulo está dedicado a la descripción y al análisis de las producciones de los artistas plásticos contemporáneos, esto es, las pinturas y las esculturas. En particular, el objetivo de este apartado es reflexionar acerca de las razones que están en la base de la presencia constante de algunas temáticas y la ausencia sistemática de otras. Quiero recordar aquí que, en el primer capítulo, he apostado por una antropología del “arte” que considera las expresiones artísticas no sólo como “agentes sociales” (Gell, 1998), sino también como “documentos primarios” (Goldwater, 1973), es decir, fuentes de información directas y preciosos medios de conocimiento (Lévi-Strauss, 1987; Kingery, 1996; Harrington, 2004; Bastide, 2006). Dicho de otra manera, el análisis de las producciones artísticas de un determinado contexto puede constituir una significativa ayuda en el proceso de observación y comprensión de ciertos aspectos y dinámicas propias de esa realidad. En el caso de las expresiones plásticas contemporáneas en Mauritania, la observación de las obras de arte, de la presencia recurrente de ciertas temáticas y de la “extraña” ausencia total de otras, me ha permitido confirmar algunas conclusiones cruciales de esta tesis.

Aunque al día de hoy el “mundo” de las artes plásticas de Mauritania cuente con algunos artistas que han hecho de la escultura y del dibujo su actividad principal, la gran mayoría de las obras de estos artistas sigue componiéndose de pinturas, así que vamos a empezar con la descripción de las características de los cuadros y de sus procesos de realización.



## 8.1 Los cuadros

Casi todos los artistas con los que trabajé son pintores o, por lo menos, empezaron como tales y la principal dificultad con la que siempre se han encontrado es la escasez de materiales, ya que, en Nouakchott, no encuentran casi nada y se ven obligados o bien a ir a comprarlos a Dakar, o bien a encargarlos a alguien que viaje, especialmente si es a Europa. En caso de no tener otra alternativa, se apañan con inventos: fabrican sus propias telas, encargando la estructura de madera a algún carpintero, y, para pintar, mezclan materiales diferentes: acrílico, pegamento, pigmentos, arena, semillas, trozos de diarios o revistas, diferentes tipos de tejidos, etc. La mayoría de los cuadros, en efecto, están realizados con técnicas mixtas. La escasez del material es tal que, cuando las agencias de cooperación o las embajadas organizan talleres de formación, tienen que encargar el material necesario en Europa o en alguna ciudad cercana, normalmente en Dakar. Los profesionales que van a dirigir dichos talleres, sobre todo los que tuvieron experiencias en otros países africanos, siempre se quedan muy sorprendidos de esa falta total de medios y de la capacidad de los artistas de apañarse con lo que tienen.

Por lo que se refiere a la manera de pintar, es curioso ver cómo los artistas utilizan raramente los caballetes, prefiriendo pintar agachados en una posición que podría parecer muy incómoda, pero que ellos mantienen tranquilamente durante horas sin presentar ninguna molestia. Los caballetes, en cambio, son utilizados más bien para guardar o exponer los cuadros.

Ahora bien, el aspecto más interesante de las pinturas es el relativo a sus temáticas, tanto las omnipresentes como las totalmente ausentes. Como veremos a continuación, las fuentes de inspiración de los artistas suelen ser casi siempre las mismas, así como también muchos títulos. Esto depende en parte del hecho de que se trata de un contexto muy reducido y los artistas se influyen mutuamente, aunque ésta no es la única razón ni la más significativa. A menudo, los artistas afirman que las sugerencias les llegan directamente de su realidad cotidiana, pero esto no es del todo cierto, ya que la que representan es una realidad bien determinada que no corresponde a lo que ellos ven o viven cada día. Veremos, de

hecho, que gran parte de los elementos y de las características de sus vidas y de sus entornos nunca aparecen, aunque sean los más cercanos.

Ahora bien, por lo que se refiere a las temáticas omnipresentes, en primer lugar, hay que poner en evidencia la preeminencia casi absoluta del tema de la mujer y del universo femenino, recurrente no sólo en las obras sino también en los discursos de los artistas, tanto hombres como mujeres, acerca de su trabajo:

“Los temas que me gusta pintar son la mujer, en particular la mujer peul porque es mi etnia, y el niño. La mujer es porque crecí con mi abuela que trabajaba mucho [...]”. (Moussa, entrevista del 11/10/2009)<sup>399</sup>

“En general, prefiero hacer arte figurativo, raramente hago cuadros abstractos, y si tengo que elegir entre el hombre y la mujer, prefiero pintar la mujer porque su figura es mucho más rica, sobre todo por la decoración. Además, me gusta pintar el tema de la maternidad. También hago desnudos, sin ningún problema”. (Abdallahi, entrevista del 12/10/2009)<sup>400</sup>

“Los temas que inspiran mis cuadros son, en primer lugar, la mujer, en particular la mujer peul y su trabajo. Quiero hacer revivir el trabajo y el cansancio de la mujer africana. Hago sobre todo pintura abstracta y a veces figurativa. Para mí es más fácil expresarme a través de la abstracción. Otros temas que me gusta pintar son la pareja, la maternidad. [...]”. (Leila, entrevista del 11/02/2009)<sup>401</sup>

“Los temas que me gusta mucho pintar son la mujer, el hombre y su relación en nuestra sociedad actual”. (Binta, entrevista del 29/12/2008)<sup>402</sup>

“Los temas que me gusta pintar son la vida cotidiana de mis orígenes, de los pueblos, de las calles, los niños que juegan, las mujeres africanas que trabajan o que danzan, con sus niños. Intento representar la vida que veo.

---

<sup>399</sup> Texto original de la entrevista: “Les sujets que j’aime plus peindre sont la femme, en particulier la femme peul, car c’est mon ethnie, et l’enfant. La femme c’est parce que j’ai grandi avec une grand mère qui a travaillé beaucoup [...]”. (Moussa, entrevista del 11/10/2009)

<sup>400</sup> Texto original de la entrevista: “En général, je préfère faire de l’art figuratif, l’abstrait je le fais très rarement et si je dois choisir entre l’homme et la femme, je préfère peindre la femme, parce que sa figure est beaucoup plus riche, surtout en décoration. En plus, j’aime beaucoup peindre le thème de la maternité. Je fais aussi des nus, sans aucun problème”. (Abdallahi, entrevista del 12/10/2009)

<sup>401</sup> Texto original de la entrevista: “Les sujets qu’inspirent mes tableaux sont d’abord la femme, en particulier la femme peul et son dur travail. Je veux faire revivre le travail et la fatigue de la femme africaine. Je fais surtout de l’abstrait et parfois du figuratif. Pour moi c’est plus facile de m’exprimer à travers de l’abstrait. Des autres thèmes que j’aime peindre sont le couple, la maternité, [...]”. (Leila, entrevista del 11/02/2009)

<sup>402</sup> Texto original de la entrevista: “Les sujets que j’aime beaucoup peindre sont la femme, l’homme et leur relation dans notre société actuelle”. (Binta, entrevista del 29/12/2008)

[...]. La mujer para mí representa la vida y yo la respeto mucho por su trabajo. En ella veo la imagen de mi abuela, de mi madre. En la mirada de la mujer veo la vida”. (Alpha, entrevista del 22/12/2008)<sup>403</sup>



En las figuras<sup>404</sup>, se puede observar cómo la mujer, *bizāniyya* o de origen subsahariano, es representada, como cuerpo femenino sensual, como esposa, como madre y fuente de vida, como trabajadora. Pero, en las telas de los artistas, se encuentran también temas como la “complicidad femenina” en el “universo misterioso” de la mujer y la ablación. Por lo que se refiere a los desnudos, hay diferentes artistas que los realizan pero personalmente sólo los vi en sus talleres, nunca expuestos en público. Otras veces, se utiliza el tema de la figura de la mujer para abordar

Figura 13. **Ismael (2008): *Espoir*** asuntos como el matrimonio forzado y la poligamia. Técnica mixta sobre tela



Figura 14. **Alem (2009): *Complicité féminine*** Técnica mixta sobre tela



Figura 15. **Leila (2009): *Secret de femme I*** Acrílico sobre tela

<sup>403</sup> Texto original de la entrevista: “Les sujets que moi j’aime peindre sont la vie quotidienne des mes origines, des villages, des rues, les enfants qui jouent, les femmes africaines qui travaillent ou qui dansent, avec leurs enfants. J’essaye de représenter la vie que je vois. [...] La femme pour moi représente la vie et je la respecte beaucoup pour son travail. J’y vois l’image de ma grande mère, de ma mère. Dans le regard de la femme j’y vois la vie”. (Alpha, entrevista del 22/12/2008)

<sup>404</sup> Al ser imposible reproducir en las páginas de esta tesis todas las fotos de las obras que hice durante la etnografía, decidí hacer una selección dejando las otras para el CD anexo, donde también están clasificadas por temáticas.



Figura 16. **Moussa (2010): *Pitié***  
Acrílico sobre tela



Figura 17. **Abdallahi (2008) : *Sans titre***  
Acrílico sobre tela



Figura 18. **Ousmane (2008): *Les femmes au travail***  
Técnica mixta sobre tela



Figura 19. **Binta (2009): *Les femmes au bord du fleuve***  
Técnica mixta sobre tela



Figura 20. **Leila (2009):**  
*L'excision II*  
Acrílico sobre tela

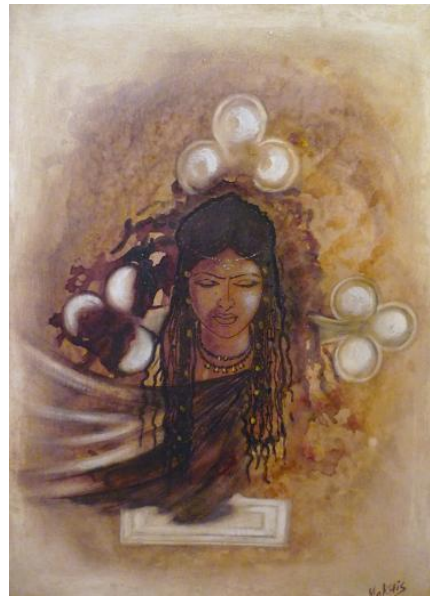


Figura 21. **Alem (2009):**  
*Sans titre*  
Técnica mixta sobre tela



Figura 22. **Alpha (2008):** *Sans titre*  
Tinta sobre papel

En segundo lugar, hay que mencionar la remarcable influencia ejercida por la caligrafía árabe en los cuadros abstractos de ciertos artistas. En los capítulos anteriores, he mencionado que muchos artistas son calígrafos en origen y que algunos de ellos siguen dedicando parte de su tiempo a esa actividad. Además, en el segundo capítulo de esta tesis, hemos visto que la caligrafía es la expresión artística por excelencia de todo el mundo árabe-islámico, constituyendo básicamente el verdadero elemento de originalidad de todas sus artes plásticas. La caligrafía, de hecho, no forma parte sólo de las formas artísticas del pasado, sino que es una característica significativa también de las producciones plásticas contemporáneas y Mauritania, en este sentido, no constituye una excepción.

En efecto, además de la extraordinaria cantidad de pequeños talleres de caligrafía que se pueden encontrar en casi todas las calles y barrios de las ciudades mauritanas, para muchos artistas contemporáneos, sobre todo los de origen *bizāni*, la caligrafía árabe no representa sólo una actividad secundaria a la que siguen

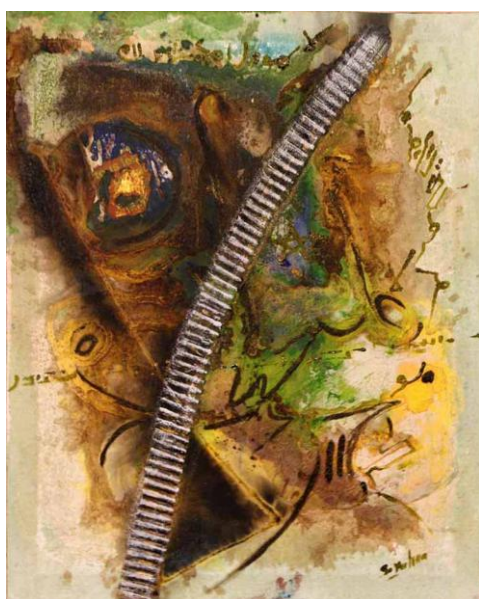


Figura 23. Saleck (2011): *Sans titre*  
Técnica mixta sobre tela

dedicándose de vez en cuando para vivir<sup>405</sup>, sino una importante fuente de inspiración.

Como se puede observar en las figuras adjuntas, las grafías árabes están acompañadas a menudo por otros símbolos, que son los que se encuentran también en algunas expresiones artísticas tradicionales, como las decoraciones murales<sup>406</sup> y los objetos artesanales: triángulos, rombos, cruces, estrellas, etc.

Se trata de la influencia de las diferentes

---

<sup>405</sup> Tanto en la antigua como en la nueva *Maison des Artistes* vi a algunos artistas, como por ejemplo Alem, recibir constantemente encargos de trabajos de caligrafía, como la realización de series de carteles de todo tipo, banderolas publicitarias, etc. En general, los encargos eran realizados para algunas tiendas, sociedades privadas o públicas, etc.

<sup>406</sup> Quiero recordar, en particular, las célebres decoraciones murales del antiguo pueblo de Oualata, con las que las mujeres embellecen las puertas y las ventanas de las casas, pero también las habitaciones y los patios interiores.



simbologías de origen *bizāni*, tuareg y peul<sup>407</sup>.

Figura 24. Saleck (2011) : *Sans titre*  
Técnica mixta sobre tela



Figura 25. Hassan (2011) : *Sans titre*  
Técnica mixta sobre tela

<sup>407</sup> Con respecto al tema de las simbologías de las poblaciones del Sahara, recomendamos la obra del etnólogo Jean Gabus “*Au Sahara. Arts et symboles*” (1958). En esta obra, el autor pone en evidencia que los motivos geométricos derivan tanto de la influencia de la magia y, en particular, del tema del mal ojo, reconocido por el Corán como una realidad – es el caso, por ejemplo, de la representación de un ojo estilizado dentro de un triángulo –, como de las prohibiciones musulmanas de representar la vida humana de manera demasiado directa.



Figura 26. **Bocar (2013): *Sans titre***  
Técnica mixta sobre tela



Figura 27. **Alem (2009): *Babelés de la honte***  
Técnica mixta sobre tela



Hablando de artes plásticas en el mundo árabo-islámico, en el capítulo dos de esta tesis, hemos visto cuál ha sido la historia de la relación entre Islam y arte a lo largo de la expansión islámica. En particular, en ese apartado, he intentado poner en evidencia que, si bien el credo y la doctrina religiosos islámicos han ejercido siempre una cierta influencia sobre las producciones plásticas de los países islamizados, llevando a la formación de un arte tendencialmente geométrico y abstracto, también es cierto que, en la práctica, las producciones artísticas han mantenido una constante independencia con respecto a unas supuestas “prohibiciones” figurativas. Hemos visto, de hecho, que las figuras, tanto de hombres como de animales, han estado presentes, desde siempre, en las pinturas y en las esculturas de la civilización islámica.

Ahora bien, en el capítulo cuatro hemos visto que Mauritania es una *République Islamique* y el Islam, entendido en sentido amplio como credo religioso y como “cultura islámica” (Dakhliya, 2006), tiene una influencia importante tanto a nivel estatal como sociocultural, incluido, en cierta medida, el “mundo” de las producciones plásticas contemporáneas, ya que todos los artistas son musulmanes.

Puesto que al principio de mi trabajo de campo creía que la religión musulmana tenía un peso determinante en la obra de los artistas, en casi todas las primeras entrevistas y conversaciones, acostumbrada sacar el tema de la relación entre Islam y artes plásticas para entender la concepción que ellos tenían. Éstas fueron algunas de las respuestas que me dieron:

“Por lo que se refiere a las prohibiciones del Islam, la cosa más importante no es no representar figuras humanas, sino a alguien real. Si se trata de un personaje imaginario, no hay ningún problema. Yo no hago nunca la reproducción de alguien que conozco”. (Abdallahi, entrevista del 12/01/2009)<sup>408</sup>

---

<sup>408</sup> Texto original de la entrevista: “Par rapport aux interdictions de l’Islam, la chose la plus importante n’est pas représenter des figures humaines, mais représenter quelqu’un réel. S’il s’agit d’un personnage imaginé il n’y a pas de problèmes, je ne fais jamais la reproduction de quelqu’un que je connais”. (Abdallahi, entrevista del 12/01/2009)

“En Mauritania, a diferencia de Malí y de Senegal, el arte no es muy apreciado porque se trata de una república islámica en la que la cultura no está muy desarrollada”. (Cheikh, entrevista del 20/03/2009)<sup>409</sup>

“[...] en Nouakchott, al principio, encontré un entorno muy hostil hacia el arte a causa de todas las prohibiciones y los tabúes de la religión musulmana. La gente creía que hacía unos ídolos, unos dioses. Fue, y sigue siendo, duro hacer entender a la gente que el arte ha existido siempre en el mundo árabe, también el figurativo”. (Alem, entrevista del 27/12/2008)<sup>410</sup>

“Además, para expresarme, prefiero la abstracción o lo semifigurativo. No es porque soy musulmán, no tengo ningún problema para representar seres humanos. Cuando empecé con el arte, la religión era un problema, pero ahora somos muchos más libres de hacer lo que queremos”. (Moussa, entrevista del 11/01/2009)<sup>411</sup>

“Creo que nunca se puede afirmar ser un artista completo. Yo ahora quiero practicar la escultura, pero esto supone un problema, sobre todo para exponer. Aquí no hay muchos escultores sobre todo a causa de la religión. Se dice que todo lo que tiene sombra está prohibido por el Islam. En realidad, no es que esté prohibido, sino que en todo caso no es deseable. [...]. Yo hago la escultura sin problemas”. (Hassan, entrevista del 15/11/2009)<sup>412</sup>

“En esa época, hacía todavía mucha figuración y aquí era un problema por la religión y sus prohibiciones de hacer reproducciones. La gente me decía que no era una buena cosa reproducir personas. Tenía que encontrar una manera de trabajar sin chocar a la gente. Fue así que empecé con la abstracción. [...]. También hago esculturas, pero aquí es difícil venderlas a causa de las prohibiciones religiosas. Yo soy musulmán creyente pero no practicante. En la religión musulmana, lo que se prohíbe es hacer esculturas y creer en las esculturas. Para mí ser artista es un don de Dios, así que no puede estar

---

<sup>409</sup> Texto original de la entrevista: “En Mauritanie, à différence du Mali et du Sénégal, l’art n’est pas trop apprécié parce que il s’agit d’une république islamique où la culture n’est pas trop développée”. (Cheikh, entrevista del 20/03/2009)

<sup>410</sup> Texto original de la entrevista: “[...] à Nouakchott, au début, j’ai trouvé un environnement très hostile par rapport à l’art à cause de toutes les interdictions et les tabous de la religion musulmane. Les gens croyaient que je faisais des idoles, des dieux. Ça a été dur, et il continue à l’être, de faire comprendre aux gens que l’art a toujours existé dans le monde arabe, même le figuratif”. (Alem, entrevista del 27/12/2008)

<sup>411</sup> Texto original de la entrevista: “En plus je préfère, pour m’exprimer, faire de l’abstrait ou du semifiguratif. C’est pas parce que je suis musulman et pour les interdictions, j’ai pas de problèmes à représenter des êtres humains. Quand j’ai commencé à faire de l’art la religion était un problème, mais maintenant on est beaucoup plus libre de faire ce qu’on veut”. (Moussa, entrevista del 11/01/2009)

<sup>412</sup> Texto original de la entrevista: “Je crois qu’on ne peut jamais dire d’être un artiste complète. Moi maintenant je vais me lancer dans la sculpture, mais ça pose un problème, surtout pour exposer. Ici il n’y a pas beaucoup de sculpteurs à cause surtout de la religion. On dit que tout ce qui peut avoir une ombre est interdit par l’Islam. En réalité c’est pas que c’est interdit, en tout cas c’est pas souhaitable. [...]. Je fais de la sculpture sans problèmes”. (Hassan, entrevista del 15/11/2009)

prohibido porque Dios lo dijo. Al principio, había creído mucho el hecho de que no estaba muy bien hacer pinturas demasiado figurativas, esto me había empujado hacia la abstracción, pero ahora he cambiado mi visión”. (Bocar, entrevista del 03/02/2009)<sup>413</sup>

“En cuanto a la relación entre religión islámica y arte, hay que entender que el Islam no está en contra del arte, el único problema son los retratos y es a causa de las antiguas religiones animistas, cuando los hombres hacían estatuas para adorarlas. Es esto lo que está prohibido, representar a alguien, y es por eso que yo nunca hago retratos de persona reales”. (Mouna, entrevista del 06/02/2009)

“Yo soy musulmana y creo en Dios. Y creo que mi religión no tiene nada que ver con mi profesión como artista, pues el arte es una forma de expresión y el Islam no impide la expresión, es una cosa que queda fuera”. (Aziza, entrevista del 02/02/2009)<sup>414</sup>

La reflexión más larga y compleja en relación a esta cuestión fue la de Ousmane que, al ser de origen senegalés, pudo también hacer algunas comparaciones entre la realidad mauritana y la senegalesa:

“Es una cuestión difícil porque se trata de una relación que ha sido siempre dañada por una visión tradicionalista. Sin embargo, con el pasar del tiempo y gracias a la influencia de ciertas escuelas coránicas y cofradías religiosas, se ha podido entender mejor la posición del arte en el Islam. Es difícil hablar de este tema. Si se hacen estudios profundizados, se descubrirá que el Islam y el arte han caminado siempre juntos. Es verdad que hay prohibiciones, pero éstas son relativas a las formas humanas. En el arte islámico siempre ha habido figuras antropomorfas. [...]. El Profeta, entonces, había prohibido la idolatría, no el arte. Sin embargo, hay muchos tradicionalistas y radicales que piensan que todas las representaciones están prohibidas, es porque no han evolucionado. Los que han evolucionado dicen que el Islam se adapta y siempre buscan las razones que hay detrás de una prohibición. El arte siempre existió en el Islam, [...]. Ahora, hay algunos problemas con el arte figurativo, hay que tener cuidado. Por ejemplo, no se puede exponer un [ser humano] desnudo, se pueden tener muchos problemas con las instituciones.

---

<sup>413</sup> Texto original de la entrevista: “À l’époque je faisais encore beaucoup de figuration et ici c’était un peu un problème pour la religion et ses interdits de faire des reproductions. Les gens me disaient que c’était pas trop bien de reproduire des personnes. Je devais trouver une façon de faire mon travail sans choquer les gens, c’est comme ça que je me suis lancé dans la peinture abstraite. [...]. Je fais aussi de la sculpture, mais ici c’est difficile de la vendre, à cause des interdits religieux. Moi je suis musulman croyant mais pas pratiquant. Dans la religion musulmane ce qui est interdit est de faire la sculpture et croire à la sculpture. Pour moi être artiste est un don de Dieu, donc l’art ne peut pas être interdit parce que Dieu l’a dit. Au début j’avais cru beaucoup au fait que c’était pas bien de faire de la peinture trop figurative, ça m’avait lancé dans l’abstrait, mais maintenant j’ai changé ma vision”. (Bocar, entrevista del 03/02/2009)

<sup>414</sup> Texto original de la entrevista: “Je suis musulmane et je crois en Dieu. Et je crois que ma religion n’a rien à voir avec ma profession d’artiste, car l’art est une forme d’expression et l’Islam n’empêche pas l’expression, c’est une chose qui reste dehors”. (Aziza, entrevista del 02/02/2009)

Nunca vi uno desde que vivo aquí. Se puede hacer arte figurativo, unas mujeres con el velo, pero no cosas que pueden chocar a la sensibilidad pública. Yo creo que los artistas mismos se han prohibido hacer desnudos. Y la falta de una escuela de bellas artes ha contribuido a todo esto, porque si hubiéramos tenido una escuela aquí, habría sido una ayuda para cambiar la mentalidad de la gente. Por ejemplo, en la *École des Beaux-Arts* de Dakar, se aprende a hacer desnudos con modelos y esto abre mucho la mentalidad, aparte de ayudar al artista a conocer mejor la morfología humana y sus proporciones. Yo sólo hice un desnudo, fue en Dakar”. (Ousmane, entrevista del 15/12/2008)<sup>415</sup>

Estos artistas, mauritanos y extranjeros, pertenecientes a diferentes generaciones, parecen concordar todos en que el verdadero problema para ellos no es la religión islámica en sí, en la que lo único que se prohibiría es la idolatría y la representación de seres reales, sino la visión que la sociedad mauritana tiene de la relación entre Islam y artes plásticas, aunque las cosas empiecen a cambiar lentamente. Además, pese a ciertas afirmaciones, en la práctica las cosas son bastante distintas. La gran mayoría de ellos, de hecho, no tienen ningún problema para realizar cuadros figurativos o semifigurativos, pero también esculturas y, algunas veces, retratos, tanto a partir de fotografías como de personas en posa. A título de ejemplo, durante un taller de formación organizado en noviembre de 2010 por la Embajada de EE.UU, un día la artista americana que lo dirigía me pidió posar para los artistas para que aprendieran a dibujar la figura humana.

---

<sup>415</sup> Texto original de la entrevista: “C’est un domaine difficile parce que il s’agit d’une relation qu’a été toujours blessée par une vision traditionaliste. Mais, au fil du temps, grâce a l’influence de certaines écoles coraniques et de certaines confréries religieuses, on a pu comprendre mieux la position de l’art dans l’Islam. C’est compliqué de parler de ce sujet. Si on fait des études approfondies on saura que l’art et l’Islam ont toujours cheminé ensemble. C’est vrai qu’il y a des interdits, il s’agit d’interdits de représenter des formes humaines. Dans l’art islamique il y a eu toujours des formes anthropomorphes. [...]. L’idolâtrie, donc le Prophète l’avait interdite et combattue pour dire qu’il n’y a qu’un seul Dieu. Et surtout la sculpture, parce que c’est vrai qu’à l’époque toutes les sculptures qu’on faisait étaient pour l’idolâtrie, il ne s’agitait pas d’art. [...]. Mais il y a beaucoup de traditionalistes et radicaux qui pensent que toutes les représentations sont interdites, parce ils n’ont pas évolués. Ceux qu’ont évolués disent que l’Islam s’adapte et cherchent les raisons qu’il y a derrière une interdiction. L’art a toujours existé dans L’Islam, [...]. Maintenant il y a quelques problèmes avec l’art figuratif, on doit faire attention. Par exemple, on peut pas exposer un nu, on peut avoir beaucoup des problèmes avec les institutions. J’ai jamais vu un nu depuis que je suis la. On peut faire de l’art figuratif, des femmes avec le voile, mais pas des choses qui peuvent choquer la sensibilité publique. Je crois que les artistes mêmes se sont interdit le nu. Et la manque d’une école de beaux arts a contribué à tout ça, parce que s’on avait une école ici ça pourrait changer beaucoup la mentalité des gens. Par exemple, à l’École de Beaux Arts de Dakar on apprend à faire des nus avec de modèles et ça ouvre beaucoup la mentalité et aide à un artiste à connaître mieux la morphologie humaine et ses proportions. Moi, j’ai fait un seul nu, ça a été à Dakar”. (Ousmane, entrevista del 15/12/2008)

Ninguno de ellos tuvo ningún problema en hacerlo, como tampoco en ocasión de otros talleres que presentaré más adelante.

Por otro lado, para ciertos artistas, la religión y la educación islámicas constituyen unas fuentes de inspiración para sus cuadros. La segunda es representada a través de los *talibés*<sup>416</sup>, esto es, los niños que frecuentan las escuelas coránicas con sus pizarritas de madera en las que llevan escritos los versículos del Corán que van aprendiendo. Estos niños se encuentran en todas las calles de la ciudad pidiendo la limosna.



Figura 28. Abdel (2010): *Les noms de l'Éternel*  
Técnica mixta sobre tela



Figura 29. Abdel (2010): *Naissance de l'Islam*  
Técnica mixta sobre tela

<sup>416</sup> La palabra viene del término árabe *ṭālib*, que significa estudiante, en particular los que estudian la religión islámica.



Figura 30. **Abdul (2011): *Les talibés***  
Técnica mixta sobre tela

Otra temática omnipresente en las obras de los artistas son las escenas de té, momentos importantes que marcan el ritmo de la vida cotidiana en Mauritania, tanto en la ciudad como en el desierto bajo la *haymā*. Este tema, en general, suele ser representado más por los artistas de origen *bizāni* que por los subsaharianos, pero también por los extranjeros. Una vez, de hecho, Ousmane me dijo:

“En mis cuadros se puede notar la influencia de mi educación religiosa o la cotidianidad, como por ejemplo las escenas de té. Durante uno de mis primeros días en Mauritania, me impresionó mucho la presencia del té en la vida de la gente, independientemente del nivel social”. (Ousmane, entrevista del 21/12/2008)<sup>417</sup>



Figura 31. **Ousmane (2008): *Scène de thé***  
Técnica mixta sobre tela

<sup>417</sup> Texto original de la entrevista: “Dans mes tableaux on peut noter l’influence de mon éducation religieuse ou la quotidienneté, comme par exemple les scènes de thé. Pendant un des mes premiers jours en Mauritanie, ça m’a beaucoup impressionné la présence du thé dans la vie des gens, n’importe pas à quel niveau social”. (Ousmane, entrevista del 21/12/2008)



Figura 34. **Ismael (2012): *Autour du thé***  
Técnica mixta sobre tela



Figura 32. **Jemal (2008): *Autour du thé***  
Acrílico sobre tela



Figura 33. **Mouna (2009): *Thé à la Mauritanienne***  
Técnica mixta sobre tela

También hay que mencionar la vida en el desierto y en los pueblos al lado del río Senegal, con todas sus características y elementos tradicionales: la *haymä* o la *case*<sup>418</sup>, los objetos artesanales de uso cotidiano, los camellos y las vacas, los oasis, los pueblos nómadas, etc. Unos mundos rurales “idílicos”, “incontaminados”, “sin tiempo”, como si la vida de la gente en Mauritania se hubiese quedado igual pese a la colonización, la sedentarización, la urbanización, etc.



Figura 35. **Adama (2010): *Sans titre***  
Técnica mixta sobre tela

---

<sup>418</sup> Término utilizado por los halpoulaaren para referirse al tipo de cabaña tradicional en sus pueblos.





Figura 36. Salem (2009): *Oualata*  
Técnica mixta sobre tela



Figura 37. Abdul (2011): *Sans titre*  
Técnica mixta sobre tela

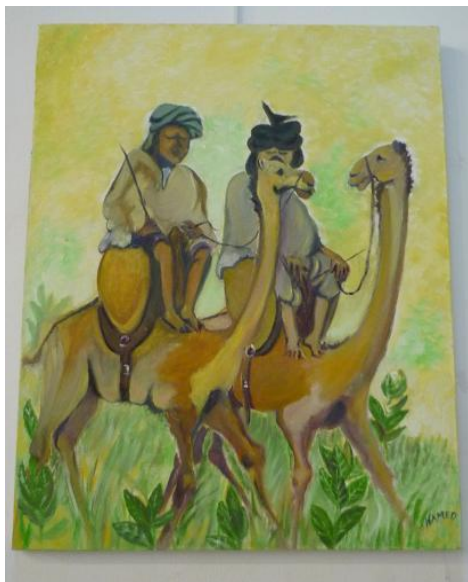


Figura 38. Ismael (2010): *Les compagnons*  
Acrílico sobre tela



Figura 39. Abdel (2010): *Sans titre*  
Acrílico sobre tela



Figura 40. Alem (2009): *Sans titre*  
Técnica mixta sobre tela



Figura 41. Mouna (2009): *Sans titre*  
Técnica mixta sobre tela

Otro aspecto interesante de las pinturas de estos artistas es que, pese a las tensiones y conflictos que existen entre los diferentes grupos étnicos tanto a nivel nacional como en el seno del mismo contexto artístico, lo único que se representa es la riqueza de la “diversidad étnico-cultural” de Mauritania, la necesidad de paz y diálogo entre las diferentes poblaciones, sobre todo entre los *bizān* por un lado y los subsaharianos por el otro. Se trata de temas recurrentes en las telas de todos los artistas. Éstos últimos tratan estas cuestiones de manera distinta, pero nadie pone en evidencia los conflictos que, también entre ellos mismos, son bien presentes. Cuando además se trata de obras realizadas en un taller guiado por un profesional extranjero, el tema de la riqueza de la “diversidad cultural” de Mauritania se convierte en la bandera oficial de todos los artistas. A este respecto, el ejemplo más emblemático fue, para mí, el mural colectivo que los artistas realizaron, en uno de los muros del *Village de la Biodiversité*, durante un taller de formación organizado por la Embajada de Estados Unidos en noviembre de 2010,

sobre el cual volveremos en el próximo capítulo. En las figuras, pueden observarse algunos momentos de la realización y de los detalles de dicho mural.



Figura 42. Mural realizado durante un taller de formación organizado por la embajada de EE.UU. (Nouakchott, *Village de la Biodiversité*, noviembre de 2010)



Figura 43. Proceso de realización del mural durante un taller de formación organizado por la Embajada de EE.UU. (Nouakchott, *Village de la Biodiversité*, noviembre de 2010)



Figura 44. Proceso de realización del mural durante un taller de formación organizado por la Embajada de EE.UU. (Nouakchott, *Village de la Biodiversité*, noviembre de 2010)



Figura 45. Detalle del mural realizado durante un taller de formación organizado por la Embajada de EE:UU. (Nouakchott, *Village de la Biodiversité*, noviembre 2010)



Figura 46. Detalle del mural realizado durante un taller de formación organizado por la Embajada de EE.UU. (Nouakchott, *Village de la Biodiversité*, noviembre 2010)



Figura 47. Mural realizado durante un taller del formación organizado por la Embajada de EE.UU. (Nouakchott, *Village de la Biodiversité*, noviembre 2010)

Como se puede observar, en el mural hay muchos elementos que evocan varias características “tradicionales” de las diferentes poblaciones mauritanas, como si estas vivieran en perfecta armonía en ese “mundo idílico” y “bucólico” del que hablábamos antes: un hombre *bizāni*, una mujer de origen subsahariano, una *griote bizāniyya*, camellos y vacas, el río y el desierto, la *ḥaymā* y la *case*, una mano negra y una blanca, objetos artesanales típicos de las diferentes etnias.

Ahora bien, la “diversidad étnico-cultural” mauritana viene representada también bajo otras formas, por ejemplo, a través de las mujeres y sus maneras de vestir o sus actividades cotidianas. En las obras de las figuras, se pueden notar las mujeres *bizān* con sus velos, sentadas o estiradas, y las mujeres subsaharianas con sus trajes típicos, casi siempre en movimiento.



Figura 48. **Mouna (2009):** *Grosse à tout prix*  
Técnica mixta sobre tela



Figura 49. **Ousmane (2008):** *Porteuse de vase*  
Técnica mixta sobre tela



Figura 50. **Jemal (2009) : *Sans titre***  
Acrílico sobre tela



Figura 51. **Moussa (2010): *La diversité II***  
Acrílico sobre tela

En las obras, los artistas otorgan cierto espacio también a algunas figuras tradicionales de la sociedad mauritana, como la del *forgeron* y la del *griot*, las “gentes de casta” de las que hablamos en el capítulo cuatro.



Figura 52. **Jemal (2008): *Le griot***  
Acrílico sobre tela



Figura 53. **Mouna (2009): *Le forgeron***  
Técnica mixta sobre tela

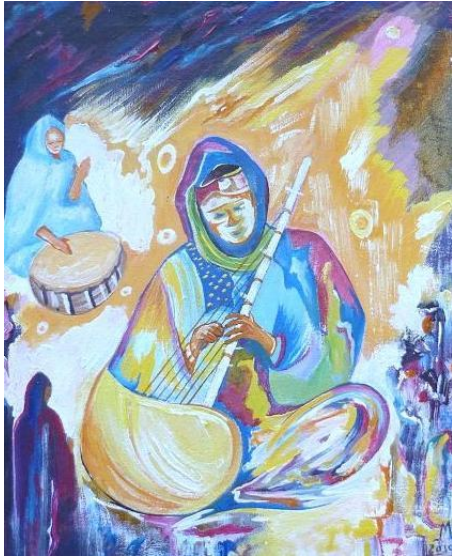


Figura 54. Adama (2010): *La griotte*  
Técnica mixta sobre tela



Figura 55. Karim (2010): *La griotte*  
Acrílico sobre tela

## 8.2 Las esculturas

Pasando ahora a la escultura, no son muchos los artistas que la practican con regularidad como, por ejemplo, Alpha que ya hace obras de todo tipo, de cualquier medida y mezclando materiales distintos. En el capítulo anterior, he mencionado que, al principio, este joven artista hacía figuras humanas grandes como la de la figura 56, pero al encontrar problemas para venderlas, incluso a los occidentales, empezó a realizar esculturas pequeñas, de hombres y animales, como la de la figura 57, que se suelen vender mucho más fácilmente.





Figura 56. Alpha (2008): *Femme*  
Hilo de hierro y papel



Figura 57. Alpha (2008): *Sans titre*  
Hilo de hierro y papel

Entre los que, en cambio, hacen esculturas sólo puntualmente, podemos mencionar a Ousmane y a Leila que, en 2012, decidió presentar su candidatura para la *Dak'Art In* con unas esculturas hechas a partir de calabazas.



Figura 58. Ousmane (2008): *Joieur de kora*



Figura 59. Leila (2012): *Femme*  
Calabaza e hilo de hierro

Con respecto al tema de la escultura, quiero citar también un taller de formación organizado, en 2009, por la cooperación francesa (SCAC). Dicho taller, llamado “*Recup’ Art*”, tenía como objetivo la formación de un grupo de jóvenes artistas en la realización de esculturas a partir de materiales recuperados. En las imágenes que se ven a continuación, se pueden observar algunos momentos del proceso de realización de las esculturas y algunos productos finales. “*Recup’ Art* fue el origen de una fuerte polémica sobre la cual volveremos en el último capítulo.



Figura 60. Taller de formación “*Recup’ Art*” (Nouakchott, diciembre de 2009)



Figura 61. Taller de formación “Recup’ Art” (Nouakchott, diciembre de 2009)



Figura 62. Algunas de las esculturas realizadas durante el taller de formación “Recup’ Art” (Nouakchott, diciembre de 2009)



Figura 63. Escultura realizada durante el taller de formación “Recup’ Art”  
(Nouakchott, noviembre de 2009)

### 8.3 El dibujo

El dibujo es una actividad aún más marginal que la escultura, ya que hay un único artista, Alpha, que le dedica una parte importante de su tiempo y que, a veces, hace exposiciones de dibujos bajo la recomendación de algunos de sus interlocutores extranjeros, como por ejemplo el director del IFM. Alpha hace diferentes tipos de dibujos, mezclando a menudo el lápiz o el rotulador con la acuarela.



Figura 64. **Alpha (2010): *Sans titre***  
Técnica mixta

En el capítulo anterior, he mencionado que Alem es un hábil dibujante, pero siempre utilizó el dibujo como base para sus pinturas. También Bocar tiene muchos dibujos en su taller, sobre todo de cuerpos femeninos desnudos que, evidentemente, tendría muchas dificultades para exponer en público y que sólo enseña a los que le visitan en ese espacio de trabajo privado.

Para compensar esta casi total ausencia del dibujo en el “mundo” del arte plástico mauritano, la cooperación francesa organiza regularmente algunos talleres de formación que presentaré y analizaré detenidamente en el próximo capítulo.

#### 8.4 Lo que las obras no cuentan

Si alguien nunca estuvo en Mauritania y no conociera nada sobre la historia o las características socioculturales del país, y si no se tuvieran en cuenta las biografías de los artistas, de la mera observación de sus obras y de los discursos que los artistas hacen acerca de ellas, uno podría perfectamente imaginar que se trata de personas que viven en el desierto, en los pueblos cerca del río, en medio de la naturaleza, en constante contacto con los animales, etc. y que lo que pintan es lo que ven o viven cada día.

En cambio, todos los artistas con los que trabajé nacieron, o pasaron gran parte de su vida, en la ciudad, sea ésta Nouadhibou, Nouakchott, Rosso, etc. Esto quiere decir que sus entornos cotidianos han sido principalmente urbanos y no rurales como los que salen en todos los cuadros. Además, gran parte de ellos ya tienen cierta edad, de manera que asistieron y vivieron los profundos y “repentinos” cambios que afectaron a Mauritania a partir de la época de la independencia, los varios golpes de estado militares, los conflictos étnicos que llevaron a los “*événements de 1989*” (ver párrafo 4.3). Asimismo, hemos visto que algunos de ellos viajan regularmente a Europa.

Sin embargo, todo esto no se refleja en sus pinturas. En primer lugar, no hay ninguno de los elementos urbanos que los artistas tienen delante de sus ojos todos los días: los vehículos, los edificios y las casas, las calles asfaltadas con su señalización, los mercados, el frenesí de la gente, etc. Nada de todo eso se ve en los cuadros, pese a que vivan rodeados de esta realidad. Tampoco se abordan ciertos temas históricos, políticos, sociales o de actualidad, salvo algunos muy genéricos como la inmigración clandestina, pero nunca hay mensajes de crítica o de protesta, no hay “obras comprometidas”, nunca se ponen en evidencia las dificultades cotidianas o los conflictos socioculturales que caracterizan el país desde siempre, sino que parece que en las obras se quiera representar una realidad paralela, ideal e “incontaminada”, sin problemas ni tensiones. Un “mundo mauritano” precolonial, rural, donde el tiempo no ha pasado, los hombres viven de manera simple y tranquila, en armonía y en total simbiosis con la naturaleza y los animales, las mujeres se dedican a sus actividades “tradicionales”, donde no llegó la urbanización, sino que sólo hay *haymā* debajo de las cuales la gente toma

el té. Lo “curioso” es que la casi totalidad de los artistas no ha vivido nunca, o sólo durante muy poco tiempo, en un “mundo” parecido, ya que, como hemos dicho, su realidad ha sido más bien la de la ciudad. En relación a esta cuestión, me parece interesante citar la obra del sociólogo Raymond Williams (2001), titulada “El campo y la ciudad”, en la que el autor hace un análisis de la relación, a la vez conflictiva y necesaria, entre estas dos realidades. Alrededor del “campo” y de la “ciudad”, dice el autor, tienden a reproducirse siempre las mismas imágenes y estereotipos, pese a los períodos de grandes cambios que ha habido en la historia de la humanidad:

“Sobre los asentamientos concretos – que en la historia real fueron increíblemente variados – se depositaron y generalizaron sentimientos intensos. El campo atrajo sobre sí la idea de un estilo de vida natural: de paz, inocencia y virtud simple. Mientras que la ciudad fue concebida como un centro de progreso: de erudición, de comunicación, de luces, [...], un lugar de ruido, de vida mundana [...]”. (Williams, 2001: 25)

En particular, quiero mencionar la idea según la cual los habitantes de la ciudad, los “urbanos”, tienden constantemente a una “idealización” de la vida rural y a construir imágenes ficticias alrededor de los lugares rurales de origen, con los que quien nace o vive gran parte de su vida en la ciudad mantiene una familiaridad más imaginada que real. Éstas imágenes, además, se convierten en una posible “vía de escape” de todas las consecuencias “nefastas” derivadas de la urbanización (la pobreza, la contaminación, el ruido, el individualismo, etc.), a los que se contraponen la vida común, tranquilidad, saludable y “sin tiempo” del campo:

“Donde más se manifiesta la complejidad de la ficción [...] es precisamente en esa manera de recorrer la gama completa que va desde una observación externa de las costumbres y del pintoresquismo, modulado por un afecto claramente paternalista [...], pasa por una identificación muy positiva de instituciones de la naturaleza y de los valores del trabajo compartido con la profundidad y la fidelidad humanas [...]”. (Williams, 2001: 258)

En Mauritania, tampoco se ven cuadros como, por ejemplo, los que han hecho célebre la pintura “popular” o “urbana” de países como el Congo, al estudio de la cual se han dedicado numerosos trabajos. Entre ellos, podemos recordar los de

Johannes Fabian (1996) y de Bogumil Jewsiewiki (1999). En estas obras, los dos autores hacen un análisis de las obras de artistas como el conocido Chéri Samba, en las que se representan el tema de la esclavitud, escenas de la historia colonial del país y del proceso hacia la independencia, la figura y el papel de Patrice Lumumba, primer primer ministro de la *République Démocratique du Congo*, etc. Asimismo, hay pinturas, siempre figurativas, que son como relatos sobre temas de actualidad, sobre ciertas situaciones vividas por el país en el presente. En Mauritania, en cambio, no hay nada parecido sino que las tendencias temáticas mencionadas alcanzan su apoteosis con las pinturas “místicas” y “fantasiosas” de Adama que, como hemos visto en el capítulo anterior, han hecho de este artista, ya mayor de edad, una nueva figura de éxito. Los cuentos que acompañan sus cuadros, en los que hombres y animales, reales o inventados, se mezclan en lugares imaginados, han fascinado al público europeo en constante búsqueda de “africanidad auténtica e inmaculada”.



Figura 65. Adama (2012): *Le périple de Penda Saar sur le dos du cayman*  
Técnica mixta sobre tela





Figura 66. **Adama (2012): *Pouvoirs mystiques***  
Técnica mixta sobre tela

En la base de la presencia constante de ciertas temáticas y la “sorprendente” ausencia de otras, hay diferentes razones, algunas relativas al contexto cultural local y otras a la demanda del mercado del arte. Los artistas, en general, son bastante reticentes a hablar de sus cuadros, tanto de lo que se representa como de lo que no aparece. No consiguen hablar de una pintura o de una escultura en particular, sino que hacen discursos más generales sobre sus fuentes de inspiración o el estilo que prefieren adoptar, abstracto o semifigurativo. De las realidades urbana, política, social y familiar que los rodea no hablan ni las representan.

Un día, compartiendo esta observación con *Vlane*, éste me dijo que las pinturas de los artistas responden perfectamente a una tendencia general del país, esto es, la “ausencia de memoria” escrita o visual, sobre todo cuando se trata de aspectos conflictivos y negativos del pasado o del presente:

“En Europa, os enseñan a recordar y a expresaros, en África es lo contrario, te enseñan a olvidar, a enterrar, a reprimir lo que piensas o sientes. En Mauritania casi no hay memoria escrita o representada, la gente no representa la realidad, pasada o presente, no se escribe sobre ella. Hay que

enterrar todo, no se habla de las cosas que no van, se entierran, se aprende a enterrar, a negar”. (*Vlane*, conversación del 18/12/2011)<sup>419</sup>

De la misma manera que las *Maisons des Artistes*, las obras de arte parecen constituir un especie de “refugio”, un lugar de “escape” y “de negación”, en las que los artistas evitan tratar o comprometerse en ciertos temas porque desconocen las consecuencias y prefieren que sea así. Evidentemente, tampoco les interesa dar una imagen “negativa” de su país, sino que eligen poner en evidencia los elementos atractivos, “éxóticos”, sugestivos, etc.

En efecto, hay que tener presente que las tendencias temáticas representan la mera respuesta que los artistas dan a las demandas de su público, compuesto casi totalmente de occidentales que, como he repetido varias veces, siempre buscan el vínculo del artista africano con sus orígenes y no sólo en su biografía, sino también en su obra. Los occidentales, casi todos de paso en ese país, quieren algo que les recuerde su experiencia en África, en este caso en Mauritania, no les interesa que en las obras se refleje la “contaminación europea” o los elementos “modernos” en las vidas y en las expresiones creativas de los artistas africanos contemporáneos.

En el fondo, se trata siempre de ese deseo de “exotismo”, que está en la base de la atracción del occidental hacia lo “diverso”, hacia la “otredad” o “alteridad”, y que José Antonio González Alcantud (1993) ha definido como la “extraña seducción”, cuyo origen, según el autor, se tiene que ubicar en el mito del “buen salvaje” de J.J. Rousseau. Por lo que se refiere a las creaciones de los pueblos “otros” o “primitivos”, sigue el autor, el deseo de “exotismo” llevó a y fue alimentado por, en primera instancia, la formación de los “gabinetes de curiosidades” a partir del siglo XV y, más tarde, por la organización de las exposiciones universales y coloniales de los siglos XIX y XX, sobre todo las de París, y por los primeros museos etnográficos (González Alcantud, 1993). Entre los que reflexionaron sobre esta atracción del occidental hacia lo “diferente”, hay que recordar también

---

<sup>419</sup> Texto original: “En Europe, on vous apprend à vous rappeler des choses et à vous exprimer, en Afrique c’est le contraire, on t’apprend à oublier, à enterrer, à réprimer ce qu’on pense ou ce qu’on sent. En Mauritanie il n’y a presque pas de mémoire écrite ou représentée, les gens ne représentent pas la réalité, passée ou présente, on n’en écrit pas. Faut tout enterrer, on, on ne parle pas des ce qui ne va pas, on enterre, on apprend à enterrer, à nier”. (*Vlane*, conversación del 18/12/2011)

al viajero y etnógrafo francés Victor Segalen y su “*Essai sur l'exotisme*” (1978). En esta breve obra, Segalen intenta dar una definición de “exotismo” a partir de sus propias experiencias como viajero/explorador:

“Exotismo; quiero que se entienda bien que con este término me refiero a una sola cosa, pero inmensa: el sentimiento que tenemos de lo Diverso”. (Segalen, 1978: 55)<sup>420</sup>

“Estoy de acuerdo con definir «Diverso» todo lo que hasta ahora ha sido llamado extraño, insólito, inesperado, sorprendente, misterioso, seductor, sobrehumano, heroico y hasta divino, todo lo que es *Otro*; - esto es, en cada una de estas palabras, poner en evidencia la parte del Diverso *esencial* que cada término esconde”. (Segalen, 1978: 82)<sup>421</sup>

En el caso particular de las obras de los artistas africanos contemporáneos, la “otredad” es sinónimo de “africanidad”, esto es, el vínculo ininterrumpido de los artistas con sus orígenes, representados por todos los elementos descritos en estos capítulos.

Los artistas, por su parte, para tener la posibilidad de vivir de su profesión, y a lo mejor la oportunidad de salir de su país, se han vuelto “seductores cómplices” (González Alcántud, 1993: 136), dando a los occidentales lo que éstos buscan desde hace siglos, la “autenticidad africana incontaminada”, concepto que los occidentales mismos han fabricado a partir de la época de las máscaras y de las tallas rituales que los artistas o artesanos “tradicionales” empezaron a crear exclusivamente para responder a esta “obsesión”. En efecto, para los artistas plásticos contemporáneos que viven y trabajan en Mauritania, el verdadero problema para el desarrollo de su profesión es el entorno sociocultural local en el que se encuentran en una situación de marginación, indiferencia, falta de interés, desconocimiento, incomprensión por parte de los mauritanos y de las instituciones o autoridades locales. Esto implica su casi total dependencia, tanto desde un punto de vista económico como profesional, con respecto a ciertos expatriados y a determinadas instituciones extranjeras, casi todos occidentales. Los extranjeros,

---

<sup>420</sup> Texto original: “Exotisme ; qu’il soit bien entendu que je n’entends par là qu’une chose, mais immense : le sentiment que nous avons du Divers”. (Segalen 1978: 55)

<sup>421</sup> Texto original: “Je conviens de nommer «Divers» tout ce qui jusqu’aujourd’hui fut appelé étranger, insolite, inattendu, surprenant, mystérieux, amoureux, surhumain, héroïque et divin même, tout ce qui est *Autre* ; - c’est-à-dire, dans chacun de ces mots de mettre en valeur dominante la part du Divers *essentiel* que chacun de ces termes recèle”. (Segalen, 1978: 82)

sean éstos privados o instituciones, han ido asumiendo los roles y ocupando los espacios de los que la sociedad mauritana y sus instituciones, más familiarizadas con expresiones artísticas como la poesía, la música y la artesanía, se han ido despreocupando, principalmente porque se trata de “algo importado” y extraño a sus costumbres y hábitos tradicionales.

Ahora bien, lo que es importante poner en evidencia es que dichos extranjeros nunca actúan gratuitamente o, sencillamente, por ánimo de solidaridad, sino que todos ellos tienen objetivos, intereses, políticas, etc., que pueden ir del simple deseo de convertirse en “*talents’ scouts*”, esto es, en descubridores de verdaderos talentos innatos, a una voluntad de mantener, de manera “sutil”, una cierta hegemonía en la producción artístico-cultural local (Amselle, 2005). En el próximo y último capítulo, completaré el análisis de todas estas dinámicas.



## Capítulo 9

### **“CO-MOLDEANDO IDENTIDADES ARTÍSTICAS”: EL IMPACTO DE LAS “COMUNIDADES EXTRANJERAS” EN EL CONTEXTO ARTÍSTICO CONTEMPORÁNEO DE MAURITANIA**

#### **9.1 La “marginalidad” local de los artistas contemporáneos**

Todos los artistas plásticos que viven y trabajan en Mauritania, y no solamente ellos, se quejan constantemente de la indiferencia de la sociedad de este país, incluidas las instituciones y autoridades locales, hacia su profesión y los productos de su trabajo. Afirman que gran parte de los mauritanos que viven en Nouakchott no sólo no compran sus obras, sino que tampoco van a ver las exposiciones y la mayoría no sabe ni qué es el arte plástico ni que existen artistas contemporáneos en su país. Además, no tienen casi ningún apoyo, ni económico ni profesional, por parte de las instituciones locales competentes que, además de financiar muy raramente sus iniciativas, tampoco hacen nada para promover las producciones plásticas en el extranjero. No hay escuelas en las que se puedan aprender, con la ayuda de profesionales, las diferentes técnicas artísticas como en la mayoría de los demás países africanos. A todo esto, hay que añadir que los artistas se ven obligados a fabricarse sus propios materiales y herramientas porque en Nouakchott no existen tiendas especializadas. Finalmente, cabe mencionar que casi todos ellos tienen enormes dificultades para viajar, sobre todo si se trata de salir del continente africano, y no es sólo por una cuestión económica, sino sobre todo por los enormes obstáculos para obtener los visados, incluso cuando tienen toda la documentación en regla, como por ejemplo en el caso del viaje que Hassan tenía que hacer a Canadá (ver párrafo 6.3).

Los artistas, por su parte, atribuyen las causas de esta situación a diferentes factores, como por ejemplo el origen nómada de gran parte de la población, de la que deriva la falta de una cultura y de una educación artística, la familiaridad que la sociedad mauritana tiene con otros tipos de expresiones artísticas, en particular la poesía, la música y la artesanía, los tabúes de la religión islámica, etc. Ahora bien, todos reconocen que la situación está cambiando lentamente, que una parte muy pequeña de mauritanos está empezando a acercarse al “mundo” del arte. Sin embargo, afirman, esto suele pasar a los que han tenido algún contacto con los occidentales y, de alguna manera, los imitan decorando también sus casas con obras de arte<sup>422</sup>:

“Sin embargo, hay países como Mauritania, donde no hay mucha tradición artística, pues se trata probablemente de una cultura de nómadas que predomina. La gente no conocía para nada el arte. Al principio, llegó con la artesanía. Las mujeres empezaron a hacer unas pinturas para la decoración exterior de las casas, pero no en el interior. Al principio no existía la decoración interior con objetos o cuadros. No era costumbre. Es por eso que yo creo que es importante introducir unos elementos de artesanía, para hacer entrar la decoración en las casas y ahora esto empieza a funcionar un poco. Antes las paredes estaban vacías. Aquí fue difícil al principio por la mentalidad islámica fundamentalista y porque la gente no entendía nada de arte, sólo conocía y ayudaba a los poetas y sigue siendo un poco así”. (Ousmane, entrevista del 15/12/2008)<sup>423</sup>

“Es una pena que nunca se haya podido abrir una escuela de bellas artes en Nouakchott y esto porque la gente que detiene el poder y que se ocupa de la cultura no sabe nada de arte plástico. Conocen y ayudan a la artesanía, la música, la poesía, pero no a las artes plásticas porque no las entienden. Actualmente, hay una única persona que puede definirse un hombre de

---

<sup>422</sup> Podemos recordar aquí la teoría de la “mímesis” elaborada por Michael Taussig (1996), de la que hemos hablado en el capítulo tres, a través de la cual el autor intenta explicar los “comportamientos miméticos” de los pueblos colonizados como medios de acercamiento a y comprensión de la “alteridad”.

<sup>423</sup> Texto original de la entrevista: “Mais il y a des pays comme la Mauritanie, où il n’y a pas beaucoup de tradition artistique, car il s’agit probablement d’une culture de nomades qui prédomine. Le gens ne connaissait pas du tout l’art. C’est arrivé au début avec l’artisanat. Les femmes ont commencé à faire des peintures pour la décoration extérieure des maisons, mais pas à l’intérieure. Au début il n’existait pas de décoration intérieure avec des objets, des tableaux. Il n’y avait pas l’habitude. C’est pour ça que je crois que c’est importante d’introduire des éléments de l’artisanat, pour faire entrer la décoration dans des maisons et maintenant ça commence à bouger un peu. Avant les murs étaient vides. Ici, ça a été difficile au début pour la mentalité islamique fondamentaliste et parce que le gens ne comprenaient rien d’art, ils connaissaient et aidaient seulement la poésie et c’est comme ça jusqu’à présente”. (Ousmane, entrevista del 15/12/2008)

cultura, es decir, el señor Sow, el director del *Musée National*". (Moussa, entrevista del 11/09/2009)<sup>424</sup>

"Aquí, la vida del arte está un poco bloqueada, cerrada. Hay que hacer experiencias en el extranjero y estar abiertos hacia el trabajo de los demás para evolucionar. Aquí, nuestro problema es que no existe vida cultural, no hay casi nada. No hay amor para la cultura y el arte, no hay sensibilidad porque la gente no lo conoce y no lo entiende". (Alpha, entrevista del 22/12/2009)<sup>425</sup>

"Todos los artistas mauritanos dependen de los occidentales que compran los cuadros, porque a los mauritanos el arte no les interesa, no es un problema de dinero, sino de educación. Ahora hay mauritanos que empiezan a comprar cuadros, pero no es porque los entienden, sino porque han tenido algunos contactos con Occidente y han visto que en las casas occidentales hay cuadros. Hay que hacerse conocer en el extranjero para poder vivir del arte, además porque Nouakchott es muy pequeña. Actualmente, en Mauritania, el arte está bloqueado en comparación con hace unos años. Antes, el mundo del arte se movía. No hay tampoco muchos espacios para exponer: el CCF, el CCM, algunas galerías, algunos hoteles y, ahora, no hay muchos turistas". (Bocar, entrevista del 03/02/2009)<sup>426</sup>

"Ahora los mauritanos empiezan a interesarse y apreciar el arte, incluso el Estado, pero antes no era así. No entendían nada, para ellos no tenía ningún valor. Actualmente, empiezan por lo menos a comprar unos cuadros para decorar sus casas, sobre todo los que tienen contactos con los occidentales y que han visto que éstos tienen unas casas llenas de obras de arte. [...]. Aquí el problema es que los artistas se encuentran en unas condiciones un poco difíciles por la falta de medios económicos y de organización. Es duro

---

<sup>424</sup> Texto original de la entrevista: "C'est dommage qu'on n'aie jamais pu ouvrir une école de beaux arts à Nouakchott et ça parce que les gens qui sont au pouvoir et qui s'occupent de la culture ne savent rien d'art plastique. Ils connaissent et ils aident l'artisanat, la musique, la poésie, mais pas les arts plastiques parce que c'est une chose qu'ils ne comprennent pas. Maintenant il y a une seule personne qui peut se définir un homme de culture, c'est à dire Mr Sow, le directeur du Musée National". (Moussa, entrevista del 11/09/2009)

<sup>425</sup> Texto original de la entrevista: "Ici, la vie de l'art est un peu bloquée, fermée. Il faut faire des expériences dehors et être ouvert vers le travail des autres gens pour pouvoir évoluer. Ici, notre problème c'est qu'on n'a pas de vie culturelle, il n'y a presque rien. Il n'y a pas d'amour pour la culture et pour l'art, il n'y a pas de sensibilité parce que les gens ne le connaissent et ne le comprennent pas". (Alpha, entrevista del 22/12/2009)

<sup>426</sup> Texto original de la entrevista: "Tous les artistes mauritaniens dépendent des Occidentaux qu'achètent leur tableaux, parce que aux Mauritaniens l'art leur dit rien, c'est pas un problème d'argent, mais d'éducation. Maintenant il y a des Mauritaniens qui commencent à acheter des toiles, mais c'est pas parce qu'ils les comprennent, mais parce qu'ils ont eu des contacts avec l'Occident et ils ont vu que dans les maisons occidentales il y a des tableaux. Il faut se faire connaître à l'étranger pour pouvoir vivre de l'art, en plus parce que Nouakchott est très petite. Actuellement, en Mauritanie, l'art est bloquée par rapport à il y a quelques années. Avant le monde de l'art bougeait. Il n'y a pas beaucoup d'espaces où exposer : le CCF, le CCM, quelques galleries, quelques hôtels, et maintenant il n'y a pas de touristes". (Bocar, entrevista del 03/02/2009)



mantenerse con el arte, porque se trata de un trabajo que no es seguro”. (Moussa, entrevista del 02/06/2009)<sup>427</sup>

“Aquí, el problema es que al *Ministère de la Culture* no le interesa el arte y su enseñanza en las escuelas. Es por eso que los artistas se encuentran en esta situación de precariedad en Mauritania. Aquí, el Ministerio prefiere apoyar a los músicos y a los poetas. [...]. En Nouakchott, casi no hay vida cultural, llevamos mucho retraso en comparación con otros países africanos, sobre todo en ámbito artístico. La música y la literatura están mucho más desarrolladas, y es porque aquí el arte plástico no se conoce y no se entiende. En general, yo vendo mis cuadros a los occidentales, a veces a unos mauritanos también, pero raramente. Los mauritanos no tienen todavía mucha sensibilidad hacia el arte, hay que trabajar para eso”. (Leila, entrevista del 11/01/2009)<sup>428</sup>

En los capítulos anteriores, hemos visto que los artistas plásticos tienen su parte de responsabilidad en la situación de marginalidad en la que se encuentran, pero lo que es cierto es que, en general, hay una falta de conocimiento, de interés y de consideración por parte de su entorno hacia sus figuras y su trabajo. No se trata de rechazo, ni de intolerancia, sino de mera indiferencia o desconocimiento debidos a las razones mencionadas. El mercado local del arte plástico, por lo tanto, se compone básicamente de occidentales, expatriados o de paso, instituciones o privados. Como veremos, de éstos últimos dependen también el presente y el futuro profesional de los artistas.

Sin embargo, en este panorama general de desinterés, indiferencia, incompreensión y falta de apoyo descrito por los artistas, que los condena a una precariedad económica y profesional constante y los obliga a desarrollar algunas actividades

---

<sup>427</sup> Texto original de la entrevista: “Maintenant les Mauritanien commencent à s’intéresser et à apprécier l’art, même l’État, mais avant c’était pas comme ça. Ils ne comprenaient rien du tout, c’était n’importe quoi pour eux. Actuellement ils commencent au moins à acheter des tableaux pour décorer ses maisons, surtout ceux qu’ont eu des contacts avec les Occidentaux et qu’ont vu qu’ils ont les maisons pleines d’œuvres d’art. [...]. Ici le problème est que les artistes se trouvent dans des conditions un peu difficiles pour la manque de moyens et d’organisation. C’est très difficile se maintenir avec l’art, parce que il s’agit d’un travail pas sur”. (Mouna, entrevista del 02/06/2009)

<sup>428</sup> Texto original de la entrevista: “Ici le problème est que le Ministère de la Culture ne s’intéresse pas à l’art et à son enseignement dans les écoles. C’est pour ça que les artistes sont dans cette situation précaire en Mauritanie. Ici le Ministère préfère soutenir les musiciens et le poètes. [...]. Ici à Nouakchott il n’y a presque rien de vie culturelle, on est vraiment en retard par rapport à des autres pays africains, surtout dans le domaine de l’art. La musique et la littérature son beaucoup plus avancées, parce qu’ on connaît pas et on comprend pas l’art plastique ici. En général, je vend mes tableaux aux Occidentaux, parfois à des Mauritanien aussi, mais c’est rare. Le Mauritanien ne sont pas encore trop sensibles à l’art, il faut travailler pour ça”. (Leila, entrevista del 11/01/2009)

paralelas a su profesión para sobrevivir, uno de ellos menciona una figura que, por su interés y atención en la promoción y valorización de las artes plásticas contemporáneas de su país, constituye un elemento atípico. Se trata del señor Abdoullah Sow, director del *Office National des Musées* de Mauritania, que es una de las estructuras del *Ministère de la Culture de la Jeunesse et des Sports*.

El señor Sow, efectivamente, es el único miembro de este Ministerio de tutela de la cultura y de las artes en preocuparse y en adoptar medidas para que las artes plásticas contemporáneas entren a formar parte integrante del patrimonio artístico-cultural de Mauritania. Es con este objetivo que él no es solamente una figura siempre presente en todos los acontecimientos artísticos de su país, sino que a menudo él mismo se hace promotor de proyectos y actividades para los artistas plásticos y, pese a no tener mucha disponibilidad, los apoya económicamente todas las veces que puede. Además, los artistas saben que las puertas del *Musée National* están abiertas a cualquier iniciativa que quieran proponer. Es por estas razones que los artistas siempre le presentan como el único representante del ministerio a tener interés por las artes plásticas y a apoyarles en sus reivindicaciones.

Conocí a Abdoullah Sow, un hombre de origen halpoulaar, al cabo de unos meses de estar en Nouakchott, en febrero de 2009, gracias al artista senegalés Ousmane, que me llevó a su despacho. En seguida, establecimos un día en el que pudiera volver allí y conversar tranquilamente de su trabajo y del mío. Me volvió a recibir en su despacho un viernes por la mañana ya que, siendo un día del fin de semana, habríamos tenido toda la tranquilidad. En esa ocasión, el señor Sow me contó su historia y me dio su visión de la situación de las artes plásticas en Mauritania:

“Mi formación es en historia y geografía, enseñé también en el *Lycée de Rosso*. Después fui a Túnez para hacer unos estudios en historia medieval y antigua. Mientras estaba allí, una vez fuimos a Francia para realizar una misión arqueológica y allí conocí a un profesor alemán que, luego, me permitió seguir con mis estudios en Alemania. Así que, después, fui a Freiburg para frecuentar la universidad y allí hice historia del arte, historia medieval y antropología. Cuando terminé mis estudios, enseñé un poco historia del arte en general y africano también. Trabajé un poco en el museo

etnográfico de la ciudad, pero tenía ganas de volver a Mauritania”.  
(Abdoullah Sow, entrevista del 20/02/2009)<sup>429</sup>

El señor Sow contactó, entonces, el *Ministère de la Culture* para ver si podían darle alguna plaza, pero fue sólo en 2006 que consiguió convertirse en el nuevo director del que en ese momento se llamaba *Établissement Bibliothèque et Musée* y que actualmente es el *Office National des Musées*. El objetivo de este último es de crear varios pequeños museos especializados en diferentes ciudades y pueblos del país, pero, afirma el director, el problema es que no hay profesionales formados en este sector.

Por lo que se refiere al ámbito de las artes plásticas, me dijo:

“En cuanto al arte plástico mauritano, aquí en Mauritania, hay muchas dificultades porque es el *Ministère de la Culture* el que tendría que ocuparse de ello y animar a los artistas en todos los ámbitos, pero no lo hace; nunca jugó este papel principalmente por dos razones: porque falta personal cualificado en todos los ámbitos del arte y del patrimonio, y porque siempre hay problemas de presupuesto”. (Abdoullah Sow, entrevista del 20/02/2009)<sup>430</sup>

Según el señor Sow, el problema es que el Ministerio todavía no tiene claro cuál es su papel en este ámbito:

“No tiene solamente que conceder subvenciones, sino también crear ciertas condiciones para el desarrollo y la difusión del arte. Y para hacer esto, para mí, tiene que haber algunas condiciones: 1) hay que elaborar unos textos que protejan a los artistas y sus producciones, como por ejemplo el derecho de autor que aquí no existe; 2) crear un espíritu de mecenazgo, pues hay unos mauritanos muy ricos que hay que sensibilizar hacia el arte. Aquí hay el que

---

<sup>429</sup> Texto original de la entrevista: “Ma formation est en histoire et géographie, j’ai aussi enseigné une année au Lycée de Rosso. Après je suis parti en Tunisie pour faire des études en histoire médiévale et ancienne. Quand j’étais là-bas une fois on est parti pour une campagne archéologique en France, où j’ai rencontré un professeur allemand qui m’a permis de continuer mes études en Allemagne. Donc, après je suis allé à Freiburg pour faire l’université et là-bas j’ai fait histoire de l’art, histoire médiévale et anthropologie. Quand j’ai terminé mes études, j’ai enseigné un peu histoire de l’art en général et africain aussi. J’ai travaillé aussi au musée ethnographique de la ville, mais j’avais envie de rentrer en Mauritanie”. (Abdoullah Sow, entrevista del 20/02/2009)

<sup>430</sup> Texto original de la entrevista: “Par rapport à l’art plastique mauritanien, ici en Mauritanie il y a beaucoup de difficultés, parce que c’est le Ministère de la Culture qui devrait s’occuper de ça et encourager les artistes dans tous les domaines, mais il ne le fait pas, il n’a jamais joué ce rôle principalement pour deux raisons: parce qu’il manque de personnel qualifié dans tous les domaines de l’art et du patrimoine et parce qu’il y a toujours des problèmes de budget”. (Abdoullah Sow, entrevista del 20/02/2009)

se conoce como «mecenazgo tradicional», como el que ayuda a los *griots* que cantan durante las bodas, pero sólo hay eso. Los artistas pintores no son muy conocidos y la gente no se interesa a su trabajo; 3) hay que tener personas competentes en el *Ministère de la Culture*, hay que formar a la gente y esto se puede hacer introduciendo el estudio de la historia del arte y del arte plástico en las escuelas. Si estas condiciones no se cumplen, la situación se quedará así”. (Abdoullah Sow, entrevista del 20/02/2009)<sup>431</sup>

Para el director del *Musée National*, hay que tener presente que el arte plástico es algo nuevo, que forma parte de la “vida moderna” de este país, ya que antes no existía. Y, finalmente, está la cuestión de la relación entre artes plásticas e Islam, porque, dice el director del museo nacional, muchos mauritanos piensan que el arte se reduce a hacer retratos de personas y que éstos están prohibidos. Por otro lado, los artistas buscan el apoyo del Ministerio porque, a nivel local, no pueden contar con nadie más. Sin embargo, el Ministerio prefiere destinar su presupuesto a los poetas y los músicos, también por una cuestión de temor hacia ellos:

“Aquí, los artistas no tienen medios económicos ni mecenas. No pueden vivir de su trabajo, así que se ven obligados a buscar el apoyo del Ministerio, que tendría que ayudarles como hace con los poetas. Los poetas, en Mauritania, están muy bien organizados, tienen una asociación que recibe un presupuesto de parte del *Ministère de la Culture*. Para los músicos es lo mismo, ellos también tienen un presupuesto que viene del Ministerio. Para los artistas pintores, la cuestión es más complicada, porque en el seno del Ministerio hay muchas personas que no saben ni qué es la pintura. Para éstas, no tiene ningún significado. En el Ministerio se tiene miedo a los poetas y a los músicos porque hablan y pueden criticar al Gobierno, no entienden que con la pintura puede ocurrir lo mismo. La pintura es un lenguaje también”. (Abdoullah Sow, entrevista del 20/02/2009)<sup>432</sup>

---

<sup>431</sup> Texto original de la entrevista: “Il ne doit pas seulement donner de l’argent, il doit créer des conditions pour le développement et la diffusion de l’art. Et pour faire ça il y a, pour moi, certaines conditions: 1) il faut élaborer des textes qui protègent les artistes et leur productions, comme par exemple le droit d’auteur qui n’existe pas ici; 2) créer un esprit de mécénat, car il y a des Mauritanien très riches qu’il faut sensibiliser vers l’art. Ici il existe ce qu’on appelle le « mécénat traditionnel », comme ce qui aide un peu les griots qui chantent pendant les mariages, mais il n’y a que cela. Les artistes peintres ne sont pas trop connus et les gens ne s’intéressent pas à leur travail; 3) il faut avoir des personnes compétents au niveau du Ministère de la Culture, il faut former les gens et ça on le fait en introduisant l’étude de l’histoire de l’art et de l’art plastique dans les écoles. Si ces conditions ne se réalisent pas, la situation restera comme ça”. (Abdoullah Sow, entrevista del 20/02/2009)

<sup>432</sup> Texto original de la entrevista: “Ici, par contre, les artistes n’ont pas des moyens et des mécènes. Ils ne peuvent pas vivre de leur travail, donc ils sont obligés à chercher le soutien du ministère, qui devrait les aider comme il fait avec les poètes. Les poètes, en Mauritanie, sont très bien organisés, ils ont une association qui reçoit un budget par le Ministère de la Culture. Pour les musiciens c’est la même chose, ils ont un budget aussi qui vient du Ministère. Pour les artistes peintres la question est plus compliquée, parce que dans le Ministère il y a beaucoup de personnes qui ne savent même pas c’est quoi la peinture. Pour eux elle n’a aucune signification. Dans le Ministère on a peur des poètes et des artistes musiciens parce que ils parlent et peuvent critiquer le

Además, me dijo, los poetas y los músicos ya tienen sus festivales nacionales consolidados, mientras que los artistas plásticos no llegan a organizar ni la primera edición.

Finalmente, el señor Sow me insistió en la dependencia casi total de los artistas de sus relaciones con los occidentales, que representan sus principales clientes por falta de un mercado local desarrollado:

“Actualmente, aquí no existe tampoco un mercado del arte; hay solamente unos europeos que, a veces, compran unos cuadros. En las casas y los despachos de los mauritanos casi nunca hay cuadros mauritanos. No hay un consumo local de arte. Y, aquí también, volvemos al mismo problema de la falta de personas formadas, competentes y que hagan un trabajo de sensibilización,. Aquí hay un mercado de la artesanía, pero éste tampoco está muy desarrollado y bien gestionado. La gente prefiere decorar sus salones con objetos importados de Occidente. En comparación con los países vecinos, como Senegal y Malí, donde también hay mucho más turismo, Mauritania tiene todavía mucho trabajo que hacer en el mundo del arte y de la artesanía. Aquí todavía no hay mucho turismo, sobre todo porque todavía no tenemos las infraestructuras necesarias para los turistas. Ahora tenemos algunos hoteles, pero moverse, sobre todo hacia el interior del país, constituye todavía un gran problema. Hay que entender que el turismo es un factor de desarrollo económico y cultural muy importante”. (Abdoullah Sow, entrevista del 20/02/2009)<sup>433</sup>

Cuando no está de viaje por motivos de trabajo, el señor Sow suele estar presente en todos los acontecimientos artísticos, sobre todo cuando se trata de inauguraciones de exposiciones. Él es, en efecto, el único representante del *Ministère de la Culture* a estar al tanto de las actividades artísticas de la ciudad.

---

Gouvernement, ils ne comprennent pas que avec la peinture ça peut passer la même chose. La peinture est un langage aussi”. (Abdoullah Sow, entrevista del 20/02/2009)

<sup>433</sup> Texto original de entrevista: “Maintenant ici il n'existe même pas un marché de l'art, il y a seulement des Européens qui parfois achètent des tableaux. Dans les maisons et dans les bureaux des Mauritanien il n'y a presque jamais des tableaux mauritaniens. Il n'y a pas une consommation locale d'art. Mais même ici on revient toujours au problème de la manque de personnes formées, compétentes et qui sensibilisent. Ici il existe un marché de l'artisanat, mais même ça n'est pas trop développé et bien géré. Les gens préfèrent décorer leur salons avec des objets importés de l'Occident. En comparaison avec les pays limitrophes, comme le Sénégal et le Mali, où il a aussi beaucoup plus de tourisme, la Mauritanie a encore beaucoup de travail à faire dans le monde de l'art et de l'artisanat. Ici maintenant il n'y a pas beaucoup de tourisme, surtout parce qu'on n'a pas encore les infrastructures nécessaires pour les touristes. Maintenant on a des hôtels, mais se déplacer, surtout vers l'intérieur du pays, est encore un grand problème. On doit comprendre que le tourisme est un facteur de développement économique et culturel très important”. (Abdoullah Sow, entrevista del 20/02/2009)

En todas las ocasiones, los periodistas le piden su opinión ya que, por su formación y experiencia, tiene cierta autoridad en ámbito artístico. Y él nunca pierde una oportunidad para denunciar la falta de profesionalización del sector de las artes plásticas y para expresar su deseo de que se desarrolle alguna forma de mecenazgo y de crítica del arte locales, para que los artistas dejen de verse obligados a recurrir constantemente a los extranjeros. El *Musée National* es también uno de los pocos espacios que los artistas tienen a disposición para sus diferentes actividades, ya que los demás pertenecen casi exclusivamente a las instituciones extranjeras o a algunos expatriados.

Aparte del señor Sow, los artistas tienen otros interlocutores y patrocinadores que podemos definir “semi-locales” porque no se trata de simples expatriados, sino de personas de nacionalidad extranjera que tienen vínculos personales con Mauritania, en primer lugar Mariem Ould Daddah, viuda de nacionalidad francesa del primer presidente del país. Mariem Daddah, o Mme Daddah como la suelen llamar, después de la muerte de su marido, creó la *Fondation Mokhtar Ould Daddah* en su memoria. Ésta se ha convertido en una importante patrocinadora de las actividades sociales, culturales y artísticas locales. Además, en su sede, se organizan regularmente exposiciones y otros eventos artístico-culturales. En diciembre de 2009, por ejemplo, quiso rendir homenaje a las mujeres artistas por todas las dificultades que encuentran en el ejercicio de su profesión en una sociedad todavía poco sensible a su situación. En esa ocasión invitó a todas las mujeres artistas, incluidas las extranjeras como Murielle, a exponer sus cuadros en la *Fondation*. En la figura 67, se puede observar una foto del discurso de presentación de las artistas que participaron a dicha exposición titulada “*L’art au féminin*”.



Figura 67. Discurso de presentación de Mariem Ould Daddah en ocasión de la exposición “L’art au féminin” (Nouakchott, 03/12/2009)

Durante mi primera estancia en Nouakchott, tuve un breve encuentro con Mariem Daddah en la sede de la *Fondation Mokhtar Ould Daddah*. Recuerdo que, en esa ocasión, me aconsejó hablar con el señor Sow, que para ella era el único verdadero “hombre de cultura” de toda la ciudad. También me dijo que le parecía muy interesante que investigara sobre las primeras y tímidas formas de “mecenazgo” que se estaban formando en el contexto artístico, como por ejemplo el de los galeristas extranjeros. Mme Daddah nunca pierde la ocasión de asistir a la inauguración de una exposición, además porque, a menudo, se le pide hacer el discurso de apertura. Además, es una de las principales clientes de los artistas que, a través de ella, reciben pedidos por parte de autoridades o instituciones locales o extranjeras.

Una figura bastante parecida a la de Mariem Daddah es la de Birgitte Daddah, mujer de nacionalidad danesa de Ahmed Ould Daddah, líder del partido de oposición al gobierno y miembro de la familia del primer presidente. Birgitte, además de ser una fiel cliente de los artistas y de estar siempre presente en las inauguraciones de las exposiciones, también es artista y expone individualmente o con otros artistas locales en varios espacios de la ciudad. La conocí en ocasión de un taller de formación en el *Musée National*, al cual vino para ver qué hacían los

artistas. Fue Alem a presentármela como una “gran amiga de los artistas” y ella me invitó a ir a su casa un día, para que pudiera enseñarme su trabajo y conversáramos con calma.

En esa ocasión, además de enseñarme varios cuadros que había comprado a los artistas, expresó su opinión sobre la situación de las artes plásticas en Mauritania:

“Según ella, el principal problema es que la población mauritana es de tradición nómada y que por eso no tiene costumbre a lo superfluo, sino que en sus casas hay lo estrictamente necesario a la vida cotidiana y lo fácilmente transportable. Me dijo que su marido es un ejemplo de mauritano para el cual la decoración de la casa no es importante y que no tiene mucho interés en lo que ella hace. Además, ella cree que Mauritania sufre de un significativo aislamiento, debido a su posición geográfica, que no ha ayudado al desarrollo de un mercado del arte local”. (Diario de campo del 06/12/2010)

Las inauguraciones de las exposiciones de Birgitte Daddah suelen tener un gran éxito y la artista, en general, llega a vender todas sus obras, que consisten en unos *collages* de pequeña y mediana medida, en los que se representan algunas escenas de la vida mauritana. En diciembre de 2010, por ejemplo, Birgitte expuso en la *Galerie Sinaa* una serie de estas obras bajo el título de “*Miniatures mauritaniennes*”. El día de la inauguración había muchísima gente, la mayoría de los cuales extranjeros, y las propietarias de la galería me dijeron que algunas personas les habían preguntado si podían comprar unas obras antes de ese día. La influencia y el éxito de Birgitte en el contexto artístico local se deben principalmente a dos factores: por un lado, su condición de mujer de uno de los hombres políticos más célebres del país y, por el otro, el hecho de ser europea. La combinación de los dos elementos le han permitido tener una importante red de contactos, gran parte de los cuales asiste a sus exposiciones y compran sus obras, aunque sea sólo por el hecho de ser la mujer de un hombre influyente.

Entre los clientes locales aficionados a los artistas plásticos, también hay que mencionar a Abdallahi, que se puede considerar como el único coleccionista privado de arte y artesanía de Nouakchott. De hecho, cuando preguntaba por mecenas o coleccionistas mauritanos, el suyo fue el único nombre que escuché.



Abdallahi, un mauritano *bizāni* de unos sesenta años, está casado con una mujer francesa que lleva muchos años viviendo en Mauritania y enseñando en el *Lycée français*. Los dos viajan mucho a Europa y siempre compran obras de arte de diferentes tipos. Son propietarios de varios pisos ubicados en distintos barrios del centro ciudad. En general, suelen alquilarlos a los extranjeros o a los hombres de negocios. Durante mi última estancia, yo misma viví en uno de ellos, cosa que me permitió hablar con él varias veces y también visitar su casa. Su mujer y él tienen una casa muy grande en uno de los barrios residenciales más ricos de la ciudad. El arte y la artesanía del país ocupan todas las paredes y los muebles de su hogar. Abdallahi los define como “sus vanidades” con las que decora sus casas. Por lo que se refiere a los cuadros de los artistas, la pareja suele comprar sobre todo obras de Alpha y Saleck, pero también tienen cuadros de Hassan y uno de Jemal. Abdallahi me contó que conoce a muchos artistas ya desde la época de la asociación AMAP, es decir, desde finales de los años noventa, ya que fue Murielle a presentárselos y, desde entonces, siempre les compró cuadros. Le gusta sobre todo Alpha, piensa que es el único artista que tiene la posibilidad de salir adelante. No siempre asisten a las inauguración de las exposiciones, sino que a menudo las visitan en otros momentos o, si quieren comprar una obra a algún artista, van directamente a su taller.

Aparte de Abdallahi y su mujer, hay otros mauritanos que compran puntualmente algunos cuadros, como por ejemplo la célebre *griote* mauritana Tahara, pero ninguno de ellos se puede considerar un verdadero cliente de los artistas. El resto del mercado de los artistas plásticos en Nouakchott se compone de expatriados, sean éstos artistas, galeristas, directores de centros culturales, personal diplomático, cooperantes, etc.

Ahora bien, salvo algunos pocos apasionados de arte de los que hablaré más adelante, ninguno de los clientes, puntuales o regulares, de los artistas sabe dar respuestas muy articuladas acerca de las razones por las cuales compra obras de arte y, en general, todos conocen muy superficialmente el “mundo” de los artistas. Mariem y Birgitte Daddah, por ejemplo, compran cuadros o buscan encargos para los artistas para apoyar el desarrollo local de las artes plásticas; la primera, en particular, afirma querer ayudar al pequeño grupo de mujeres para que sean cada

vez más las que se dedican a la pintura. Abdallahi y su mujer decoran su casa con las obras de los artistas del “momento”, esto es, los que exponen regularmente en determinados lugares que la pareja frecuenta (IFM, *Galerie Sinaa*, etc.). Por lo que se refiere finalmente a los cooperantes o al personal de las embajadas, en el capítulo anterior, hemos visto que compran las obras para decorar sus casas o tener algún recuerdo de Mauritania, siguiendo las “modas” que se transmiten a través del “boca-oreja” o buscando los cuadros de artistas que “les caen bien”.

Pero, los extranjeros no son sólo los principales clientes de los artistas plásticos, sino también los que les ponen a disposición espacios para exponer, que les organizan talleres de formación, que les encuentran oportunidades en el extranjero, etc. Dicho de otra manera, la casi totalidad de las actividades de los artistas se desarrollan en lugares de propiedad o gestión extranjera, sean éstos privados o públicos, y muchas de ellas se realizan por iniciativa y con el apoyo económico de instituciones foráneas. Entre los extranjeros, instituciones o privados, algunos juegan un papel más determinante que otros en las vidas profesionales de los artistas, pero, antes de hablar de la cuestión de la relación entre artistas locales y ciertas figuras foráneas, dedicaré un breve párrafo, a la descripción de las actividades artísticas de la ciudad y de los espacios en los que se realizan.

## **9.2 Las principales actividades de los artistas y el “mecenazgo” extranjero**

### **9.2.1 Las exposiciones y los espacios expositivos**

Entre las principales actividades que caracterizan la vida artística de Nouakchott, hay que mencionar, en primer lugar, las exposiciones de pinturas, de dibujos y, algunas raras veces, de esculturas.

Independientemente del lugar, éstas suelen seguir todas las mismas dinámicas. Se elige un día para la inauguración, publicizada a través de invitaciones, carteles y banderolas repartidas en puntos estratégicos de la ciudad. Algunas raras veces, se hace un breve discurso de presentación del/de los artista/as que expone, se mete a

disposición de los visitantes una lista con los títulos y los precios<sup>434</sup> de las obras, que están numeradas. Cuando hay algunas autoridades importantes, locales o extranjera, como por ejemplo un embajador, el director de una cooperación, un consejero a la presidencia, etc., el/los artista/as suele acompañarles en la visita de la exposición, explicándoles su trabajo.

Como en la gran mayoría de los demás contextos artísticos africanos, los principales lugares que los artistas tienen a disposición para exponer son los museos locales, los centros culturales extranjeros o las galerías de algunos expatriados. Así como nos hace notar, muy acertadamente, Sidney Kasfir (1999), pero también Christophe Domino y André Magnin (2005), exponer en estos lugares, por modestos que puedan ser, representa a menudo un paso importante para el estatus y la carrera de los artistas locales:

“La clientela afecta también a la propia conciencia del artista a través de la canalización del trabajo de diferentes tipos de artistas para ser expuesto y vendido en un número proporcional de distintos espacios. Siguiendo un mismo criterio, utilizado tanto por los centros artísticos locales en las ciudades africanas como por el extranjero más corriente, al trabajo vendido en lugares autodefinidos como «galería», «museo» o «centro cultural» se le acuerda automáticamente el estatus de arte. Las pinturas, los *batiks*, las esculturas y las demás obras vendidas por vendedores ambulantes en la calle, o por pequeños marchantes [...], tienen un estatus mucho más incierto”. (Kasfir, 1999: 131)<sup>435</sup>

“En África, [...], los centros culturales europeos ofrecen unas ocasiones, a veces modestas pero a menudo decisivas, de enseñar el trabajo de ciertos artistas. Para los

---

<sup>434</sup> En base a mi observación, son los artistas a decidir los precios de las obras y los entregan al responsable del espacio en una lista que contiene también los títulos. Los precios dependen, en general, del tamaño de las obras y suelen oscilar entre las 15000 UM (unos cuarenta euros), cuando son muy bajos, a 180000 UM (unos quinientos euros), cuando son muy altos. Sin embargo, si no se trata de obras particulares, los precios más comunes van de 30000 UM (unos ochenta euros) a 70000 UM (unos ciento ochenta euros). En algunas ocasiones, los precios pueden depender también del espacio en el que se expone, ya que cada uno toma un porcentaje diferente, o del motivo de la exposición. Si se trata, por ejemplo, de una exposición individual en un lugar de “prestigio”, los precios pueden ser más altos que en el caso de una exposición colectiva o de clausura de un taller o de un festival. Sin embargo, ésta no es en absoluto una norma universal, sino que se puede producir también exactamente lo contrario.

<sup>435</sup> Texto original: “Patronage also affects the artist’s self awareness through the channeling of work by different types of artists into correspondingly different venues for it to be exhibited and sold. According to one criterion, used by both local art establishments in African cities and the average foreigner, work sold in places that call themselves a «gallery», «museum» or «cultural centre» are automatically accorded the status of art. Paintings, batiks, carvings and other media which are sold by hawkers on the street, or by small traders [...] have a much more uncertain status”. (Kasfir, 1999: 131)

autodidactas constituye una especie de legitimación [...]. Existen muchas maneras de ser artista en África, desde el proveedor de objetos litúrgicos al artista plástico moderno, desde el *naïf* al profesional. La capacidad, la voluntad o la oportunidad de pasar a través de la exposición es una marca de distinción entre algunos de ellos”. (Domino y Magnin, 2005: 11)<sup>436</sup>

En el caso de Nouakchott, aparte de la galería de la *Maison des Artistes*, estos espacios son básicamente el *Institut Français de Mauritanie* (IFM), ex *Centre Culturel Français* (CCF), el *Centre Culturel Marocain* (CCM) y una galería privada, la *Galerie Sinaa*, pero hay que decir que también el *Musée National* representa una valiosa alternativa para los artistas. En los últimos años, también se ha puesto de moda la organización de exposiciones en casas privadas de europeos expatriados, a las que tienen acceso sólo los artistas que llegan a establecer relaciones con ellos. El IFM, la *Galerie Sinaa* y ahora también las casas privadas de los expatriados representan sin dudas los lugares más ambicionados por los artistas por distintas razones. Se trata, en efecto, de tres espacios muy frecuentados por extranjeros, en gran mayoría occidentales, que constituyen sus principales clientes, pero es también por una cuestión de prestigio y para crearse contactos útiles que los artistas quieren exponer en esos lugares y no en otros. En el capítulo seis, he contado la historia de un joven artista, que hasta hace muy poco era un aprendiz de la antigua *Maison des Artistes*, para el cual exponer en el IFM al principio de sus carrera era determinante porque representaba un trampolín hacia su futuro. Como no consiguió llamar la atención del director del IFM con su trabajo, antes de aceptar la oferta del *Centre Culturel Marocain*, prefirió hacer su primera exposición individual en el jardín de una chica española para poder tener un público mayoritariamente extranjero.

Evidentemente, en todas las ex colonias francesas, los centros culturales de las embajadas de Francia (los CCF), juegan un papel central en la vida cultural y artística de ciertas capitales africanas. En el capítulos tres, hemos mencionado el interesante análisis de Jean-Loup Amselle (2005) en relación a la evolución del

---

<sup>436</sup> Texto original: “En Afrique, [...], les centres culturels européens donnent des occasions, parfois modeste mais souvent décisives, de faire voir le travail de certains artistes. C’est une légitimation pour les autodidactes [...]. Il y a beaucoup de manières d’être artiste en Afrique, du fournisseur d’objets liturgiques au plasticien d’avant-garde, du naïf au professionnel. La capacité, la volonté ou l’opportunité de passer par l’exposition distinguent certains d’entre eux.” (Domino y Magnin, 2005: 11)

papel y de las políticas adoptadas por los centro culturales franceses a partir de la época colonial hasta nuestros días. Con respecto a los actuales proyectos culturales franceses en África, Amselle habla de una nueva época de la cooperación cultural en la que ésta se ha convertido en una forma de dominación muy sutil porque se desarrolla a través de una “co-producción artístico-cultural” entre CCF, o escuelas de bellas artes, y actores locales (ver párrafo 3.5).

En la página oficial del *Service de Coopération et d'Action Culturelle* (SCAC) de la Embajada de Francia<sup>437</sup> en Nouakchott, Francia se presenta como el “*premier partenaire bilatéral*” de Mauritania desde su independencia. En base a este partenariado, Francia ha destinado ayudas públicas anuales para el desarrollo de distintos sectores de la vida de este país africano: políticos, económicos, sanitarios, alimenticio, etc.

Por lo que se refiere, en particular, a los actuales programas de cooperación al desarrollo, en la misma página se afirma:

“El *Service de coopération* acompaña el desarrollo de Mauritania desde su independencia. Si sus intervenciones han cubierto durante mucho tiempo todos los sectores, actualmente se ha realizado un esfuerzo de concentración de su ayuda y el SCAC pone en ejecución unos determinados programas relativos a la gobernabilidad, al apoyo a la formación de élites (enseñanza superior e investigación) y a la valorización de la cultura mauritana”. (web oficial del SCAC, fecha de la última consulta: 03/08/2013)<sup>438</sup>

En cuanto a la cooperación cultural, el texto añade:

“El *Service de Coopération et d'Action Culturelle* (SCAC) participa en el desarrollo de la cultura en Mauritania a través de una cooperación que se basa en unos intercambios en la realización de políticas culturales, en un peritaje en los diferentes aspectos del campo cultural y en un diálogo en los ámbitos de la creación, de la difusión, del patrimonio, de las artes vivas o del

---

<sup>437</sup> [www.ambafrance-mr.org/Service-de-cooperation-et-d-action.19](http://www.ambafrance-mr.org/Service-de-cooperation-et-d-action.19)

<sup>438</sup> Texto original: “Le Service de coopération accompagne le développement de la Mauritanie depuis son indépendance. Si ses interventions ont longtemps couvert tous les secteurs, aujourd’hui, un effort de concentration de son aide a été réalisé et le SCAC met en œuvre des programmes ciblés sur la gouvernance, l’appui à la formation des élites (enseignements supérieur et recherche) et à la valorisation de la culture mauritanienne”. (web oficial del SCAC, fecha de la última consulta: 03/08/2013)

libro y de la lectura”. (web oficial del SCAC, fecha de la última consulta: 03/08/2013)<sup>439</sup>

En el marco de estos objetivos, el SCAC elabora un programa anual de apoyo y colaboración de proyectos locales, tanto institucionales como privados<sup>440</sup>, o de iniciativa propia: exposiciones, conciertos, festivales de música y literatura, espectáculos de danza y teatro, proyecciones de películas<sup>441</sup>, conferencias, concursos, etc. El principal espacio en el que se realizan estos proyectos de cooperación cultural es el *Institut Français de Mauritanie* (ex CCF):

“El *Centre Culturel Français*, lugar de intercambio y de creación, es también una verdadera herramienta de cooperación cultural. Actuando en estrecho patnerariado con las instituciones locales, favorece la promoción de nuevos artistas y ayuda a la realización de acontecimientos culturales. Operador cultural de referencia, el CCF contribuye a acompañar las iniciativas nacionales asociando a sus acciones los *partenaires* europeos presentes en Mauritania. Estas múltiples acciones se apoyan en la red muy dinámica de las *Alliances franco-mauritaniennes* (Nouakchott, Nouadhibou, Atar, Kaédi y Kiffa)”. (web oficial del SCAC, fecha de última consulta: 03/08/2013)<sup>442</sup>

“El *Centre Culturel Français* de Nouakchott es un *partenaire* en el ámbito de la cooperación cultural. Tiene como misión de difundir la cultura, entendida en sentido amplio, el pensamiento y la creación franceses y de ser útil a la cultura de Mauritania. Permite los intercambios y los diálogos gracias, entre otras cosas, a los debates de ideas relativos a los grandes temas

---

<sup>439</sup> Texto original: “Le Service de Coopération et d’Action Culturelle (SCAC) participe au développement de la culture en Mauritanie par une coopération qui s’appuie sur des échanges dans la mise en œuvre des politiques culturelles, sur une expertise dans les différents aspects du champ culturel et sur un dialogue dans les domaines de la création, de la diffusion, du patrimoine, des arts vivants ou du livre et de la lecture”. (web oficial del SCAC, fecha de la última consulta: 03/08/2013)

<sup>440</sup> A título de ejemplo, podemos mencionar la participación y el apoyo del SCAC en la realización de las diferentes ediciones de la SENAF (*Semaine Nationale du Film*), del *Assalamalekom* (festival de música hip-hop) y de “*Libre Art*” (festival de las artes plásticas. La SENAF y “*Libre Art*” han sido presentados en los capítulos anteriores.

<sup>441</sup> Cabe poner en evidencia, con respecto al programa de cine del IFM, que en Noaukchott actualmentne no existe ninguna otra sala cinematográfica, a parte de las proyecciones que se hacen puntualmente en la gran pantalla que se ha instalado en el *Village de la Biodiversité* mencionado en el capítulo anterior (ver párrafo 5.1.1).

<sup>442</sup> Texto original: “Le Centre Culturel Français, lieu d’échange et de création, est également un véritable outil de coopération culturelle. Agissant en partenariat étroit avec les institutions locales, il favorise l’émergence de nouveaux artistes et aide à la mise en place d’événements culturels. Opérateur culturel de référence, le CCF contribue à l’accompagnement des initiatives nationales tout en associant à ses actions les partenaires européens présents en Mauritanie. Ces actions multiples s’appuient sur le réseau très dynamique des Alliances franco-mauritaniennes (Nouakchott, Nouadhibou, Atar, Kaédi et Kiffa)”. (web oficial del SCAC, fecha de la última consulta: 03/08/2013)

sociales y los encuentros artísticos. Lugar de difusión y creación, basa sus acciones en los grandes principios de la diversidad cultural e intenta enseñar que la cultura y la creación son unos factores de desarrollo”. (web oficial del SCAC, fecha de la última consulta: 03/08/2013)<sup>443</sup>

Para cumplir con todos estos objetivos, el actual IFM pone a disposición de sus visitantes, tanto locales como extranjeros<sup>444</sup>: una mediateca, en la que se pueden consultar libros, revistas, periódicos, etc.; una sala para los espectáculos, las proyecciones de películas, las conferencias, las entregas de premios, etc; y una sala de exposiciones, en la que casi cada mes se expone a un artista plástico diferente, tanto mauritanos como extranjeros.

Es por todas estas razones que, en una ciudad en la que, además, no existen todavía muchos espacios de encuentro, sociabilidad y ocio cultural, el IFM juega un papel determinante para todos los habitantes de Nouakchott, extranjeros incluidos. Y es por eso también que es uno de los espacios más ambicionados por los artistas plásticos para realizar sus exposiciones. En las figuras a continuación, se pueden observar algunas fotos de la sala de exposición del IFM.

---

<sup>443</sup> Texto original: “Le Centre Culturel Français de Nouakchott est un partenaire dans le domaine de la coopération culturelle. Il a pour mission de diffuser la culture, entendue dans son sens large, la pensée et la création françaises et de servir la culture de Mauritanie. Il permet les échanges et les dialogues, grâce, entre autres, aux débats d’idées sur les grands thèmes de société et les rencontres artistiques. Lieu de diffusion et de création, il fonde ses actions en appuyant sur les grands principes de la diversité culturelle et tente de montrer que la culture et la création artistique sont des facteurs de développement”. (web oficial del SCAC, fecha de la última consulta: 03/08/2013)

<sup>444</sup> Cabe mencionar que el acceso al actual IFM no es gratuito, sino que hay diferentes tarifas anuales de adhesión dependiendo de la categoría. En general, la diferencia suele ser entre los que tienen nacionalidad mauritana, que pagan un precio reducido, y extranjeros. También hay que decir que, a partir del momento en que el país empezó a tener problemas con los atentados y secuestros atribuidos a Al-Qaeda, que se ha manifestado apertamente y activamente en contra de la Embajada de Francia, el acceso al IFM se ha vuelto cada vez más complicado, ya que se han tomado severas medidas restrictivas de control de los visitantes.



Figura 68. Sala de exposición del IFM, foto tomada en ocasión de la inauguración de la última exposición de Alem (Nouakchott, octubre de 2009)



Figura 69. Sala de exposición del IFM, foto tomada en ocasión de la inauguración de la última exposición de Alem (Nouakchott, octubre de 2009)





Figura 70. Sala de exposición del IFM, foto tomada en ocasión de la inauguración de la última exposición de Alem (Nouakchott, octubre de 2009)

El IFM juega un papel tan determinante en la vida artístico-cultural de Nouakchott que, en mayo de 2012, el periodista Cheikh Oumar N'diaye publicó un artículo en *Cridem* titulado “*Paysage culturel: Quand l’IFM se substitue du ministère de la culture*”. El artículo empieza con las siguientes afirmaciones:

“La educación no es el único sector que conoce la enfermedad de la incompetencia y de la inmovilidad. El paisaje cultural mauritano también los conoce. Dicha enfermedad ha llegado a su paroxismo desde la llegada de nuestra «*Dame d’Angleterre*» al mando de esta estructura ministerial, Mme Cissé Mint Cheikh Ould Boide. Más preocupada por su aspecto que por las actividades de los artistas. El resultado es el «sálvese quien pueda» en el mundo de los artistas. El *Institut Français de Mauritanie*, única y última asociación caritativa, les abre los brazos. Son numerosos los artistas que se quejan del *Ministère de la Culture* por su falta de preocupación con respecto a la promoción del arte y de la música. [...]. En la desesperación de no entender las razones y sin conseguir ningún interlocutor en dicho ministerio, son muchos los artistas a dirigirse hacia el *Institut Français de Mauritanie*”.  
(*Cridem*, Nouakchott 30/05/2012)<sup>445</sup>

<sup>445</sup> Texto original: “L’éducation n’est pas le seul secteur à connaître la maladie de l’incompétence et de l’immobilité. Le paysage culturel mauritanien en connaît aussi. Cette maladie a atteint son paroxysme depuis l’arrivée de notre «*Dame d’Angleterre*» à la tête de cet établissement ministériel, Mme Cissé Mint Cheikh Ould Boide. Soucieuse plus de son paraître que les activités des artistes. Résultat c’est le sauve-qui-peut dans le monde des artistes. L’Institut Français de Mauritanie, seule et dernière association caritative, les ouvre les bras. Ils sont nombreux les artistes

Actualmente, de hecho, el IFM se ha convertido en el primer punto de referencia al cual los artistas de diferentes ámbitos acuden cuando necesitan un apoyo institucional o una ayuda económica para la realización de un proyecto o de un viaje. Durante mi trabajo de campo, vi a varios artistas plásticos ir a pedir al director del centro, o directamente al del SCAC, cartas de apoyo y recomendación, una ayuda para ir a realizar una residencia o a exponer en el extranjero, etc. Ahora bien, si por un lado hemos podido observar una efectiva disponibilidad por parte del personal directivo de este centro a escuchar todos los que se presentan allí con ideas y proyectos, por otro lado, no hay que olvidar nunca que el IFM es el brazo ejecutivo de la cooperación francesa en Mauritania, por lo que, evidentemente, no es una asociación caritativa y su apoyo no puede ser jamás ni universal ni desinteresado.

Ya hemos hablado del *Musée National*, en el que hay una gran sala de exposición siempre a disposición de los artistas y sus actividades.



Figura 71. Sala de exposición del *Musée National*, foto tomada en ocasión de una exposición de Ousmane (Nouakchott, febrero de 2012)

---

qui ne sont pas contents du ministère de la culture du fait du manque de soin que ses services concernés mettent dans la promotion de l'art et de la musique. [...]. En désespoir de cause et n'obtenant pas d'interlocuteur dans ledit ministère, les artistes sont nombreux à se tourner vers l'Institut Français de Mauritanie". (*Cridem*, Nouakchott 30/05/2012)

El otro centro cultural extranjero en el cual los artistas exponen muy a menudo, casi mensualmente, pero que nunca ha llegado a ser ambicionado como el IFM, es el *Centre Culturel Marocain* (CCM). Por lo que yo pude observar, esto ocurre principalmente por dos razones. En primer lugar, porque el CCM no tiene un amplio público de occidentales como el IFM, debido sobre todo a su ubicación. El CCM se encuentra, de hecho, en una parte de la ciudad en la que suele haber mucho tráfico de coches, carros, animales, etc., que hacen que sea una zona bastante sucia e insalubre, además de no haber mucho sitio para aparcar los coches. Gran parte del público que acude a las exposiciones del CCM se compone de expatriados de otros países árabes que, en general, no compran obras de arte. En segundo lugar, varios artistas me dijeron que, pese a que el director del centro, el señor Marwan Hilachi, sea una figura de apoyo importante para su trabajo y se haya mostrado siempre muy disponible hacia todos ellos<sup>446</sup>, no les gusta mucho exponer en el CCM porque, como se puede observar en las figuras, la rica decoración de la sala de exposición no favorece la apreciación de sus obras.



Figura 72. Sala de exposición del CCM, foto tomada en ocasión de una exposición de Ousmane (Nouakchott, diciembre de 2008)

---

<sup>446</sup> Quiero recordar que el director del CCM puso a disposición del artista senegalés Ousmane un aula en la que este artista senegalés imparte clases de artes plásticas a niños y adultos cada semana.



Figura 73. Sala de exposición del CCM, foto tomada en ocasión de una exposición de Ousmane (Nouakchott, diciembre de 2008)

Y llegamos, ahora, a hablar de la tantas veces mencionada *Galerie Sinaa*. Como he anticipado, ésta última es uno de los espacios expositivos más ambicionados por los artistas, entre otras cosas, porque es la única galería de arte privada de la ciudad. Se trata de una bonita casa particular, ubicada en un barrio residencial del centro y alquilada por dos socias, una mujer francesa casada con un hombre mauritano y profesora del *Lycée français*, Juliette, y una artista portuguesa expatriada, Sofía, que, juntas, decidieron crear un espacio de creación y exposición del arte y de la artesanía locales. En realidad, la fundadora originaria de la *Galerie Sinaa* es Juliette, Sofía se sumó en un segundo momento al proyecto<sup>447</sup>. Veamos, entonces, cuál fue la historia de esta galería y cuál es el papel que juega actualmente en el panorama artístico-cultural de la ciudad a través de las palabras de Juliette y Sofía:

“Llegué en Mauritania, aquí en Nouakchott, en 1992, desde entonces soy profesora de primaria en el *Lycée Français*. Después decidí instalarme aquí

---

<sup>447</sup> Recientemente, supe que las dos socias se han separado, generando dos espacios distintos. La artista portuguesa dejó la *Galerie Sinaa* para crear un lugar propio de creación y exposición en una parte de su casa. El espacio se llama *Zeinart concept*. La mujer francesa se quedó con la galería, trasladando su sede a otro barrio. Para más informaciones sobre la actual *Galerie Sinaa*: <http://galeriesinaa.com/>; para más informaciones sobre *Zeinart concept*: <http://www.zeinart.com/>.

y sigo trabajando como enseñante. En 1995, conocí a una mujer, Murielle, que era artista y que tenía muchos proyectos en ámbito artístico. Empecé con ella y con otro amigo, Jean-Paul. Abrimos una pequeña galería en el garaje de Murielle, allí exponíamos algunos objetos de artesanía local. Empezamos así y seguimos durante dos años, la galería se llamaba «*Couleur local*». Luego, Jean-Paul se fue a Francia y Murielle tomó otro camino. Así que lo dejamos, pero yo seguía con mi proyecto de galería en la cabeza y mantenía un contacto con algunos artistas, como Alpha y Bocar, que en ese momento eran unos niños de quince/dieciseis años. Jean-Paul, que trabajaba aquí en unos proyectos de desarrollo, había animado mucho a Bocar para que continuara con sus dibujos. Algunos años más tarde, en 2004, con una amiga, Antoinette, ella también profesora de primaria, empezamos a hablar de la posibilidad de abrir una una galería juntas porque ella también quería hacer algo más aparte de enseñar. Intentamos abrir una pequeña galería en el salón de la casa donde mi marido tenía su despacho. Organizamos la galería en el salón y abrimos la *Galerie Sinaa*. Estaba en el barrio de *Ilot K* y, si recuerdo bien, estuvimos tres años allí. Luego, nos mudamos a la casa que tu has conocido, siempre en *Ilot K*. Después de uno o dos años, Antoinette decidió dejarlo y fue entonces cuando Sofía manifestó su interés en sustituirla. [...]. El año pasado, decidimos mudarnos a la casa actual, donde Sofía vive con su compañero, también artista. La galería aquí es más grande y adecuada. Sofía y yo tenemos una sociedad, con un estatuto y que está inscrita en el *Office du Commerce*”. (Juliette, entrevista del 02/11/2011)<sup>448</sup>

Juliette me contó que, desde el principio, hicieron casi siempre las mismas cosas, esto es, exposiciones regulares para promover el arte y la artesanía locales. En realidad, al principio, sólo querían ocuparse del arte contemporáneo, pero luego incluyeron también la artesanía:

---

<sup>448</sup> Texto original de la entrevista: “Je suis arrivée en Mauritanie, ici à Nouakchott, en 1992, depuis lors je suis institutrice au Lycée Français. Après j’ai décidé m’installer ici et je continue avec mon métier d’enseignante. En 1995, j’ai rencontré une dame qui s’appelle Murielle qui était artiste et qui avait beaucoup de projets dans le domaine de l’art. J’ai commencé avec elle et avec un troisième ami, Jean Paul. On avait ouvert dans le garage de Murielle une toute petite galerie où on exposait des objets d’artisanat local. Donc on a commencé comme ça et on a fait deux ans, il s’appelait « *Couleur local* ». Ensuite Jean-Paul est parti en France et Murielle a pris un autre chemin. On a arrêté donc, mais ensuite, je continuais à avoir ce projet de galerie dans la tête et je gardais toujours mon contact avec certains artistes, comme Alpha et Bocar, qui à l’époque étaient des enfants de quinze/seize ans. Jean-Paul, qui travaillait ici dans des projets de développement, avait beaucoup encouragé Bocar à continuer avec ses dessins. Plusieurs années après, en 2004, avec une autre amie, Antoinette, elle aussi institutrice, on a commencé à discuter la possibilité d’ouvrir ensemble une galerie, parce que elle aussi voulait faire autre chose à part d’enseigner. On a essayé d’ouvrir une petite galerie dans le salon de la maison où mon mari avait le bureau. On a aménagé à galerie le salon et on a ouvert la *Galerie Sinaa*. C’était dans le quartier de *Ilot K* et on a fait là-bas trois ans je crois. Après on est passé à la maison que tu a connu, toujours en *Ilot K*. Après un an ou deux, Antoinette a décidé de se retirer et c’est là que Sofía a manifesté son intérêt pour la remplacer. [...] L’année passée on a décidé déménager ici, dans l’actuelle maison, où Sofía habite avec son compagnon, lui aussi artiste. La galerie ici est plus grande et approprié. Sofía et moi on est associé, on a un statut et on déclare à l’Office du Commerce”. (Juliette, entrevista del 02/11/2011)

“Al principio, el objetivo era promover el arte contemporáneo porque no era muy conocido, se trataba de un círculo limitado. Pero, al final, empezamos también con la artesanía, intentamos hacer trabajar unos *forgerons*, una familia que producía instrumentos musicales. Dicho de otra manera, nuestra intención es promover unas habilidades que se están perdiendo. Sin embargo, no es fácil, requiere mucho tiempo y energía. Con el pasar del tiempo, hemos aprendido también a tener mucha paciencia con los artistas y los artesanos de aquí. [...]. Hace veinte años que vivo aquí y he visto perderse muchas habilidades a causa del interés prioritario por el dinero, se ha perdido mucha calidad. Sin embargo, yo no juzgo a la gente porque soy consciente que hay que sobrevivir y es muy difícil”. (Juliette, entrevista del 02/11/2011)<sup>449</sup>

Juliette me explicó también que, desde siempre, la gran mayoría de sus clientes se compone de extranjeros, en particular, de occidentales, que a menudo buscan obras de un artista que, en un momento determinado, está de moda, como por ejemplo Alpha, Bocar, Saleck, etc. También hay algún mauritano que suele visitar la galería y comprar unas obras de vez en cuando, como por ejemplo Abdallahi y su mujer. Me dijo que hubo un momento en el que vendían mucho, pero ahora el nivel de ventas ha bajado mucho porque hay menos turismo y la comunidad de expatriados se ha ido reduciendo a partir de 2008, cuando el país empezó a registrar los mencionados accidentes atribuidos a Al-Qaeda.

Por lo que se refiere a la clientela mauritana, además, el problema es también que se trata de gente que no tiene ningún conocimiento del arte, sobre todo si abstracto, así que prefieren comprar las pinturas figurativas, los paisajes, etc.:

“No hay una clientela formada para eso, tenemos un público corriente, que tiene los medios económicos pero no está necesariamente formado en el arte. La abstracción es para un público que conoce el arte, también en Europa acabamos de empezar a conocerlo. Tener los medios económicos no implica tener una relación con el arte y la cultura. Aquí, a la gente le gustan mucho los paisajes y el arte figurativo. Bocar, por ejemplo, que hace abstracción, siempre ha tenido buenos momentos de venta, pero es también gracias a sus

---

<sup>449</sup> Texto original de la entrevista: “Au début l’objectif était ce de promouvoir l’art contemporain parce que c’était pas connu, c’était un milieu restreint. Mais, finalement, on a commencé avec l’artisanat aussi, on a essayé de faire travailler des forgerons, une famille qui produisait des instruments musicaux. Enfin, on veut promouvoir le savoir-faire qui est en train de se perdre. Mais c’est difficile, ça prends beaucoup de temps et d’énergie. Avec le temps on a même appris à avoir beaucoup de patience en travaillant avec les artistes et les artisans de ici. [...]. Ça fait vingt ans que je suis là et j’ai vu beaucoup de savoir-faire qui se perd à cause de l’intérêt prioritaire pour l’argent, on a perdu beaucoup de qualité. Mais je ne juge pas les gens parce que je sais que il faut survivre et c’est très difficile”. (Juliette, entrevista del 02/11/2011)

contactos y porque en sus obras hay algo de original, unos toques, no sé...”. (Juliette, entrevista del 02/11/2011)<sup>450</sup>

Las afirmaciones de Juliette con respecto a los gustos artísticos de la clientela mauritana de la galería podrían parecer contradictorias en un contexto dominado por la religión y la cultura islámicas, en el que el arte abstracto tendría que tener mucho más éxito que el arte figurativo. En realidad, vuelvo a insistir en que, cuando se trata del público mauritano, la cuestión del credo y de la cultura religiosa tiene un papel secundario con respecto a la apreciación de la pintura, pues el principal problema tiene que ver con la falta de familiaridad con ella, aún más si se trata de cuadros abstractos. En cambio, los paisajes del desierto, con los camellos, las *haymā*, las escenas de té, etc., son algo cercano, conocido, “tradicional”, para los mauritanos y es por eso que prefieren este tipo de pintura a la abstracción. Recuerdo que un día, uno de los artistas más mayores, Adama, me confirmó exactamente lo mismo:

“En general, los mauritanos que compran los cuadros prefieren el arte figurativo, los paisajes, pero ahora empiezan a comprar también cuadros abstractos y semifigurativos”. (Adama, conversación del 12/12/2009)<sup>451</sup>

Según Juliette, el principal problema del “mundo” del arte en Nouakchott es la precariedad económica en la que vive la casi totalidad de los artistas:

“Yo creo que el mayor problema del mundo del arte mauritano es la tensión de la cotidianidad, ya que los artistas tienen que enfrentarse constantemente a unos problemas económicos, por lo que a menudo producen sólo para alimentarse y es comprensible, no se los puede juzgar por eso, se trata de su vida. Es por eso que, en general, tienen otras actividades aparte de la pintura. Hassan, por ejemplo, es periodista, otros hacen algunos trabajos de

---

<sup>450</sup> Texto original de la entrevista: “Il n’y a pas une clientèle formée pour ça, on a un public moyen, qui a les moyens économiques mais qui n’est pas forcément formé dans l’art. L’abstrait c’est pour un public qui connaît l’art, même en Europe on vient de commencer à le connaître. C’est pas parce qu’on a les moyens économiques qu’on peut dire d’avoir une relation avec l’art et la culture. Ici les gens aiment beaucoup les paysages et le figuratif. Béchir, par exemple, qui fait de l’abstrait, il a toujours eu des bonnes vagues de vente, mais c’est aussi parce que il a ses contacts et dans ses œuvres il y a quelque chose d’original, des touches, je ne sais pas...”. (Juliette, entrevista del 02/11/2011)

<sup>451</sup> Texto original: “En général, les Mauritanien(ne)s qui achètent les tableaux préfèrent le figuratif, les paysages, mais actuellement ils commencent à acheter aussi l’abstrait et le semi-figuratif”. (Adama, conversación del 12/12/2009)

caligrafía. A veces, observando su trabajo se tiene la impresión que sean series hechas para vender. Sin embargo, yo no los juzgo porque entiendo su situación y, además, no son todos así. Además, yo creo que sea una buena cosa que puedan tener otras opciones”. (Juliette, entrevista del 02/11/2011)<sup>452</sup>

La situación se ha vuelto difícil sobre todo para las nuevas generaciones, ya que antes, me explicó Juliette, en Nouakchott había más vida cultural:

“Adama e Issa<sup>453</sup> han conocido una Mauritania diferente, la de hace cincuenta años no era la Mauritania actual. Con Mokhtar Ould Daddah había cuatro o cinco cines, todo un mundo y una apertura culturales que ya no existen en Nouakchott. También en el antiguo CCF, antes había una directora con la cual las cosas se movían mucho más. Desde hace veinte/trenta años, todo esto ya no existe, la única apertura posible ahora es Internet, sino todo es muy limitado y frustrante. Conozco unos mauritanos que están bloqueados, que ya no tienen ganas de ir al CCF porque dicen que no le deben nada a Francia”. (Juliette entrevista del 02/11/2011)<sup>454</sup>

Como se puede observar, Juliette tiene una actitud bastante paternalista con respecto a los artistas y a su situación; y, de alguna manera, los minimiza también, afirmando que “no los juzga”, que “ellas han aprendido a tener paciencia con ellos”, que “ellos hacen todo lo que pueden” pero la situación es la que es y, evidentemente, la galería no está allí para juzgarles sino para apoyarles.

La posición de su socia también es muy paternalista, pero de manera distinta a la de Juliette, cuyo espíritu se parece más bien al de una ONG. Sofía, en cambio,

---

<sup>452</sup> Texto original de la entrevista: “Je crois que le plus grand problème du monde de l’art mauritanien c’est la contrainte du quotidien, c’est-à-dire que les artistes doivent toujours faire face à des problèmes économiques, donc souvent ils produisent pour se nourrir et on les comprend, on peut pas les juger pour ça, c’est leur vie. C’est pour ça que, en général, ils ont des autres activités à part de la peinture. Hassan, par exemple, est journaliste, autres font des travaux de calligraphie. Parfois on voit leur travail et on a la sensation que c’est des séries faites pour vendre, quoi. Mais je ne les juge pas parce que je comprend leur situation et en plus c’est pas tous. En plus, je trouve que c’est une bonne chose qu’ils puissent avoir des autres options”. (Juliette, entrevista del 02/11/2011)

<sup>453</sup> Dos de los artistas plásticos más ancianos que hemos presentado en el capítulo cinco.

<sup>454</sup> Texto original de la entrevista: “Adama et Issa ont connu une Mauritanie différente, la Mauritanie de il y a cinquante ans n’était pas la Mauritanie actuelle. Avec Mokhtar Ould Daddah il y avait quatre ou cinq cinémas, tout un monde et une ouverture culturels qui n’existent plus à Nouakchott. Même à l’ancien CCF avant il y avait une directrice avec laquelle les choses bougeaient beaucoup plus. Depuis vingt/trente ans, tout ça n’existe plus, la seule ouverture possible maintenant est Internet, sinon tout est très restreint et frustrant. Je connais des Mauritaniens qui ont un blocage, qui n’ont plus envie d’aller au CCF, parce que ils n’ont rien à devoir la France”. (Juliette, entrevista del 02/11/2011)



juzga abiertamente a los artistas y les atribuye gran parte de la responsabilidad de su situación precaria por dos razones. En primer lugar, porque sus obras han perdido de calidad y, en segundo lugar, porque no hacen nada para avanzar, no investigan, no buscan soluciones nuevas, etc.:

“Yo creo que no es sólo una cuestión de Internet, hay revistas, libros, el IFM está lleno, pero no interesan a nadie. En casa de Adama y de Alpha, por lo menos, hay algunos libros”. (Sofía, entrevista del 02/11/2011)<sup>455</sup>

Como veremos a continuación, Sofía fue autoatribuyéndose un papel de “crítico del arte local”, dando constantemente su opinión sobre la calidad del trabajo de los artistas, sobre lo que éstos tienen que hacer para convertirse en “verdaderos profesionales”, sobre quién tiene talento y quién no, etc. y todo esto, evidentemente a partir de criterios occidentales, como si éstos fueran universalmente aplicables a cualquier tipo de contexto. Además, de la misma manera que Murielle (ver párrafo 5.1), también Sofía comentaba a menudo la falta de “seriedad profesional” y la “indolencia” de gran parte de los artistas que, por estas razones, no progresan y se encuentran en una situación precaria. Evidentemente, esta falta de “seriedad profesional”, que constituye una especie de *cliché* atribuido a los africanos en general y que puede llegar a tener un fondo de “verdad”, se establece siempre en base a criterios y principios propios de la cultura y de la educación occidentales, sin tener nunca en cuenta las características de las realidades locales. Pero antes de entrar en estas cuestiones, veamos quién es Sofía.

Hemos visto que Sofía, artista de origen portugués, entró en la sociedad de la *Galerie Sinaa* en 2009, fue allí donde hizo su primera exposición cuando llegó a Nouakchott, en 2004:

“Llegué en Mauritania en 2004, estaba haciendo un pequeño viaje y me gustó mucho, sobre todo el interior del país, la *bādiyya*. Decidí venir a vivir aquí y volví a dibujar después de cuatro años que no lo hacía. En ese momento, había un francés que hacía unas esculturas de madera y algo de pintura. Trabajaba un poco con él. [...], en 2005 expuse en la *Galerie Sinaa* y cuando Antoinette decidió renunciar, la quise sustituir y así entré en 2009.

---

<sup>455</sup> Texto original de la entrevista: “Je crois que c’est pas seulement Internet, il y a des magasins, des bouquins, il n’y a plein à l’IFM mais il n’y a pas d’intérêt à ça. Chez Adama, chez Alpha il y a des livres”. (Sofía, entrevista del 02/11/2011)

Aporté una nueva mirada hacia el arte y, prácticamente, trabajo con tres artistas, que son los únicos que contestan a mis correos y mis llamadas”. (Sofía, entrevista del 02/11/2011)<sup>456</sup>

Como decía antes, Sofía parece haber adoptado un poco el papel de concedora y crítica de arte, que siempre hace distinciones entre lo que es “arte” y lo que no lo es, entre los que para ella son artistas y los que no lo son y que tendrían que dedicarse a otras actividades. Además, muy a menudo, comenta duramente la calidad de las obras de los artistas locales, les aconseja dejar ciertas técnicas o prácticas para dedicarse a otras para las cuales, según ellas, tiene más aptitud, etc.:

“Es muy difícil criticar, pero siempre hay unos criterios para distinguir entre artistas y pseudo-artistas. Hay algunos que te dicen que pueden preparar una expo en un mes, esto no es serio. Sin embargo, siempre hay gente que no mira la calidad y que compra para ayudar a los pobres artistas. El artista no puede trabajar sólo para vender, el verdadero artista es mucho más que eso, su objetivo no tiene que ser vender. Hay que hacer un trabajo de creación y, paralelamente, se pueden hacer obras para vender, como cuando Adama hace cuadros figurativos o Alpha sus dibujos con el Nescafé que son para ganar dinero, aquello no es arte”. (Sofía, entrevista del 02/11/2011)<sup>457</sup>

En estas afirmaciones, emerge la influencia de los conceptos y de las ideas del mundo del arte occidental a los que, según Sofía, los artistas locales tienen que adaptarse si quieren avanzar y formar parte de ello. Más adelante, veremos que si bien el papel de Sofía es algo que la artista misma se ha autoatribuido sin ningún tipo de legitimación por parte de ese contexto, algunos artistas han empezado a

---

<sup>456</sup> Texto original de la entrevista: “Je suis arrivée en Mauritanie en 2004, je venais d’un petit voyage et j’ai beaucoup aimé, surtout l’intérieur du pays, la *badiya*. J’ai décidé de venir vivre ici et j’ai recommencé à dessiner après quatre ans que je le faisais plus. À l’époque il y avait un français qui faisait des sculpture en bois et de la peinture. Je travaillais un peu avec lui. [...], en 2005 j’ai exposé à la *Galerie Sinaa* et quand Antoinette a décidé de renoncer, j’ai voulu prendre ça place et comme ça j’y suis rentrée en 2009. J’ai amené un autre regard vers l’art et pratiquement je travail avec trois artistes, qui sont les seules qui répondent à mes mails et mes appels”. (Sofía, entrevista del 02/11/2011)

<sup>457</sup> Texto original de la entrevista: “C’est difficile critiquer, mais il y a toujours des critères pour faire la distinction entre artistes et pseudo-artistes. Il n’y a certains qui te disent qui vont préparer une expo en un mois, c’est pas sérieux ça. Mais il y a toujours des gens qui ne regardent pas la qualité et qui achètent pour aider les pauvres artistes. L’artiste ne peut pas travailler seulement pour vendre, le vrai artiste est beaucoup plus que ça, son objectif ne doit pas être vendre. Il faut faire un travail de création et à côté on peut faire en travail à vendre, comme quand Adama fait le figuratif ou Alpha ses dessins avec le Nescafé qui sont pour gagner de l’argent, c’est pas de l’art ça”. (Sofía, entrevista del 02/11/2011)

seguirla y a adaptarse a sus “directivas” para poder tener acceso a ciertas oportunidades.

En general, Sofía se queja de que los artistas no intentan avanzar buscando opciones diferentes. Dice que son muy pocos, básicamente tres, los que investigan constantemente y tienen curiosidad por el trabajo de los demás:

“Yo creo que sólo hay tres personas cuyo trabajo es interesante porque hay una investigación detrás y tienen ganas de avanzar. Yo hablo con todos los artistas locales, siempre hago críticas constructivas, les dije que tengo revistas, libros y que pueden venir a consultarlos cuando quieren, mi casa está abierta, pero no son muchos los que pasan. Yo creo en Adama, porque cuando miras a su trabajo hay una buena marcha, un lenguaje, una investigación. Es verdad que él hace también unas cosas muy malas para venderlas rápidamente y ganar un poco de dinero, y llega a venderlas porque no hay público aquí que conozca un poco el arte. Alpha también tiene potencial y está dispuesto a escuchar, a cuestionarse. En su casa hay muchas revistas y libros de arte. A veces le presto libros y él también me deja cosas, compartimos mucho”. (Sofía, entrevista del 02/11/2011)<sup>458</sup>

Aparte de Adama y Alpha, Sofía suele apreciar mucho también el trabajo de Bocar, pero la relación profesional que tiene con Alpha es la más estrecha y, más adelante, veremos cuáles son las dinámicas que la caracterizan a través del análisis de un ejemplo etnográfico.

Por lo tanto, Juliette y Sofía son propietarias de un importante espacio de exposición y venta, muy ambicionado por los artistas de todas las generaciones porque son conscientes de la red de contactos que la galería tiene entre las diferentes comunidades extranjeras, personal diplomático incluido. No todos los que se lo proponen llegan a exponer allí, ya que Sofía siempre hace una selección muy cuidadosa de lo que cree sea un trabajo de buena calidad, intentando además seguir las tendencias y los gustos de sus clientes.

---

<sup>458</sup> Texto original de la entrevista: “Je pense qu’il n’y a que trois personnes dont le travail est intéressant parce qu’il y a une recherche et elles ont envie d’avancer. Je parle avec tous les artistes locaux, je fais toujours des critiques constructives, j’ai leur ai dit que j’ai des magasins, des livres qu’ils peuvent venir consulter quand ils veulent, ma maison est ouverte, mais il n’y a pas beaucoup de monde qui passe. Je crois en Adama, parce que quand tu regards son travail il y a une démarche, un langage, une recherche. C’est vrai qu’il fait aussi des choses pour les vendre vite et gagner de l’argent qui sont très mauvaises, mais ça se vend parce que il y a pas de public ici qui connaît quelque chose dans l’art. Alpha aussi il a dû potentiel et il est prêt à écouter, à se questionner. Chez lui il y a plein des magasins et livres d’art. Parfois je lui prête des livres et lui aussi il me laisse des choses, on partage beaucoup”. (Sofía, entrevista del 02/11/2011)

Los ingresos de la *Galerie Sinaa*, de la que se pueden observar algunas fotos a continuación, derivan de los porcentajes que toma sobre las ventas durante las exposiciones o los mercadillos de productos artesanales, de las ventas cotidianas de los objetos expuestos en una pequeña tienda y del alquiler de unas habitaciones de la casa puestas a disposición de los extranjeros de paso por la ciudad.



Figura 74. Entrada de la *Galerie Sinaa* (Nouakchott, 2012)



Figura 75. Jardín de la *Galerie Sinaa* (Nouakchott, 2012)



Figura 76. Jardín de la *Galerie Sinaa* (Nouakchott, 2012)



Figura 77. Mercadito y degustación de productos artesanales en la *Galerie Sinaa* (Nouakchott, 2012)



Figura 78. Sala de exposición de la *Galerie Sinaa*. Foto tomada en ocasión de la inauguración de una exposición de Hassan (Nouakchott, enero de 2012)

Como hemos anticipado, en los últimos años, también se ha puesto de moda otra tendencia expositiva, esto es, en los jardines privados de algunos expatriados aficionados al arte, con los cuales ciertos artistas como Alpha, Adama y Abdul han conseguido establecer unas relaciones de “amistad”. Estos extranjeros les dejan, entonces, organizar una exposición en el jardín de sus casas en general sin cobrarles comisiones sobre las ventas e invitando a todos sus conocidos, la mayoría de los cuales suelen ser occidentales. Es por esta razón que, para los artistas, estas exposiciones pueden representar buenas ocasiones para hacerse conocer y para vender. La dinámica de las exposiciones es, *grosso modo*, la misma de los demás espacios, salvo por el hecho que, al ser casas privadas, no se puede acceder a visitarlas como si fueran lugares abiertos al público, sino que, al margen del día de la inauguración, se tiene que concertar la visita con el artista o con los propietarios de la casa.



Figura 79. Exposición de dibujos y esculturas de Alpha en el jardín privado de unos expatriados franceses (Nouakchott, diciembre de 2009)



Figura 80. Exposición de dibujos y esculturas de Alpha en el jardín privado de unos expatriados franceses (Nouakchott, diciembre de 2009)



Figura 81. Exposición de pinturas de Adama en el jardín privado de una expatriada francesa (Nouakchott, diciembre de 2010)



Figura 82. Exposición de pinturas de Abdul en el jardín privado de una expatriada española (Nouakchott, febrero de 2012)





Figura 83. Exposición de pinturas de Abdul en el jardín privado de una expatriada española (Nouakchott, febrero de 2012)

Para terminar con el tema de las exposiciones y de los espacios expositivos, quiero mencionar que, a menudo, los hoteles, los restaurantes y las cafeterías de la ciudad, sobre todo las que están gestionadas por extranjeros, suelen pedir obras a los artistas para decorar las paredes de sus locales y toman una comisión sobre las eventuales ventas.

### **9.2.2 Los talleres de formación/intercambio**

Otro tipo de práctica artística bastante común en la vida de Nouakchott son los talleres de formación e intercambio organizados principalmente por la cooperación francesa, esto es, el SCAC, pero, algunas veces, también por la Oficina Técnica de Cooperación (OTC) de la AECID y el servicio de cooperación cultural de la Embajada de Estados Unidos. Se trata de los herederos directos de los primeros *workshops* organizados por europeos a partir de los años veinte: han pasado décadas, los artistas africanos ya no son principiantes, la organización se

ha afinado, pero las dinámicas de las relaciones son parecidas, además porque totalmente metabolizadas por los mismos artistas locales.

Una parte de los presupuestos anuales de las agencias de cooperación de las embajadas está destinado a la cooperación y al desarrollo cultural. En la práctica, esto se traduce en el apoyo, profesional, logístico o económico a iniciativas locales, o en la elaboración de programas y proyectos propios de las dichas agencias en los diferentes sectores culturales. Por lo que se refiere a las artes plásticas, en el marco de sus programas de cooperación cultural, el SCAC, la OTC y la embajada de EE.UU., además de subvencionar algunos proyectos de iniciativa de los artistas, también organizan regularmente talleres de formación /intercambio, dirigidos normalmente por artistas o profesores extranjeros (franceses, españoles o americanos), que son invitados para que compartan su especialidad (dibujo, ilustración, pintura, escultura) con los artistas locales. Estos talleres, así como las otras acciones culturales, son totalmente gratuitos para los artistas y forman parte de aquellas nuevas formas de cooperación/control cultural para las cuales Jean-Loup Amselle (2005) acuñó la palabra *Françafriche*, refiriéndose en particular a la relación entre Francia y África. En el capítulo tres, hemos visto, de hecho, que Amselle dedica una buena parte de su obra “*L’art de la friche*” al análisis de la acción educativa y artístico-cultural francesa a partir de la época de la colonización. Quiero recordar aquí que, según el autor, es precisamente en la relación constante entre experto o profesional europeo y aprendiz africano que se tiene que ubicar el origen de la actual “co-producción” artístico-cultural entre Francia y África, en la que, evidentemente, la primera tiene una posición dominante muy bien “disfrazada” (2005: 137). En esta misma línea, Iolanda Pensa definía las políticas culturales occidentales en el exterior como “vaselina” para imponer una nueva hegemonía más ingeniosa (2011: 145).

Ahora bien, volviendo a los talleres artísticos organizados por las agencias de cooperación en Mauritania, en el capítulo seis he mencionado un taller organizado, en 2007, por la cooperación española en la antigua *Maison des Artistes*. En esa ocasión, unas artistas españolas habían sido invitadas por la OTC para realizar unos intercambios de conocimientos y técnicas de artes plásticas con las artistas locales. Durante mis estancias en Nouakchott, yo no asistí a ningún

taller organizado por la OTC, sino sólo por el SCAC y la embajada de Estados Unidos, así que me concentraré en el análisis de éstos últimos. Por lo que se refiere al SCAC, presenciamos dos talleres de dibujo e ilustración y uno de escultura; mientras que, en cuanto a la embajada de Estados Unidos, ya mencionamos el taller multidisciplinario a los que los artistas participaron en noviembre de 2010.

En las reuniones inaugurales o de preparación de estos talleres, se suele insistir en que el objetivo de los *workshops* es de promover el intercambio entre profesionales, es decir, entre artistas extranjeros invitados y artistas locales. En general, la argumentación oficial de las agencias de cooperación de las embajadas es que estas iniciativas son necesarias para que los artistas locales, que son autodidactas, aprendan las distintas técnicas artísticas y que, a su vez, compartan su experiencia con los invitados. Sin embargo, la práctica ha demostrado que, muchas veces, los talleres sirven más bien para enriquecer los *curricula vitae* de los profesionales extranjeros que, en muchos casos, adoptan una actitud de profesionales que vienen a enseñar a principiantes. En general, se trata de artistas o profesores de bellas artes que, durante una o más semanas, trabajan cotidianamente con un grupo de artistas locales para iniciarles en sus especialidades, como el dibujo, la ilustración, la escultura, etc. Estos talleres suelen terminar con una exposición final de los resultados del trabajo realizado.

Como decíamos, la tendencia más frecuente de los profesionales extranjeros es tratar a los artistas como estudiantes de arte, en lugar de considerarlos como profesionales, como artistas afirmados y reconocidos que llevan años trabajando como tales y de los cuales poder aprender algo también. Sin embargo, dicha tendencia, que en general suele caracterizar las relaciones entre “europeos que enseñan y africanos que aprenden”, puede ser más o menos acentuada hasta llegar, como veremos, a niveles verdaderamente indignos. Además, a veces, los organizadores del taller “amenazan” a los artistas diciéndoles que “si no se comportan bien” durante el taller, respetando los horarios y el trabajo del profesional invitado haciéndoles quedar mal, ya no se organizarán más talleres.

En diciembre de 2009, por ejemplo, el SCAC, dirigido por el señor Benoit Poullain, organizó dos talleres diferentes, uno de dibujo e ilustración y el otro, que

ya hemos citado, de escultura a partir de materiales recuperados. En ocasión del segundo, titulado “*Recup’ Art*”, se invitó a un artista francés muy conocido en esta especialidad. El taller, ideado en colaboración con la *Maison des Cinéastes*<sup>459</sup> de Nouakchott exclusivamente para los jóvenes artistas de la ciudad, duró unas dos semanas.

En primer lugar, la puntualización que hay que hacer es que la mayoría de los que participaron en el taller eran artistas reconocidos, a nivel nacional e internacional, con unos años de experiencia a sus espaldas y que siempre habían trabajado con materiales de recuperación para la creación de sus obras. Todo esto no recibió la mínima consideración por parte del profesional invitado que guió el taller tratándolos a todos como principiantes, dirigiéndose a ellos con frases como “*allez les enfants, maintenant on va faire...*”, y sin dejar mucho espacio a la iniciativa creativa individual.

Incluso en un artículo publicado algunos meses más tarde por *Cridem* y escrito por un periodista local, podían leerse afirmaciones como éstas:

“Richard Di Rosa, Benoit Poullain [...] han venido de Occidente para compartir, en el marco de un taller de escultura, sus conocimientos y sus experiencias con los jóvenes artistas inexpertos de la Mauritania profunda”. (*Cridem*, Nouakchott 14/07/2010)<sup>460</sup>

El taller se desarrolló en uno de los locales de propiedad de la *Maison des Cinéastes*, en particular, el del barrio periférico de *El Mina*, uno de los más pobres de la ciudad, llamando mucho la atención y la curiosidad de los vecinos. La elección del barrio formaba parte, evidentemente, de la operación de marketing que el SCAC quería promover a través de aquella iniciativa.

---

<sup>459</sup> La *Maison des Cinéastes* de Nouakchott tiene un vínculo muy estrecho con el SCAC, que financia y permite la organización de un festival anual de cine mauritano, la ya más veces mencionada SENAF.

<sup>460</sup> Texto original: “Richard Di Rosa, Benoit Poullain [...] sont venus de l’Occident pour partager, dans le cadre d’un atelier de sculpture, leur savoir-faire et leur savoir-vivre avec les jeunes artistes en herbe de la Mauritanie profonde”. (*Cridem*, Nouakchott 14/07/2010)



Figura 84. Centro *Lac El Mina* de la *Maison des Cinéastes*. Día de inicio del taller “*Recup’Art*” (Nouakchott, diciembre de 2009)

Como se puede observar en las figuras, los jóvenes artistas participantes trabajaron en condiciones bastante insalubres y, en algunos momentos, hasta peligrosas para su salud. Durante las dos semanas, en efecto, estuvieron manejando materiales y herramientas que habrían necesitado cierta protección para las manos, los ojos, etc., pero ésta fue casi inexistente, quizás porque los organizadores pensaban que los artistas africanos estaban acostumbrados a trabajar en esas condiciones.



Figura 85. Algunos momentos del taller *Recup'Art* (Nouakchott, diciembre de 2009)



Figura 86. Algunos momentos del taller *Recup'Art* (Nouakchott, diciembre de 2009)



Figura 87. Algunos momentos del taller *Recup'Art* (Nouakchott, diciembre de 2009)

El taller fue muy publicitado, al punto que la delegación de RFI (*Radio France International*) en Mauritania asistió a su realización para hacer un reportaje, entrevistando a organizadores y participantes.



Figura 88. El artista francés Richard Di Rosa entrevistado por RFI durante *Recup'Art* (Nouakchott, diciembre de 2009)

También hay que mencionar que, durante el taller, el SCAC y la *Maison des Cinéastes* anunciaron el proyecto de abrir la primera escuela de escultura de Nouakchott en un acto oficial al que presenciaron también el embajador de Francia de aquel entonces y el Presidente de la *Communauté Urbaine de Nouakchott* (CUN). Los fondos para dicha apertura derivarían de las ventas de las obras del taller en la exposición final, de una pequeña aportación privada del señor Poullain y de una donación de un millón de ouguiyas (unos dos mil seiscientos euros) prometida por la CUN. Al día de hoy, dicha escuela todavía no existe y “nadie” sabe qué pasó con los fondos que se habían establecido.

Al final de las dos semanas de taller, el SCAC organizó una gran exposición colectiva en un exclusivo club de la ciudad con todas las esculturas creadas durante el taller, incluidas las del artista francés. Todas las autoridades locales y extranjeras fueron invitadas a la inauguración.



Figura 89. Inauguración de la exposición final del taller *Recup'Art* en en *Racing Club* (Nouakchott, 09/12/2009)





Figura 90. Inauguración de la exposición final del taller *Recup'Art* en el *Racing Club* (Nouakchott, 09/12/2009)

Como es habitual, en la entrada, los invitados tenían a su disposición una lista, compilada por el SCAC sin consultar a ninguno de los artistas, de los títulos y los precios de las esculturas que se exhibían. Lo que saltaba a la vista era la desproporcionada diferencia de precio que había entre las obras del artista francés y las del artista improvisado Benoit Poullain por un lado, y las esculturas de los demás artistas por el otro. A las primeras, de hecho, se les habían aplicado unos precios locales bastante altos, mientras que los trabajos de los artistas participantes llevaban unas tarifas ridículas, probablemente bajo el pretexto de que se los consideraba principiantes y no artistas profesionales como los otros dos. A título de ejemplo, las esculturas de Di Rosa y Benoit Poullain iban de las 20000 a las 300000 ouguiyas (de unos cincuenta a unos ochocientos euros), mientras que las demás no superaban las 8000 ouguiyas (unos veinte euros) y, algunas, hasta llegaban a 1500 ouguiyas (unos cuatro euros). En el momento de la inauguración nadie se pronunció al respecto, los artistas recibieron sus diplomas de participación y el taller se dio por terminado.

Sin embargo, en los días que siguieron a la inauguración empezaron a surgir las polémicas. Los jóvenes artistas que habían participado en “*Recup’Art*” se sentían profundamente ofendidos. Sin embargo, pese a la insistencia de varios periodistas, ninguno de ellos se atrevió a decir nada públicamente en contra de la actitud de la cooperación francesa. Más tarde, hablando con algunos de ellos, descubrí que la razón de este silencio era muy seria: nadie quería correr el riesgo de ser apuntado en la “lista negra” de la embajada de Francia, es decir, la lista de todos aquellos que nunca obtendrán un visado de ningún tipo. Muchos de estos artistas eran, en efecto, jóvenes cuyo sueño era poder ir a hacer una residencia de artista en Francia, así que no podían permitirse arriesgarse a efectuar una denuncia pública de ese tipo. Como ya hemos visto en el capítulo seis mencionando el incidente que uno de los artistas tuvo con la embajada de Canadá en Dakar, la cuestión de los visados es muy delicada para los artistas, ya que, como todos los demás, son perfectamente conscientes de que se encuentran constantemente delante de aquellos “oficiales de frontera” europeos (Oguibe, 1999) que deciden arbitrariamente de sus futuros profesionales dentro y fuera de su país.

Ahora bien, si por un lado es cierto que muchos periodistas locales elogiaron la organización de “*Recup’Art*” y la iniciativa tomada, por fin, de abrir una escuela de escultura, también hubo quien se indignó y escribió una carta pública al mismo Benoit Poullain, denunciando la mezquindad que había detrás de la organización del taller e invitando la cooperación francesa a ahorrarse iniciativas ofensivas de ese tipo, pensadas únicamente para enriquecer los *currícula* de amigos y conocidos con una “experiencia africana”. Dicha carta terminaba en estos términos:

“Los artistas plásticos mauritanos no han esperado a vuestro Di Rosa para empezar a hacer esculturas o para pintar, son perfectamente capaces de enseñar a los más jóvenes el arte de la recuperación. ¡Lo que necesitan son los medios económicos para tener un *village des arts* propio! Necesitan apoyo técnico y administrativo y no servir de ganado a un ganadero cuyo mismo arte ha abandonado toda herencia de los grandes maestros para llegar a ser nada más que un arte agotado, superado, fruto de una especie de dermatitis en la piel de los genios [...]”. (*chezvlane.blogspot.com*, Nouakchott 10/12/2009)<sup>461</sup>

---

<sup>461</sup> Texto original: “Les artistes plasticiens mauritaniens n’ont pas attendu votre Di Rosa pour sculpter ni pour peindre, ils peuvent bien enseigner aux plus jeunes l’art de la récup. Ils ont besoin de moyens pour avoir un village des arts à eux ! Ils ont besoin de moyens techniques et de soutien

Por otro lado, también es importante mencionar que, aunque la dinámica de fondo es básicamente siempre la misma, es decir, la de invitar a expertos occidentales que enseñen a los artistas africanos, no todos los talleres a los que asistí fueron concebidos y se desarrollaron de la misma forma. De hecho, he presenciado verdaderos intercambios entre artistas locales y extranjeros que los consideraban profesionales y estaban abiertos, ellos mismos, a aprender nuevas técnicas artísticas. Los artistas locales, por su parte, han ido incorporando a tal punto los discursos sobre su necesidad de aprender de los “expertos” occidentales por su condición de autodidactas, que ahora algunos de ellos son los primeros en pedir a los directores de las cooperaciones que se organicen talleres e se inviten a “maestros” para enseñarles a dibujar, a pintar, etc., como si sus décadas de experiencia no contaran para nada. Éste fue el caso de los otros tres talleres que presencié.

En diciembre de 2009, paralelamente a “Recup’Art”, el SCAC, en particular su departamento interior llamado *Bureau du Livre*, organizó la segunda edición de un taller de ilustración de libros. En efecto, en el marco del festival anual “Lire en fête”, en noviembre de 2008, el *Bureau du Livre* había invitado a un ilustrador francés para que realizara un taller de formación para los artistas locales en el antiguo CCF. El año siguiente, siempre en el seno del mismo festival, se invitó a otro ilustrador para que dirigiera la segunda sesión del taller, esta vez, en la sala de exposición del *Musée National*. Éste último duró una semana, a lo largo de la cual los artistas se entrenaron para proponer ilustraciones para textos seleccionados para la publicación de una antología por parte del *Bureau du Livre*. En la reunión preparatoria, los artistas que querían participar firmaron un módulo de compromiso en el que se especificaba que se trataba de un taller de intercambio sin remuneración económica alguna. El taller tuvo mucho éxito entre los artistas, muchos de los cuales afirmaron querer especializarse en la ilustración de libros. Desde el primer día, el ilustrador invitado llevó documentación sobre diferentes técnicas ilustrativas para que los artistas pudieran consultarla e inspirarse en ella. Además, como siempre, la organización del taller proporcionó todo el material

---

administratif; ils n’ont guère besoin de servir de troupeau à un éleveur dont l’art a lui-même tourné le dos à tout l’héritage que laissèrent les grands maîtres pour n’être plus qu’un art fatigué, dépassé, fruit d’une sorte de bourbouille sur la peau des génies [...]”. (*chezvlane.blogspot.com*, Nouakchott 10/12/2009)

necesario para trabajar a los artistas, incluidas las comidas y las bebidas para la pausas.



Figura 91. Taller de ilustración en con Adrien Chapuis en el *Musée National* (Nouakchott, diciembre de 2009)

Durante una semana, los artistas estuvieron intentando ilustrar diferentes textos. En el taller participó también un grupito de artistas de la *Maison des Sourds* de Nouakchott, ayudados por el más experimentado entre ellos, Jemal, que hemos presentado en el capítulo cinco.



Figura 92. Adrien Chapuis explicando algunas técnicas de la ilustración (Nouakchott, diciembre de 2009)



Figura 93. Algunas ilustraciones realizadas por los artistas (Nouakchott, diciembre de 2009)



Figura 94. Algunas ilustraciones realizadas por los artistas (Nouakchott, diciembre de 2009)

El ilustrador profesional, una persona muy agradable y discreta, me dijo que se había dado cuenta de que los verdaderos problemas de los artistas en Mauritania son la falta de lugares adonde ir a formarse o especializarse y la enorme dificultad para encontrar los materiales con los cuales trabajar. A los que manifestaron un interés particular para aprender las diferentes técnicas de la ilustración, como por ejemplo Alem y Alpha, les aconsejó ejercitarse con los libros de cuentos que podían encontrar en la biblioteca para jóvenes del IFM, diciéndoles que si bien no era lo mismo, podía resultarles útiles para tomar ideas. A diferencia de la primera edición del taller de ilustración, la segunda no terminó con una exposición final de los trabajos porque el *Bureau du Livre* no tenía presupuesto suficiente para organizarla.

Un año más tarde, en noviembre de 2010, los mismos artistas fueron llamados por el responsable de los programas culturales de la embajada de Estados Unidos a participar en un taller multidisciplinario de dibujo, pintura y mural, para el cual habían invitado a una artista de Washington, Michelle. La preparación del taller provocó bastantes tensiones entre algunos de los artistas. La embajada de EE.UU., en efecto, no había pensado en contactar con el presidente de la UAPM, sino que

había llamado directamente a Leila, con la que siempre tuvieron una buena relación, para que ella se ocupara de informar a los demás artistas. Recordemos, además, que Leila es una artista halpoulaar, miembro fundador de *M-Art*, y que el presidente de la UAPM suele ser siempre de origen *bizāni*. Pese a las polémicas, finalmente todos los artistas participaron.

El taller, que fue el más largo que presencié (tres semanas), se realizó otra vez en la sala de exposición del *Musée National* y los artistas se dividieron en dos grupos, uno por la mañana y uno por la tarde. La embajada de EE.UU. quiso hacer las cosas a lo grande, comprando mucho material y de primera calidad en Dakar; la artista invitada misma se sorprendió, me dijo que la embajada se había gastado mucho dinero.



Figura 95. Material puesto a disposición de los artistas durante el taller con Michelle Cavalcanti (Nouakchott, noviembre de 2010)



Figura 96. Material puesto a disposición de los artistas durante el taller con Michelle Cavalcanti (Nouakchott, noviembre de 2010)



Figura 97. Material puesto a disposición de los artistas durante el taller con Michelle Cavalcanti (Nouakchott, noviembre de 2010)



Michelle creó un blog/diario, titulado “*Mauritania Art Program 2010*”<sup>462</sup> en el que, día por día, fue contando lo que pasaba en el taller y cuáles eran sus impresiones. La lectura de sus reflexiones, además de la asistencia constante en las diferentes actividades del taller, me fue de gran utilidad. En la noche del día en el que conoció a los artistas, Michelle, que ya había tenido una experiencia parecida en Dakar, expresaba así sus primeras impresiones e inquietudes:

“La información más importante que saqué de la simple observación...es que ahora sé quiénes son los líderes del grupo. Muchos de estos artistas forman parte de una asociación. Algunos son, en realidad, los mentores de los demás en el grupo. Me siento excitada y nerviosa por la evidente experiencia de algunos de estos artistas. Voy a aprender muchoooooo. Ésta fue la cuestión de hoy, es decir, que se trata de un intercambio de ideas, compartiendo experiencias, y que todos nosotros tenemos nuestras voces. Espero encontrar la mía mañana cuando les dé el primer ejercicio para hacer...”. (Michelle Cavalcanti, Nouakchott 30/10/2010)<sup>463</sup>

Michelle hizo, desde el primer momento, unos comentarios sobre la manera, casual o no, en la que los artistas se habían dividido, ya que en el grupo de la mañana había una mayoría de subsaharianos y, en el de la tarde, una mayoría de *bizān*. Lo que encontraba extraño y que no le gustaba mucho era que, pese a que ambos grupos hubieran elegido el tema de la “diversidad cultural” de Mauritania para el mural colectivo, luego en la práctica se habían separado de una manera tan evidente.

---

<sup>462</sup> El diario de Michelle Cavalcanti se encuentra todavía en línea aquí: [www.artsmauritania2010.blogspot.com](http://www.artsmauritania2010.blogspot.com).

<sup>463</sup> Texto original: “The most useful piece of information I got was from observation...I now know who the leaders are in the group. Most of these artists belong to an association of artists. Some are actually the mentors of others in the group. I am excited and nervous by the obvious experience of some of these artists..I am going to learn sooooo much. That was the theme today, by the way...that this is exchange of ideas..sharing of experience..and that we all have our own voices. I hope I find mine tomorrow when I give the very first exercise....”. (Michelle Cavalcanti, Nouakchott 30/10/2010)

Durante la primera semana de trabajo, los artistas se ejercitaron con el dibujo de bodegones y retratos. Michelle les explicó cuáles eran las ideas más importantes a tener presentes cuando se dibuja. En primer lugar, limitarse a reproducir lo que se ve. Para el bodegón, la artista les hizo una composición de objetos de artesanía mauritana que había en el museo, mientras que para el retrato, me pidió posar para los artistas con un velo.



Figura 98. Los artistas del grupo de la mañana dibujando el bodegón (Nouakchott, 01/11/2010)

Después de cada sesión de dibujo, Michelle reunía a los grupos para discutir los resultados y todos le pedían constantemente que les diera su opinión “académica” sobre la calidad de los trabajos, como marcando ellos mismos su posición de “estudiantes” que estaban allí para aprender. Ella, en cambio, quería insistir en las diferentes técnicas del dibujo.

Desde el primer día, ambos grupos tuvieron que empezar a hablar para escoger el tema del mural que realizarían en uno de los muros del parco en frente del museo, el *Village de la Biodiversité*. Este mural, que ya presentamos en el capítulo anterior, tenía que tener algún vínculo con el aniversario de los cincuenta años de la independencia de Mauritania que se celebraría en unos pocos días. La elección

fue bastante rápida y unánime, todos concordaron en que el tema más adecuado era el de la “diversidad étnico-cultural” del país. Sin embargo, al principio, los artistas no se ponían de acuerdo sobre la cuestión de representar elementos de todos los grupos étnicos o distinguir, más sencillamente, entre cultura árabo-berber y cultura subsahariana:

“Hoy el grupo de la mañana está empezando a elegir los elementos para el mural. Michelle les pregunta si quieren una representación de cada grupo étnico o de la cultura subsahariana por un lado y la cultura árabo-berber por el otro. Leila insiste en que se tienen que representar los cuatro grupos étnicos. [...]. Parece que hay como un contraste entre los que quieren que todos los grupos étnicos sean representados con sus propios elementos y los que, en cambio, dicen que son suficientes los elementos subsaharianos por un lado y los árabo-berberes por el otro: las vacas y los camellos; la *ḥaymā* y la *case*; los diferentes instrumentos musicales, las dunas del desierto y el río, etc.”. (Diario de campo del 01/11/2010)

Empezaron a preparar el dibujo para el mural, Michelle les estuvo insistiendo todo el tiempo para que hablaran y se consultaran entre ellos antes de añadir elementos al dibujo colectivo, pero les costaba mucho y hasta le dijeron que no tienen costumbre de hablar mucho cuando trabajan juntos.



Figura 99. Preparación del dibujo para el el mural colectivo en el *Musée National* (Nouakchott, noviembre de 2010)



Figura 100. Preparación del dibujo para el mural colectivo en el *Musée National* (Nouakchott, noviembre de 2010)

Después de las primeras sesiones de dibujo, los artistas empezaron a preparar los cuadros para la exposición final en el museo. Cada uno de ellos tenía que preparar dos telas libremente.



Figura 101. Preparación de los cuadros para la exposición final del taller (Nouakchott, noviembre 2012)

En su blog/diario, Michelle explicaba las dificultades que tenía para que los artistas aprendieran a hablar y discutir de su trabajo:

“Hay esta pequeña danza que hago entre aceptar sus pinturas y empujarlos a tener más en cuenta la composición. Yo creo que éste es el mayor reto. Quizás llegue a influenciar uno de ellos...Nunca se sabe...El domingo (que es como un lunes aquí) le dije que miraremos los cuadros y los criticaremos mientras se están componiendo...Vi que esto creó terror en algunos de ellos..Creo que es una buena cosa. Alem me dijo que tendría que ser aún más desafiante y que la mayoría de ellos nunca tuvieron una formación formal o alguna experiencia con el dibujo, así que muchos empezaron con la pintura abstracta. Veo tendencias pero hay algunos que destacan verdaderamente por su talento”. (Michelle Cavalcanti, 04/11/2010)<sup>464</sup>

Paralelamente, el mural se fue componiendo día por día, con Michelle insistiendo en que, de vez en cuando, había que parar, mirar el trabajo hecho, reflexionar juntos y seguir. Al principio, los artistas se resistían a esta metodología, pero poco a poco fueron cediendo a las peticiones de Michelle. Por otro lado, ésta última, en el blog, repite una y otra vez su asombro al ver la velocidad con la cual los artistas realizaban las obras y encontraban soluciones a los problemas técnicos, sobre todo en relación al mural.

---

<sup>464</sup> Texto original: “There is this little dance I do between accepting their paintings and pushing them more to consider composition. I think this is the biggest challenge. I will perhaps influent one of them...You never know...I told them on Sunday (our Monday here) we will put the paintings out to critique while in progress. This put the fear in some..I think that is a good thing...Maurice told me I should be even more challenging and than most people haven't had formal training or any drawing experience and that many start with abstract painting. I do see trends but there are a few that really stand out as very talented”. (Michelle Cavalcanti, 04/11/2010)



Figura 102. Preparación del mural en el *Village de la Biodiversité* (Nouakchott, noviembre de 2010)



Figura 103. Preparación del mural en el *Village de la Biodiversité* (Nouakchott, noviembre de 2010)



Figura 104. Realización del mural en el *Village de la Biodiversité* (Nouakchott, noviembre de 2010)



Figura 105. Realización del mural en el *Village de la Biodiversité* (Nouakchott, noviembre de 2010)



Figura 106. Realización del mural en el *Village de la Biodiversité* (Nouakchott, noviembre de 2010)



Figura 107. Realización del mural en el *Village de la Biodiversité* (Nouakchott, noviembre de 2010)





Figura 108. Realización del mural en el *Village de la Biodiversité* (Nouakchott, noviembre de 2010)

Durante todo el taller, Michelle y los artistas recibieron muchas visitas por parte de periodistas, que iban a hacer alguna entrevista, y amigos de los artistas, entre los cuales Birgitte Daddah, que pasó para ver las obras que se estaban realizando. También el director del museo, el señor Sow, estuvo muy presente, actuando a veces como mediador entre los artistas y Michelle en los momentos de incompreensión que había. Ella, por su parte, al principio estaba muy tensa y preocupada por el poco tiempo que tenían a disposición pero, poco a poco y con mucha humildad, fue aprendiendo a conocer a los artistas, a entender, respetar y negociar con sus dinámicas y sus tiempos. Además, les mostró constantemente mucha curiosidad e interés en conocer sus historias, su manera de trabajar, sus ideas en relación al arte en Mauritania, etc., consiguiendo establecer un cierto diálogo e intercambio de experiencias. Lo curioso fue que mientras ella parecía intentar romper la distancia con los artistas para que los roles no fueran tan rígidos, ellos los marcaban constantemente colocándose en una posición de “inferioridad profesional” interiorizada a tal punto que ya es un hecho automático frente al “maestro europeo”. Pero, ya he dicho que, a veces, esta actitud puede

constituir una mera estrategia para establecer un primer contacto y, en un segundo momento, conseguir un apoyo o una subvención de la parte de los europeos.

El 22 de noviembre de 2010, se inauguró la exposición “50 ans d’indépendance, 50 ans d’amitié” en el *Musée National*:

“Empezamos con la inauguración del mural en el *Village de la Biodiversité*. Al lado del mural pusieron un letrero con los nombres de todos los artistas que lo hicieron. Después pasamos a la sala de exposición del Musée, donde se habían expuestos cincuenta y siete cuadros. El señor Sow y algunos representantes de la embajada de EE.UU. hicieron un discurso de presentación y agradecimientos. El señor Sow puso en evidencia que, desafortunadamente, los artistas plásticos en Mauritania tienen raramente la posibilidad de hacer una formación de este tipo y expresó el deseo de que en Nouakchott, haya lo antes posible, una escuela de bellas artes. Luego entregaron una acreditación muy bien hecha a cada artista que había participado en el taller. Había mucha gente, incluso muchos mauritanos. Hicieron también una especie de catálogo en el que aparecen todos los artistas con dos líneas de biografía y algunas fotos del taller. Había una copia para todo el mundo”. (Diario de campo del 22/11/2010)



Figura 109. Inauguración del mural en el *Village de la Biodiversité* (Nouakchott, 22/11/2010)



Figura 110. Foto de grupo con todos los participantes y organizadores del taller en el *Village de la Biodiversité* (Nouakchott, 22/11/2010)



Figura 111. Inauguración de la exposición final en el *Musée National* (Nouakchott, 22/11/2010)

Pese a las insistencias por parte del director del museo de que el taller se había realizado en una de sus estructuras, ningún representante del *Ministère de la Culture* consideró oportuno tomar parte del acontecimiento, ni siquiera para acoger al Embajador de EE.UU.

El último taller de formación del que vamos a hablar está directamente vinculado a una figura que, recién llegada en Nouakchott, se ha convertido, en muy poco tiempo, en una de las más incisivas y dinámicas del actual panorama artístico-cultural de la ciudad. Estoy hablando del mencionado nuevo director del IFM, el señor Marc Dupuis<sup>465</sup>. En el último párrafo, veremos cuál es el papel jugado por esta nueva presencia en las vidas profesionales de algunos artistas, pero ahora me concentraré en el taller de dibujo que, en diciembre de 2011, se realizó en la nueva *Maison des Artistes* con el apoyo del SCAC y del IFM.

El día que conocí a Marc Dupuis, en ocasión de una inauguración en el IFM, mostró en seguida mucho interés por mi trabajo y por conocer el mundo de las artes plásticas en Nouakchott. Había llegado hace muy poco y ya había visitado la *Maison des Artistes*, mientras que, en los dos/tres años que cubrió ese cargo, no recuerdo haber visto nunca al antiguo director en ninguno de los espacios en los que se mueven los artistas, salvo evidentemente el suyo. En esa ocasión me explicó que tenía la intención de organizar un taller de formación, invitando a un profesor de bellas artes de Toulon. Me pidió que nos encontráramos antes para que le explicara un poco la situación general de los artistas. Al cabo de unos días, pasando por la *Maison des Artistes*, me explicaron que Marc Dupuis fue a conocerles y proponerles ese taller porque, por lo que él había visto hasta ese momento, el problema principal de los artistas era el dibujo.

Unas semanas antes del inicio de dicho taller, me encontré con el director del IFM en su despacho:

“Hoy, por la tarde, tuve una breve reunión con el señor Dupuis, el nuevo director adjunto del IFM. [...]. Le interesan mucho las artes plásticas y, cuando supo que estaba escribiendo mi tesis sobre los artistas en Mauritania, me pidió pasar por su despacho para hablar con calma. Así que hoy nos reunimos. Me dijo que es un apasionado de arte y, en particular, de arte

---

<sup>465</sup> El señor Marc Dupuis es, en realidad, el director adjunto del IFM, siendo el director del SCAC también director del IFM.

contemporáneo. Tiene cierta experiencia y muchos contactos en el mundo del arte contemporáneo europeo. También es coleccionista. Me dijo que al llegar a Nouakchott lo primero que hizo fue buscar a los artistas plásticos y documentación sobre ellos, como por ejemplo catálogos, pero en seguida se dio cuenta de que no hay nada. Fue a la *Maison des Artistes* para conocerlos y me dijo que, al llegar allí, se sorprendió porque se esperaba que le pidieran ayuda y subvenciones, pero, en cambio, le pidieron un profesor de dibujo porque reconocen que necesitan aprender. Así que él contactó a un amigo de la escuela de bellas artes de Toulon, un profesor de dibujo clásico que llegará pronto para hacer un taller en la *Maison des Artistes*. Dijo que eso es lo que necesitan ahora mismo los artistas. Se dio cuenta de que hay dos grupos, la UAPM y *M-Art*. Dijo que en la UAPM, en la *Maison des Artistes*, hay artistas mayores, entre los cuales algunos con un verdadero talento, como Adama, sobre todo por las historias que es capaz de contar con sus cuadros. Me dijo que considera como artistas sólo a algunos de los que conoció, pero que a todos les falta cultura y educación artística, que es lo que quiere intentar dar a los jóvenes, a las nuevas generaciones, para que se interesen por lo que pasa en el mundo del arte internacional, ya que le parece vergonzoso que ninguno de ellos conozca a los grandes artistas contemporáneos occidentales. Dice que tienen a disposición la biblioteca de arte del IFM, pero no van y además no son capaces de crear documentación sobre ellos mismos”. (Diario de campo del 20/11/2011)

Antes de que empezara el taller con el profesor Patrick Sirot, un día la responsable de los programas culturales del IFM, Élise, me llamó para preguntarme si los artistas tenían problemas para hacer retratos de personas porque era uno de los ejercicios en los que había pensado el profesor invitado. Mi respuesta fue que no era la primera vez para ellos y que, en la ocasión anterior, ninguno había tenido problemas en hacer ejercicios de ese tipo.

El 4 de diciembre de 2011, muy temprano por la mañana, empezó el taller. El profesor Patrick Sirot vino acompañado por su mujer, Martine, ella también artista. En su discurso de presentación, dijo ser un profesor de la escuela de bellas artes de Toulon y estar especializado en el dibujo de caricaturas. Además, quiso dejar claro, desde el principio, que se trataría de un taller de intercambio, en el que él también venía a aprender. Todo el mundo se presentó, incluida yo, y luego Patrick les propuso un programa de trabajo:

“Dijo que le gustaría trabajar de la siguiente manera: empezar con un ejercicio sobre la representación real y luego trabajar sobre la imaginación. Dividió a los artistas en dos grupos y con uno de ellos empezó a trabajar sobre la representación del cuerpo. Los artistas de la UAPM, todos presentes, habían comprado todo el material. Martine posó para ellos con un velo que le pusieron los artistas y cambiando a menudo de postura para que

aprendieran a hacer esbozos. Los otros empezaron a trabajar sobre la imaginación a partir del dibujo de sus manos. Empezando con el primer grupo, Patrick les explicó cómo tenían que hacer para respetar las proporciones y, al mismo tiempo, no renunciar al lenguaje propio de cada uno de ellos. Les dijo que tenían que intentar dibujar lo más rápido posible, ya que la mujer cambiaría de posición. Hacia la mitad de la mañana, los dos grupos se intercambiaron. [...]. El profesor les explicó varias veces cuáles son los ejes a seguir para dibujar un cuerpo, pero también insistió en que siguieran su propio estilo”. (Diario de campo del 04/12/2011)



Figura 112. Los artistas realizando el retrato de Martine en una de las galerías de la *Maison des Artistes* (Nouakchott, 04/12/2011)



Figura 113. Los artistas trabajando el tema del dibujo y de la imaginación en uno de los patios de la *Maison des Artistes* (Nouakchott, 04/12/2011)



Figura 114. Uno de los artistas realizando un dibujo a partir de la huella de su mano (Nouakchott, 04/12/2011)



Figura 115. Los artistas realizando un dibujo a partir de la huella de su mano (Nouakchott, 04/12/2011)

Las tardes de esa semana fueron dedicadas, en cambio, a la visita de los talleres de los miembros del colectivo *M-Art*, ya que, según Marc Dupuis, éstos necesitaban, más que un taller de formación, algunos consejos por parte de un profesional sobre su trabajo. La primera tarde le tocó a Bocar, que nos llevó al garaje de su casa, donde organizó su espacio de trabajo. Bocar enseñó todo su trabajo a Patrick y Martine, que casi no tuvieron nada que decir sobre ello, salvo aconsejarle seguir con el dibujo experimental más que con el clásico porque allí, según ellos, se veía expresada de manera más clara su creatividad.



Figura 116. Patrick y Martine Siroth en el taller de Bocar con el colectivo *M-Art* (Nouakchott, 04/12/2011)



Cuando salimos del taller de Bocar, Patrick me dijo que si por la mañana había notado algunos talentos en la *Maison des Artistes*, por la tarde vio otro nivel, más desarrollado, más pensado y más “contemporáneo”.

El día siguiente, en la *Maison des Artistes*, los artistas de la UAPM se ejercitaron en el dibujo de bodegones. Patrick les explicó algunas técnicas y les enseñó varios materiales para dibujar.



Figura 117. Los artistas realizando un bodegón en una de las galerías de la *Maison des Artistes* (Nouakchott, 05/12/2011)



Figura 118. Algunos de los bodegones realizados por los artistas durante el taller con Patrick Sirot (Nouakchott, 05/12/2010)

Por la tarde, fuimos a ver el trabajo de Abdul, que también estaba participando en el taller de dibujo y que, en esa semana, “se desvivió” para acompañar a la pareja de profesores a todas parte y llamar su atención para que le ofrecieran alguna oportunidad profesional. Cuando llegamos, estaba muy nervioso, pero Patrick y su mujer consiguieron calmarle, prestando mucha atención a su trabajo:

“Patrick y Martine miraron todo con mucha atención y le dieron algunos consejos para horientar su trabajo hacia lo que les parecía más interesante y original. Le aconsejaron mirar a su alrededor e traer inspiración de lo que mejor conoce, de lo cotidiano”. (Diario de campo del 05/12/2010)



Figura 119. Patrick y Martine en el taller de Abdul (Nouakchott, 05/12/2011)

Durante el tercer día del taller, Patrick hizo trabajar a los artistas con el dibujo de caras, pero sin modelos. Cada uno podía dibujar la cara que quisiera intentando respetar las proporciones.

Lo interesante de ese día fue la cena que Marc Dupuis organizó en la cafetería del IFM y la que me invitó:

“Por la noche cené en el IFM con Marc Dupuis, Élise, Patrick, Martine, el director del SCAC, Sofia y Aurélia, una chica francesa muy amiga de Alpha y Bocar. La cena fue organizada para hablar de los artistas y ver «cómo

ayudarles». Fue un poco violento porque los artistas estaban a nuestro alrededor todo el tiempo y escucharon seguramente algunos de los discursos, sin ser invitados. Todo el mundo estaba de acuerdo con que, entre los artistas, hay algunos talentos y también artistas que buscan constantemente nuevas soluciones, pero son muy pocos los que saben expresarse y hablar de su trabajo. Patrick dijo que algunos de ellos tienen que aprender a distinguir entre los que es decoración y lo que es arte, creación, originalidad. Entre lo que es bello y lo que no lo es, cultivar su gusto. Piensa que tienen que aprender a hablar de su trabajo, ir más allá del «*j'aime bien; j'aime pas*». Todos tenían muy claro qué significa ser artista y qué tiene que hacer o dejar de hacer: abandonar los estereotipos y buscar la originalidad. Afirmaron que los artistas tienen que conocer la historia del arte para poder saber por dónde ir. Se habló mucho de Alpha y de una instalación que acababa de realizar en la *Galerie Sinaa*<sup>466</sup> en colaboración con Sofía. [...]. Patrick estaba de acuerdo con Sofía en que llega un momento en que el artista tiene que hacer el esfuerzo de dejar de pensar en vender y empezar a exigirse más para desarrollarse y convertirse en un profesional. También se habló de Bocar. Patrick y su mujer encuentran su trabajo muy interesante y dicen que se nota mucho la diferencia entre los artistas que han viajado como él y los que no. Adama es otro de los favoritos tanto por sus pinturas como por todos los cuentos místicos que va explicando mirándolas. Creo que Adama lo entendió perfectamente y se aprovecha de ello para llamar la atención. Todos dijeron que quieren ayudar a los artistas de alguna manera, insistieron en que «*tienen que trabajar, aprender, formarse, exigirse, buscar y autocriticarse*». Además, estaban de acuerdo en que aquí lo que más hace falta es alguien crítico del arte profesional y que el estudio del arte entre en las escuelas”. (Diario de campo del 06/12/2010)

Evidentemente, ninguno de los interesados, los artistas, asistió ni participó en estas discusiones, como si la tarea de identificar los problemas y las carencias de los artistas plásticos en Mauritania no les incumbiera también a ellos, ni tampoco encontrar soluciones. Su único deber parecía ser el de aceptar la imposición de ideas elaboradas por otros y adoptar sus “sugerencias”. Y si esto no fuera suficiente, también quiero poner en evidencia que gran parte de los invitados a esa cena tenían un conocimiento muy superficial de la realidad a la cual aplicaban problemas y soluciones con extrema facilidad. En efecto, casi nadie conocía a todos los artistas, a su trabajo, a su situación profesional o privada, etc., pero todos actuaron como si así fuera y yo, más o menos inconscientemente, me dejé incluir en ese juego.

Las dinámicas y los discursos de ese *petit comité* de “expertos” reunidos en la cafetería del *Institut Français de Mauritanie* para resolver los “problemas” y

---

<sup>466</sup> En el próximo párrafo volveré a hablar de esta instalación y de todas las consecuencias que derivaron de ella en la relación entre Alpha, Sofía y Marc Dupuis.

colmar las lagunas de los artistas plásticos locales, me recordaron un poco lo que había leído en las actas de las *Rencontres "Maintenant l'Afrique!"*, recopiladas en el número de *Africulture* (2007) citado en el capítulo tres de esta tesis (ver párrafo 3.4). Gran parte de las disertaciones de los profesionales participantes en esos encuentros, dedicados al análisis de la acción cultural de Francia en el extranjero, se articulaban de hecho alrededor de la identificación de los obstáculos al desarrollo artístico-cultural africano y a la proposición de soluciones universalmente aplicables a todo el continente a través de la cooperación artístico-cultural. Más en general, en el capítulo tres, hemos intentado poner en evidencia, entre otras cosas, cómo se fueron construyendo los particulares vínculos artístico-culturales que hoy existen entre Francia y sus ex colonias.

En particular, a través de los análisis de Anne Chavaribeyre (1997), de Jean-Loup Amselle (2005) y Iolanda Pensa (2011), vimos que las acciones de cooperación o "co-producción" artístico-cultural franco-africana se han convertido en uno de los principales instrumentos de mantenimiento del control y de la dominación por parte de Francia en las producciones culturales africanas. Fueron varias las instituciones a las que Francia dio origen en el proceso de construcción de la que Amselle (2005) define como *Françafriche*, hasta llegar a la constitución del *Institut Français* del que dependen todos los centros culturales franceses en el mundo. En este sentido, los talleres de formación organizados por las agencias de cooperación, en este caso la francesa, dirigidos por "expertos" occidentales y presentados como soluciones o ayudas a las "eternas carencias" de los africanos (Mbembe, 2006), se han convertido en uno de los principales instrumentos de orientación de las producciones artísticas locales hacia lo que el mercado del arte internacional pide. Y esto aunque se declare constantemente la voluntad de respetar y dejar libre la creatividad de los artistas a los que, en principio, sólo se les quiere "apoyar" en su proceso de desarrollo.



Figura 120. Patrick Sirot y los artistas trabajando en el patio de la *Maison des Artistes* (Nouakchott, 07/12/2010)



Figura 121. Patrick Sirot y los artistas trabajando en el patio de la *Maison des Artistes* (Nouakchott, 07/12/2010)



Figura 122. Algunos de los cuerpos compuestos a partir de los dibujos de los artistas (Nouakchott, 07/12/2010)

Durante una de las últimas tardes, fuimos a casa de Alpha, que nos había preparado una especie de exposición de todos sus trabajos en su taller y en la habitación. Alpha es muy ordenado y le gusta presentar bien todas sus obras a los que le van a visitar a su casa. Patrick y Martine se quedaron fascinados por sus dibujos, sobre todo los de animales sin colores. Le aconsejaron insistir en ello y seguir viajando haciendo residencias de artistas. Patrick me insistió en que en la UAPM no hay el mismo nivel que en *M-Art*, además está seguro de que Alpha se convertirá en un artista africano de fama internacional, “*on entendra parler de lui!, j’en suis sûr!*” (¡escucharemos hablar de él, estoy seguro!).



Figura 123. La pequeña exposición que Alpha preparó para la visita de Patrick y Martine (Nouakchott, 07/12/2011)

En los últimos dos días de taller, Patrick quiso que los artistas dejaran de trabajar sobre la representación y se dejaran llevar por la imaginación, dibujando todo lo que se les ocurriera. También hicieron un ejercicio colectivo, colgando unas hojas en la pared en la que cada uno iba añadiendo lo que quería.



Figura 124. Los artistas componiendo unos dibujos colectivos en el patio de la *Maison de Artistes* (Nouakchott, 08/12/2011)

Un día, mientras estaban trabajando, Patrick les contó a los artistas que tenía la intención de comentar a Marc Dupuis la idea de organizar regularmente cursos de historia del arte con profesores distintos para que también tuvieran una formación teórica además de práctica. Ese día fui a comer a solas con Patrick y Martine, que me comentaron sus impresiones en relación a la semana pasada con los artistas de la UAPM y los de *M-Art*:

“Patrick me dijo que le pareció un interesante taller de intercambio, que le había hecho cuestionar muchas de las ideas con las que venía. Es la primera vez que trabaja con artistas africanos y admite que ha sido una experiencia verdaderamente enriquecedora sobre la cual quiere reflexionar. Además, para él no se acabará aquí, sino que intentará mantener el contacto con ellos, con algunos en particular, para que el intercambio siga. Añadió también que, después de cuatro intensos días de trabajo, vio claramente quién es artista y quién, en cambio, se dedica al arte como hobby. Quién tiene talento y quién no pero quiere dedicarse al arte de todas formas”. (Diario de campo del 08/12/2010)

En el último día de trabajo, se hizo una reunión de cierre a la que asistió también Marc Dupuis. Patrick dio las gracias a todos los artistas por su empeño y sus aportaciones, invitándolos además a seguir ejercitándose con el dibujo dedicándole una hora al día, consultando los libros que hay en el IFM, etc. El señor Dupuis, por su parte, expresó el deseo de que la colaboración entre el IFM y la UAPM siguiera funcionando e invitó a los artistas a proponerle proyectos según sus necesidades, a ir a visitar la biblioteca del IFM y también a utilizar Internet como una útil herramienta de conocimiento e investigación. Les aconsejó buscar algunas páginas web de museos que permiten hacer visitas virtuales de sus colecciones. Los artistas, por su parte, se quedaron todos muy satisfechos del taller y de la disponibilidad de Patrick y Martine, al punto que, algunas semanas después, le pidieron al director del IFM que los hiciera volver para realizar una segunda edición del taller.

Ahora bien, en el capítulo seis, hemos visto que estos talleres de formación/intercambio, pero también otros tipos de actividades artísticas de las que hablaremos seguidamente, pueden constituir unas ocasiones cruciales de encuentro, a través de las cuales se crean relaciones que pueden cambiar radicalmente la situación y la “identidad” profesionales de ciertos artistas africanos. Éste fue el caso, por ejemplo, de Adama, cuya carrera artística recibió un impulso decisivo precisamente a partir del taller de dibujo con Patrick (ver párrafo 6.3). Sin embargo, el ejemplo más emblemático en relación a esta cuestión es seguramente el de Alpha, sobre el cual volveremos en unos instantes, después de dedicar un breve párrafo a unas prácticas artísticas emergentes, en las que el papel del mecenazgo extranjero es también crucial.

### **9.2.3 Los primeros festivales de artes plásticas**

En el capítulo cinco, hemos hablado de la creación, en noviembre de 2009, de un nuevo colectivo por iniciativa de cinco jóvenes artistas: *M-Art, Collectif des Jeunes Plasticiens*. Éste último, que ya tiene su estatuto y su reglamento interior, todavía no recibió el reconocimiento oficial por parte del Estado. Sin embargo, a



partir de 2010, se ha hecho promotor del primer festival de artes plásticas que se ha organizado en Mauritania. Éste último, titulado “*Libre Art*”, ha llegado ya a su cuarta edición y siempre gracias a subvenciones concedidas por instituciones extranjeras, en el marco de sus políticas de cooperación y desarrollo, o por sociedades privadas locales como operaciones de marketing: la AECID española, el SCAC francés, la embajada de Estados Unidos, la *Maison des Cinéastes*, que normalmente ofrece soporte técnico, la *Communauté Urbaine de Nouakchott* (CUN), las compañías telefónicas (Mattel, Mauritel, Chinguitel), etc. Los entes y las empresas locales, en general, se hacen cargo de los costes de difusión del festival (banderolas, carteles, camisetas, cartas de invitación, etc.) en cambio de un poco de publicidad a través de sus logos. Cada año el colectivo pide el patrocinio y el apoyo económico del *Ministère de la Culture, de la Jeunesse et des Sports*, pero nunca obtiene resultados. Leila me contó que, en ocasión de la última edición (2013), el Ministerio se había comprometido a ayudarles, de manera que el colectivo puso su logo en todos los medios de difusión, pero al final no llegó ninguna subvención.

Ya en 2008 y en 2009, hubo dos tentativas de crear un festival anual de todas las artes (cine, música, literatura, artes plásticas, etc.) llamado la “*15aine des arts*”. A tomar la iniciativa fue la asociación cultural *Médiation*, fundada por una pareja franco-marroquí y de la cual formaban parte las dos artistas plásticas marroquíes, Myriam y Aziza. La “*15aine des arts*”, que tenía como principal objetivo el de crear una ocasión anual de encuentro internacional entre artistas de diferentes dominios, no funcionó por una cuestión de mala gestión por parte de *Médiation*. A la hora de organizar la segunda edición, muchos artistas plásticos no quisieron participar diciendo que la organización no era seria. El festival no fue más allá de 2009.

Para volver a “*Libre Art*”, su primera edición fue en junio de 2010. Yo no asistí a ninguna de las cuatro porque en esa época no estaba en Nouakchott. Sin embargo, por la documentación, las fotos y los cuentos que los artistas me proporcionaron y los artículos de prensa que leí, merece la pena dedicar algunas palabras a este festival.

Su principal objetivo fue, desde el primer momento, la dinamización, la promoción y la vulgarización de las artes plásticas en Mauritania, llevándolas en las escuelas y en las calles. Cada año, los cinco artistas, a los que a cada edición se fueron añadiendo otros, eligieron unas escuelas de la ciudad donde fueron a realizar talleres de varios tipos. Sin embargo, la verdadera innovación aportada por “*Libre Art*” fueron los “*ateliers mobiles*” (talleres móviles), es decir, la improvisación de talleres de dibujo o pintura en las calles de los barrios periféricos o en la playa y la implicación de la gente que quisiera trabajar con los artistas. En el capítulo cinco, he mencionado que, en Nouakchott, el arte plástico es casi totalmente ausente en el espacio público, de manera que las iniciativas del festival llamaron mucho la atención de la gente.



Figura 125. “*Libre Art 2010*”: Taller móvil en un barrio periférico de Nouaakchott (Foto cortesía de Bocar)

Durante cada edición, que suele durar dos o tres semanas, también se organizan talleres de encuentro e intercambio con artistas extranjeros invitados, en general, de otros países vecinos (Marruecos, Senegal, etc.), y además suelen participar otros artistas locales o expatriados. En los primeros dos años, los talleres y las exposiciones finales se realizaron en la sala de exposiciones del *Musée National*,

mientras que en los últimos dos años el principal espacio puesto a disposición del festival fue el *Institut Français* (IFM).

En el capítulo seis, hemos visto que la primera edición del festival fue casi enteramente financiada por la AECID gracias a la mediación de Ana, la trabajadora voluntaria del IEJI. También vimos que, durante aquella edición, surgieron varios problemas por falta de claridad en la gestión del presupuesto recibido por parte de *M-Art*. Ese “incidente” hizo que la AECID ya no quiso ser implicada en la subvención de las otras ediciones. Para la segunda edición, *M-Art* pudo contar principalmente con el apoyo de la embajada de Estados Unidos, pero el verdadero cambio llegó con la importante implicación del SCAC y del IFM en la tercera y cuarta edición de “*Libre Art*” ya que, además del apoyo económico, los artistas tuvieron a su disposición todo los espacios del IFM para la realización de las diferentes actividades. Por lo tanto, con las subvenciones que *M-Art* recibe cada año para la realización del festival, los artistas organizadores cubren no sólo los gastos para materiales y logística, sino que también hacen camisetas para todos los participantes, niños incluidos.

Actualmente, la prensa local define ya “*Libre Art*” como un acontecimiento consolidado del panorama artístico de Nouakchott, al punto que, durante la cuarta edición (2013), los artistas decidieron empezar a extenderlo hacia el interior del país. En particular, junto a los artistas invitados, fueron a la ciudad de Kaédi para realizar talleres allí también y un fresco. Leila me dijo que la elección de Kaédi se debió a que era una de las ciudades del interior del país donde quería realizar su proyecto “*Art Gallé*” mencionado en el capítulo seis, pero al final no fue aunque ya hubiese tomado contacto con el alcalde del lugar. Ahora bien, es probable que, siendo casi todos los miembros del colectivo *M-Art* de origen halpoulaar o wolof, la elección de una ciudad situada en el sur del país, cerca de la frontera con Senegal, fue dictada también por razones más profundas, más relacionadas con cuestiones étnico-culturales. Y éstas mismas podrían estar al origen de la completa falta de implicación del *Ministère de la Culture* en esta iniciativa. En efecto, uno de los aspectos más relevantes de las cuatro ediciones del primer festival de artes plásticas en Mauritania, es que todas fueron posibles gracias a las subvenciones de las agencias de cooperación o de las embajadas. Con respecto a

esto, quiero recordar un comentario de Saleck, citado en el capítulo seis, en el cual el artista me decía que el colectivo *M-Art* y sus iniciativas no tienen ninguna esperanza ante el *Ministère de la Culture* porque no tienen miembros *bizān* y sus proyectos están demasiado orientados hacia el mundo subsahariano.

Ahora bien, como he anticipado, las actividades artísticas – exposiciones, talleres, festivales, etc. – pueden constituir unas ocasiones cruciales de encuentro entre artistas locales y “mecenas” extranjeros, a partir de las cuales la carrera profesional de los primeros puede cambiar radicalmente. En el capítulo seis, he hablado del caso de Adama que, ya mayor de edad, se convirtió en un artista emergente a partir de un taller de dibujo. En esta misma línea, el próximo y último párrafo de esta tesis está dedicado al análisis de uno de los ejemplos etnográficos más emblemáticos de todo mi trabajo de campo en el “mundo” de las artes plásticas en Mauritania. En particular, lo que quiero poner en evidencia son las dinámicas de ciertas relaciones que se han ido estableciendo entre dos figuras extranjeras, que representan un poco aquellos “oficiales de frontera” de los que hemos hablado en el capítulo tres (Oguibe, 1999), por un lado, y un joven artista local por el otro, siendo los tres implicados en un proceso de “co-moldeación” de la identidad artística de este último.

### **9.3 Los artistas africanos en “las fronteras occidentales del arte internacional”: un ejemplo etnográfico**

El ejemplo etnográfico que voy a presentar y analizar tiene, entonces, tres protagonistas: el actual director adjunto del IFM, el señor Marc Dupuis, la artista/galerista portuguesa Sofía y el joven artista Alpha. Los últimos dos han sido ampliamente presentados a lo largo de estos últimos capítulos, mientras que el primero necesita ser introducido a través de algunos ulteriores detalles para que el escenario que he estado dibujando resulte completo.

El señor Marc Dupuis, cuya formación y vida profesional se caracterizan por un vínculo constante con las artes plásticas, llegó a la dirección del IFM entre septiembre y octubre de 2011 y, ya a partir de sus primeras semanas, se notó la diferencia en comparación con su antecesor, cuando menos en el ámbito de las

artes plásticas. Ya mencioné que su particular afición por las expresiones plásticas contemporáneas le llevó, desde las primeras semanas, a buscar información sobre los artistas locales hasta llegar a la *Maison des Artistes*. A partir de ese momento, el señor Dupuis se fue ganando un espacio y una autoridad determinantes en el contexto artístico de la ciudad.

En primer lugar, por lo que se refiere a las exposiciones en el IFM, el nuevo director rompió con la rutina, inaugurándolas todas con unos discursos de presentación bastante elaborados, en los que no solamente introduce el artista y su obra, sino que siempre los aprovecha para abordar algún tema relativo a la historia del arte europeo. Al principio, pude observar que tanto los artistas como el resto del público manifestaban un poco de impaciencia ante esta nueva práctica. Sin embargo, al cabo de un tiempo, sus discursos empezaron a recibir cierta apreciación. Ya mencioné que algunos artistas los adoptaron como textos de presentación personal; los periodistas se los piden para utilizarlos en los artículos que escriben sobre las exposiciones del IFM; y también el público presta más atención.

Por lo que se refiere a los artistas locales, Marc Dupuis mostró siempre interés por conocerlos a cada uno de ellos y a su trabajo. Los recibió individualmente en su despacho y él mismo fue a visitarles en los diferentes espacios en los que se mueven: talleres privados, sedes de las asociaciones, espacios expositivos, etc. Ahora bien, no todos los artistas ni todos sus proyectos recibieron el apoyo y la disponibilidad del IFM. El señor Dupuis, de hecho, es bastante selectivo y su política no es la de abrir las puertas del centro que dirige a todos los que tocan el timbre, sino sólo a aquellos artistas e ideas que llaman su atención.

A esto, hay que añadirle que, desde que llegó, uno de los objetivos del nuevo director adjunto del IFM fue realizar proyectos para mejorar la formación técnica y teórica de los artistas locales. Según él, en efecto, éstos últimos no necesitan sólo afinar sus capacidades artísticas, sino que tienen que aprender algo del pasado y del presente del mundo del arte internacional, esto es, occidental. Y es en el marco de estos objetivos que, además de los talleres de formación, en febrero de 2012, organizó una exposición de arte contemporáneo francés porque quería que los artistas vieran lo que se hace actualmente en Europa.

Para la ocasión, pidió a un amigo coleccionista y editor que viniera con una selección de obras de su colección privada. Se trataba de obras de serigrafía, litografía y digigrafía, es decir, tres diferentes técnicas de impresión en soportes distintos. El día de la inauguración, el señor Dupuis hizo un discurso de presentación bastante largo sobre el coleccionista, los artistas y las obras expuestas, las técnicas y el arte contemporáneo occidental en sentido amplio, invitando al público “a no tenerle miedo” y a descubrirlo, a interesarse por ello. Hizo un recorrido histórico y de los nombres de los artistas contemporáneos más célebres.

Recuerdo que, unos días antes de esa inauguración, el IFM envió un correo de recordatorio que yo encontré bastante ofensivo. En el correo, de hecho, se citaba, sin poner la fuente, un especie de diálogo que decía:

“- ¿Ha dicho contemporáneo? - ¡Sí, por fin una exposición para entender el arte de hoy! [...]”.(IFM, correo electrónico del 07/01/2012)<sup>467</sup>

Y luego, el IFM invitaba su público a no perderse la inauguración de la exposición de arte contemporáneo francés. La primera pregunta que se me ocurrió fue: ¿el arte de hoy de quién?. Y después: ¿las exposiciones de artistas plásticos locales que se organizan regularmente en el IFM desde hace años, no son de arte contemporáneo? ¿Cómo es posible llegar a un tal nivel de arrogancia y falta de consideración para todos aquellos artistas que, se quiera admitirlo o no, permiten y justifican la sobrevivencia de estructuras de herencia colonial como el IFM? ¿Con qué llenaría su programa el IFM si no existieran músicos y artistas plásticos en Mauritania?

Algunos días después, hablando con uno de los artistas mauritanos, éste me comentó que había encontrado el discurso del señor Dupuis paternalista, neocolonialista y ofensivo, porque había tomado la gente de aquí por verdaderos ignorantes, como si nadie supiera lo que ha pasado o pasa en Europa. También añadió que, en general, encuentra la actitud de nuevo director del IFM muy

---

<sup>467</sup> Texto original: “- Vous avez dit contemporain? - Oui, enfin une exposition pour comprendre l’art aujourd’hui! [...]”. (IFM, correo electrónico del 07/01/2012)

arrogante, ya que lleva muy poco tiempo allí y ya quiere establecer quién es “artista” y quién no, quién hace “arte” y quién sólo “artesanía”.

En una entrevista publicada en mayo de 2013 por la revista local *Citymag*, Marc Dupuis expresaba en estos términos cuál era, para él, su misión en tanto que director del IFM:

“Es lo que acabo de decir, esto es, acompañar a los artistas en su formación y su búsqueda, ayudarles a exponer y a entender qué es una exposición, por ejemplo, que no es sólo un mercado de venta, sino también un desnudarse para enfrentarse a un público, cosa que los ayudará a avanzar en su trabajo. Es esto para mí ayudar a un artista: es ayudarlo a ser un artista”. (*Citymag*, mayo de 2013)<sup>468</sup>

Y fue siguiendo esta idea que el señor Dupuis, durante mi etnografía, “ayudó a ser artistas a dos artistas”: Adama, cuyo caso ya he tratado en el capítulo seis, y Alpha. Éste último era, casualmente o no, el mismo artista que también Sofía estaba “ayudando a ser artista”.

La actitud de Sofía es bastante parecida a la del director del IFM, con la diferencia de que ella no representa a ninguna institución y que conoce desde hace tiempo la realidad de los artistas. No obstante, en algunas ocasiones, pensando precisamente de “ayudar a ciertos artistas a ser artistas”, quiso imponer su visión y sus ideas relativas al concepto de “arte” y “artista”, sin tener mucha consideración por dicha realidad. Desde que la conozco, siempre ha sido muy crítica y bastante dura con los artistas, repitiéndoles a menudo que si quieren afirmarse profesionalmente en la escena internacional, necesitan salir de la situación en la que se encuentran, buscando soluciones nuevas, innovándose, proponiendo cambios, avanzando:

“Sofía me dijo que está de acuerdo con el nuevo director del IFM en que los artistas locales necesitan formación para que puedan salir de la situación mediocre y estancada en la que están, para que puedan avanzar. [...]. Dice que ellos, por si solos, no hacen nada para evolucionar, que no trabajan y que no buscan soluciones creativas nuevas. Para ella, sólo Alpha tiene esta

---

<sup>468</sup> Texto original: “C’est ce que je viens de dire, d’accompagner les artistes dans leur formation et leur recherche, de les aider à exposer et à comprendre ce qu’est une exposition par exemple, que ce n’est pas seulement un marché pour vendre, mais aussi une mise à nu pour être confronté à un public, ce qui les aidera à avancer dans leur travail. C’est ça pour moi l’aide à un artiste: c’est l’aider à être un artiste”. (*Citymag*, mayo de 2013)

capacidad y curiosidad, y es por eso que mejora cada vez más”. (Diario de campo del 02/11/2011)

Alpha fue, entonces, el artista que mejor respondió a sus expectativas, de manera que con él Sofía fue construyendo una relación de colaboración constante pero también de amistad. Alpha, dice Sofía, tiene curiosidad, además de talento, y es por eso que mejora porque no se copia a sí mismo o a otros. Una vez, hasta me dijo que Alpha estaba evolucionando “desafricanizándose” (Diario de campo del 08/10/2011).

Poco a poco entre Sofía y Alpha se fue estableciendo una relación del tipo “artista africano emergente/manager descubridora de talentos europea” o, como diría Jean-Loup Amselle (2005), “madrina inspirada” (ver párrafo 3.2.1). Y es en el marco de esta relación/colaboración que Alpha expone regularmente en la *Galerie Sinaa* y que, a lo largo de 2011, realizó una de las primeras instalaciones de la historia de las artes plásticas en Mauritania. Cuando yo llegué a Nouakchott para mi última estancia de trabajo de campo, dicha instalación ya estaba planificada, así que sólo asistí al montaje y a la inauguración. Sin embargo, a través de las conversaciones que tuve con ambos protagonistas, pude llegar a conocer también muchos detalles acerca de algunas ideas que habían llevado a esta exposición:

“Trabajamos en la instalación desde hace un año, fue una idea que nació durante una conversación entre nosotros dos. Es él quien crea pero siempre conversando conmigo. Él empieza a tener cosas muy claras en su trabajo, de dónde viene, por qué, y eso es muy importante. Ahora, Alpha está haciendo unos pájaros con hilo de hierro, haremos la instalación con ellos”. (Sofía, entrevista del 02/11/2011)<sup>469</sup>

Alpha llevaba un tiempo haciendo esculturas de hilo de hierro, sobre todo pájaros. Cuando Sofía los vio en su taller, le propuso hacer una serie de pájaros de distintas medidas para componer una instalación en una de las salas de su galería. El joven aceptó rápidamente, sobre todo porque el objetivo final era de utilizar la

---

<sup>469</sup> Texto original de la entrevista: “On travaille depuis une année sur l’installation qu’il va faire ici ce mois, ça a été une idée qui est née pendant une conversation, un dialogue entre lui et moi. C’est lui qui crée mais toujours en conversation avec moi. Lui il commence à avoir des choses très claires sur son travail, d’où ça vient, pourquoi, et ça est très important. Là, Alpha il est en train de faire des oiseaux en fil de ferre avec lesquels on va faire l’installation”. (Alpha, entrevista del 02/11/2011)



obra para su candidatura a la *Dak'Art* de 2012, en la que ningún artista mauritano había participado hasta el momento. Durante nueve meses, el joven protagonista de esta historia dedicó su tiempo y energías a trabajar en la serie de pájaros, todos en medida natural. Cuando finalmente empezó el montaje, al que tuve la oportunidad de asistir desde el primer día, Alpha tuvo muchas dificultades para que se respetara su idea de la instalación, ya que la intervención de la galerista portuguesa fue determinante. En toda la historia participó también una artista chilena<sup>470</sup>, mujer del director de la Oficina Técnica de Cooperación (OTC) de la AECID y amiga de Sofía, que llevaba un tiempo viviendo en Nouakchott. Durante el montaje, al que Sofía a veces trabajaba sin Alpha, las dos mujeres se consultaban más entre ellas que con el verdadero autor de la obra.



Figura 126. Alpha y Sofía montando la instalación en la *Galerie Sinaa* (Nouakchott, 13/11/2011)

---

<sup>470</sup> Lucía, así se llama, realizó un vídeo durante los meses de preparación y creación de la instalación. Dicho vídeo, rodado en casa de Alpha mientras él hacía los pájaros y explicaba de dónde le vino la inspiración, fue proyectado durante toda la inauguración.



Figura 127. Alpha, Sofía y Lucía montando la instalación en la *Galerie Sinaa* (Nouakchott, 14/11/2011)

No obstante, los verdaderos problemas entre Sofía y Alpha llegaron a partir de la inauguración, y en particular cuando muchas personas manifestaron el deseo de comprar algunos de los pájaros<sup>471</sup> que componían la instalación, titulada “*Oiseaux du Banc d’Arguin-Oiseaux du Désert*”. La galerista afirmó en seguida que eso era imposible, ya que se trataba de una obra única e indivisible, mientras que Alpha estaba perfectamente dispuesto a vender las piezas por separado, pues para él y su familia era muy importante que ganase dinero a través de todo ese trabajo. Fue en ese momento cuando la galerista le dijo que tenía que empezar a pensar y comportarse como un “artista profesional”, es decir, a dar más importancia a su *curriculum* que a la venta de sus obras, además porque ésta era su única posibilidad para poder presentar su candidatura a la *Dak’Art 2012*.

---

<sup>471</sup> Cada uno de los pájaros llevaba un cartelito con el nombre de la especie en la que Alpha se había inspirado.

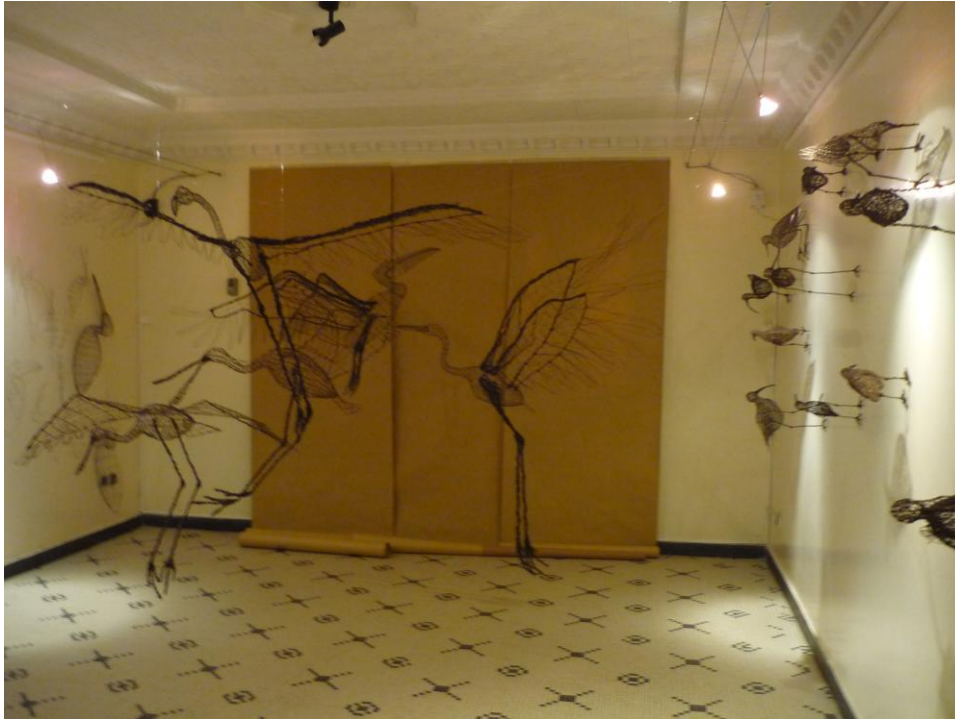


Figura 127. **Alpha (2011): *Oiseaux du Banc d'Arguin - Oiseaux du Désert***  
Esculturas de hilo de hierro

Ya algunos días antes de la inauguración, en una conversación que tuvimos, Sofía me había comentado algo parecido:

“El artista no puede trabajar sólo para vender, el verdadero artista es mucho más que eso, su objetivo no tiene que ser vender. Hay que hacer un trabajo de creación y, al lado, se puede hacer un trabajo para vender, [...]”. (Sofía, conversación del 02/11/2011)<sup>472</sup>

Después de unas largas discusiones, los dos llegaron a un acuerdo: Alpha aceptó hacer unas copias de los pájaros deseados por sus clientes. El problema fue que las copias que hizo no tenían la misma calidad que los originales. Finalmente, la galerista accedió a vender las piezas de la instalación pero, en ningún momento, dejó de repetir que era una pena que el chico no se presentara para la bienal.

---

<sup>472</sup> Texto original de la entrevista: “L’artiste ne peut pas travailler seulement pour vendre, le vrai artiste est beaucoup plus que ça, son objectif ne doit pas être vendre. Il faut faire un travail de création et à côté on peut faire un travail à vendre, [...]”. (Sofía, entrevista del 02/11/2011)

Esta instalación generó un animado debate entre los que la vieron. En particular, recuerdo la opinión que expresó el director del IFM para el cual no se trataba de una instalación artística, sino de una composición de objetos decorativos. Por esta razón, aconsejó al joven artista que dejara de perder el tiempo y que volviera a sus dibujos y pinturas, o sea, al que él consideraba “arte de verdad”:

“También le interesa mucho el trabajo de Alpha, pero no todo, sólo los dibujos sencillos de animales, porque dice que es allí donde se ve de dónde viene y de dónde saca la inspiración. El señor Dupuis me dijo que lo que hizo en la *Galerie Sinaa* no es una instalación, sino una decoración que le ha hecho perder mucho tiempo a Alpha. [...]. Me contó que tuvo una reunión con él, que hará una exposición allí en mayo. Alpha quería exponer sus pájaros pero Marc Dupuis le dijo «duramente» que ya no quiere escuchar hablar de ese trabajo, porque su arte no está allí, sino en sus dibujos. Le dijo que los pájaros son artesanía, que tendría que pagar a alguien para que se los hiciera bajo su supervisión como todos los grandes artistas, y dejar de perder su tiempo”. (Diario de campo del 20/11/2011)

Alpha dejó de hacer ese tipo de esculturas y realizó una serie de dibujos, pinturas y acuarelas, que representaban diferentes animales, en particular los que se ven circular por Nouakchott – perros, cabras, burros –, y que se expusieron pocos meses después en el IFM.

Yo no asistí a la inauguración, titulada “*Alpha et l’autre monde*” porque ya había terminado con mi trabajo de campo en Nouakchott. Sin embargo, Marc Dupuis, con el que sigo estando en contacto por correo electrónico, me envió su texto de presentación que, además, es el mismo que Alpha utiliza actualmente en su blog. En ese discurso, el director del IFM pone el acento sobre la constante relación de Alpha con los animales desde su infancia en el pueblo donde nació, al punto que el “mundo de los animales”, que el artista llama “sus vecinos”, se ha convertido en una importante fuente de inspiración para él.

Yo creo que, en cierta medida, se puede afirmar que Sofia y Marc Dupuis no han hecho nada más que retomar y desarrollar la obra empezada por la artista francesa Murielle y por el fotógrafo Pierre Duroc, autor del texto “*Alpha, un peul en liberté*” mencionado en el capítulo seis. Lo que quiero decir es que, para los cuatro expatriados extranjeros, “ayudar a este artista a ser artista” significa poner en evidencia su “identidad africana”, pidiéndole, al mismo tiempo que avance,

que se “desafricanice”, que se adapte a ciertos “criterios universales” de los que se hacen portavoces bajo el pretexto de que los africanos todavía necesitan ser guiados en su desarrollo.

Para concluir, entonces, tanto en el caso de Alpha, como también en el de Adama o el de Bocar, podemos observar esta “co-construcción” de figuras e identidades artísticas a través de las relaciones entre artistas locales y distintos interlocutores extranjeros. Éstos últimos, que evidentemente ocupan una posición de poder con respecto a los artistas, manifiestan constantemente esa especie de obsesión del occidental por la “autenticidad” del origen africano del artista, insistiendo en los elementos y en las anécdotas “más africanos” de sus biografías y de sus obras: los mitos, las leyendas, la relación con los animales o otros elementos de la naturaleza, la infancia transcurrida en un pueblo al lado del río o en el desierto. A nadie le interesa que sean artistas que han nacido o vivido casi siempre en la ciudad, los elementos urbanos o “modernos” no tienen algún valor, a menos que no manifiesten alguna característica “típicamente africana”.

Los artistas, por su parte, encontrándose en una posición desfavorecida, para poder cruzar las “fronteras occidentales del arte africano” (Okediji, 2011) y entrar a formar parte del “mundo” del arte internacional, se han convertido en “seductores cómplices” (González Alcantud, 1993), apropiándose, más o menos conscientemente, de las imágenes e identidades que se les han atribuido y dando a los occidentales, instituciones o actores privados, lo que éstos buscan desde hace siglos en las producciones artísticas y en los creadores africanos: la “autenticidad africana” a través de técnicas artísticas “modernas”.

Recientemente, he sabido que el señor Dupuis, con el apoyo del SCAC, consiguió una residencia de artista a Alpha en la prestigiosa *Cité Internationale des Arts* de París. Una oportunidad como ésta, a la que se tiene acceso exclusivamente a través de un apoyo extranjero, representa el sueño de casi todos los artistas plásticos contemporáneos en Mauritania y en el resto del continente.

## Conclusions

Tout au long de ce travail, on a pu constater que les concepts et les critères élaborés par le monde de l'art occidental ont influencé, depuis toujours, la relation entre les Occidentaux – anthropologues, historiens de l'art, marchands ou critiques d'art – et les productions artistiques des sociétés « autres » ou « exotiques ». L'introduction de certains objets des cultures matérielles de ces dernières dans ledit monde a eu lieu à travers l'invention, toujours occidentale, de critères et catégories auxquels les « autres » se sont « adaptés » pour donner aux Occidentaux ce qu'ils ont toujours cherché.

Pour ce qui concerne, en particulier, la relation entre Occident et les expressions artistiques du continent africain, cela ne date pas de l'origine de ce qu'aujourd'hui on appelle « art africain contemporain », mais de bien avant. Cette histoire commença, en réalité, avec la découverte, le pillage, l'exportation constante, l'appropriation et la classification des cultures matérielles africaines. Ces dernières sont passées par différentes catégories élaborées par les Occidentaux : de « curiosités exotiques » à objets ethnographiques, jusqu'à arriver à la définition de l'« art africain authentique » et son introduction dans les musées d'art du monde entier. Cette catégorie artistique a été construite sur la base du concept d'« authenticité », ceci aussi d'invention occidentale. L'« art africain authentique » comprend tous les objets, en particulier les sculptures et les masques, qui ont été fabriqués par un « artiste traditionnel » pas pour être vendus, mais pour être utilisés dans des rites (Price, 1989). Les Africains, quant à eux, dès l'instant qu'ils comprirent ce que les Occidentaux cherchaient chez eux, commencèrent à leur fabriquer « authenticité ». C'est à partir de ce moment-là qu'on parle de « contamination » et « dégénération » de l'« art africain » à cause du contact avec l'Occident (Steiner, 1994 ; Errington, 1998), et que dans le marché de l'art international existe une vraie phobie et mépris envers les « copies » et l'« art touristique » ou « d'aéroport » (Bascom, 1976 ; Graburn, 1976 ; Steiner, 1999).

Il faut aussi rappeler qu'à partir des avant-gardes artistiques du début du XX<sup>ème</sup> siècle, la « créativité artistique africaine » a toujours constitué, pour le monde de l'art occidental, une source d'inspiration, régénération et innovation. À ce sujet, on a vu que Jean-Loup Amselle (2005) a inventé le mot *Afriche* en faisant allusion à cette situation.

Quand on passe au contexte de l'« art africain contemporain » et son introduction dans le marché de l'art international, ces dynamiques deviennent encore plus évidentes, vu qu'elles sont à la base même de son origine. De fait, cette dernière émane, en premier lieu, de la rencontre et l'intersection entre éléments et critères importés par les Occidentaux et autres locaux. Je suis tout à fait d'accord avec la plupart des auteurs cités dans le troisième chapitre, selon lesquels les expressions plastiques contemporaines du continent africain sont les fruits d'un processus de « bricolage » (Kasfir, 1999), « hybridation » ou « métissage » (Okediji, 2011), et pas d'une pure et simple adoption d'éléments étrangers par les Africains. Ça vaut, évidemment, aussi pour l'origine et le développement des arts plastiques en Mauritanie.

Pour ce qui concerne les Occidentaux, de la même manière que dans le contexte des expressions artistiques « traditionnelles », ils ont participé, à travers les politiques culturelles, les discours et les interventions, à la modélisation des « nouvelles figures artistiques » en imposant leurs propres critères et idées à propos de qui doit-il être l'« artiste africain contemporain ». Le résultat a été le déplacement de la recherche d'« authenticité immaculée » des œuvres à leurs créateurs. Dans le troisième chapitre, on a vu que, vis-à-vis de l'« art africain contemporain », ce qui intéresse le monde de l'art international est le degré d'« africanité » de ses auteurs, c'est-à-dire, l'« authenticité » de l'origine africaine des artistes, leurs biographies et leurs liens avec les « cultures africaines du passé », qui, bien sûr, doivent être reflétés dans les travaux.

Selon Olu Oguibe (1999), et on est complètement d'accord avec lui, derrière cette obsession pour l'« authenticité africaine » et tous les clichés et « fictions » fabriqués par l'Occident, il y a une volonté de créer et maintenir une différence et une distance entre les artistes africains et les artistes occidentaux, en emprisonnant les premiers dans des « identités préconstruites ».

De leur côté, les artistes africains qui veulent accéder au monde de l'art contemporain international, se voient obligés de répondre aux exigences de leurs interlocuteurs étrangers, en leur donnant, plus ou moins consciemment, ce qu'ils continuent à chercher chez eux et en se voyant nié, encore une fois, le droit à adopter des solutions créatives différentes. La principale raison qui a été, et continue à être, à la base de cette situation est la presque totale dépendance, économique et professionnelle, des artistes africains par rapport aux Occidentaux expatriés. De fait, ceux-ci ne représentent pas seulement leurs principaux clients, mais aussi leur presque exclusive source de financement pour la réalisation de projets locaux et internationaux.

Dans le cas spécifique de la Mauritanie, le « monde » des arts plastiques contemporains, dont le processus de formation a commencé vers la fin des années soixante-dix, présente des caractéristiques qui sont le fruit des rencontres, mais aussi des non-rencontres, entre éléments constamment importés par les Occidentaux, autant acteurs privés que institutions, et autres locaux.

Pourquoi, donc, rencontres et non-rencontres ? Parce qu'à mon avis, et je crois l'avoir démontré à travers l'analyse ethnographique, les deux sont à l'origine de la figure de l'artiste plasticien contemporain en Mauritanie. De fait, il ne s'agit pas d'un pur et simple « processus de synthèse » entre éléments d'origine différente, sinon qu'il y a toujours eu, et il continue à avoir, des moments, plus ou moins explicites ou conscients, d'incompréhension, de distance, de différence, de résistance et de conflit. Ces moments regardent les relations, ou non-relations, qu'à travers les pratiques artistiques, les artistes maintiennent soit avec des acteurs locaux soit avec des interlocuteurs étrangers.

Pour ce qui concerne les premiers, il ne faut pas oublier que la peinture et la sculpture contemporaines, entendues selon les critères du monde de l'art international, ne font pas partie de la culture artistique « traditionnelle » de la Mauritanie. La société mauritanienne, qui jusqu'aux années soixante-dix/quatre-vingt était encore majoritairement nomade, a plus de familiarité avec des expressions artistiques comme la musique, la poésie et l'artisanat traditionnel, lequel est composé surtout d'objets qui répondaient aux nécessités de la vie nomade, où le superflu n'était pas contemplé. À la différence de la figure de



l'artiste plasticien contemporain, celle de l'artisan ou forgeron fait partie intégrante des structures sociales traditionnelles de toutes les groupes ethniques qui composent la population mauritanienne. En plus, malgré les transformations socioculturelles provoquées par le contact avec l'Occident et le marché international, mais aussi par la sédentarisation et l'urbanisation de la plupart de la population, les « castes » des forgerons continuent à être les dépositaires d'un savoir-faire qui peut compter sur un marché et un soutien institutionnel locaux. Les objets artisanaux sont produits et vendus non seulement aux étrangers, mais aussi aux Mauritaniens, qui font constamment des commandes aux forgerons. Le secteur artisanal est très bien organisé aussi au niveau institutionnel et les autorités compétentes ne se préoccupent pas seulement de conserver ledit savoir-faire, mais aussi de le promouvoir à l'étranger. Tout ça pour dire qu'à la différence des arts plastiques contemporains, l'artisanat est reconnu et vécu comme patrimoine culturel de la Mauritanie et c'est pour cette raison qu'il reçoit l'attention et le soutien des institutions et des acteurs locaux.

Au niveau local, il faut aussi mentionner que, comme dans tous les autres contextes majoritairement islamiques, en Mauritanie aussi, l'Islam et la culture qui l'accompagne ont eu certainement leur poids dans l'origine et le développement du monde des arts plastiques contemporains. Je crois, par exemple, que l'indifférence que les Mauritaniens montrent envers ces expressions artistiques, mais aussi le fait qu'il n'y ait pas beaucoup de sculptures ou que la peinture soit surtout abstraite ou semi-figurative sont dus, d'une certaine mesure, à l'influence exercée par la religion islamique. De fait, dans le deuxième chapitre, on a vu qu'il y a certaines questions qui ont toujours caractérisé la délicate relation entre dogme religieux et créations plastiques.

Les artistes plasticiens contemporains en Mauritanie souffrent, pourtant, les conséquences d'un manque, ou d'une faiblesse, d'appréciation, de valorisation et d'aide de la part de la société et des autorités compétentes locales. La principale de ces conséquences est la presque totale dépendance, économique et professionnelle, des artistes par rapport aux étrangers, en particulier les institutions et les expatriés occidentaux qui continuent à occuper les espaces et à jouer les rôles laissés vides par la société et les autorités mauritaniennes. Les

Occidentaux, de fait, ne sont pas seulement les principaux clients des artistes contemporains mais aussi ceux qui leur permettent de réaliser leurs projets, qui leur donnent des possibilités de formation et de sortir de la Mauritanie.

La question est que, qu'il s'agisse d'institutions ou d'acteurs privés, le soutien étranger suit des intérêts, des politiques, des critères, des idées, etc., de là que seuls les artistes qui présentent certaines caractéristiques et répondent positivement aux impositions de leurs interlocuteurs étrangers, peuvent espérer voir réalisés leurs ambitions et projets. Et c'est à travers ces relations entre certains artistes locaux et différentes présences étrangères, qui insistent à mettre en évidence les éléments « authentiquement » africains et locaux de la vie et de l'œuvre des artistes « sélectionnés », que se forment les « identités artistiques » cherchées par le marché de l'art contemporain.

Dans les derniers deux chapitres, on a analysé, par exemple, le cas de l'artiste Saleck et de la « co-construction » de son image de « poète des traces » du désert en « collaboration » avec le photographe français Pierre Duroc; mais aussi l'insistance sur la figure de « vieux sage et mystique africain » de Adama, développée à partir d'un atelier de formation organisé par la coopération française. Cependant, à mon avis, la figure artistique plus emblématique par rapport à cette question est celle d'Alpha. Ce jeune artiste, de fait, reçoit constamment des stimulations créatives différentes de la part de ses plusieurs interlocuteurs étrangers, en insistant toutes sur son identité d'« artiste africain peul », originaire d'un village à côté du fleuve Sénégal.

On peut affirmer que le processus de « co-construction » de cette figure a été commencé par le même Pierre Duroc, qui définit Alpha comme « le plus africain des artistes mauritaniens », ou comme « un peul en liberté », en mettant en évidence son enfance passée au bord du fleuve avec les animaux, parmi la nature. L'artiste/galeriste Sofia et l'actuel directeur adjoint de l'IFM, Mr Dupuis, ont repris le travail commencé par Duroc, en invitant le jeune artiste à chercher l'inspiration dans son passé, dans sa relation avec les animaux, « ses voisins », parce que c'est comme ça que dans ses œuvres on peut voir d'où il vient. Ce qui est curieux, en même temps, est qu'on lui demande aussi d'avancer, de devenir un

« vrai artiste moderne », de se « désafricaniser », de s'adapter aux critères du monde de l'art international, etc.

L'imposition de critères et d'idées de la part des Occidentaux, de fait, ne s'arrête pas là, ils ne veulent pas seulement établir comment doit être l'« artiste africain », mais aussi qui est « artiste » et qui ne l'est pas et comment un « artiste » doit se comporter, si une œuvre est de l'« art » ou de l'« artisanat » ; ils distribuent constamment des directives, en incitant certains artistes locaux à continuer avec l'art et en poussant d'autres à se dédier à autre chose sous prétexte qu'ils n'auraient pas de talent. De fait, ça a été une autre constante de l'attitude des Occidentaux vis-à-vis d'une incapacité supposée des Africains à apprécier, valoriser, juger, conserver leurs propres productions artistiques. Sur la base de ces idées, l'Occident a justifié la nécessité de ses interventions pour accomplir lesdites tâches. Ils se sont auto-légitimés à imposer leurs concepts d'« art » et d'« artiste » comme s'il s'agissait de valeurs universellement exportables, la plupart du temps sans avoir aucune considération ou connaissance des réalités socioculturelles locales.

Dans le « monde » de l'art en Mauritanie, comme ailleurs, les Occidentaux se comportent comme des « parrains inspirés » (Amselle, 2005), ou « *talents' scouts* », c'est-à-dire, chercheurs et découvreurs de talents innés, mais qui répondent à des critères préétablis. Ils sont aussi des « officiers de frontière » (Oguibe, 1999), vu qu'en général, l'accès au monde de l'art international passe à travers eux qui décident qui mérite ledit accès. De fait, même si Internet commence à représenter une option alternative de diffusion, la maîtrise de l'outil n'est pas encore assez efficace.

Cependant, il faut bien comprendre que, même si dans une position désavantageuse et avec un pouvoir de négociation très limité, les artistes ne sont pas des victimes passives de ces processus, sinon qu'ils font « *di necessità virtù* »<sup>473</sup>, en adoptant des stratégies créatives ou, pour utiliser une expression de Pedro Pablo Gómez et Walter Mignolo (2012), des « esthétiques décoloniales ». Dit d'une autre manière, quelles sont les options et les « armes » que les artistes

---

<sup>473</sup> Expression italienne qui fait allusion au fait que, dans une situation de besoin, on fait appel à tous les ressources qu'on a.

en Mauritanie, et en Afrique en général, ont à leur disposition pour gérer cette situation de domination et dépendance par rapport aux différentes présences étrangères et atteindre leurs objectifs ? Je crois qu'ils ont principalement deux choix.

Le premier consisterait à renoncer à l'accès direct au monde de l'art international à travers ces « douaniers blancs », en se concentrant sur la satisfaction du marché local. Dans l'analyse ethnographique, on a pris l'exemple de Alem. Pionnier des arts plastiques en Mauritanie, maître reconnu de beaucoup des autres artistes, plusieurs fois président de l'Union des Artistes Peintres de Mauritanie (UAPM), Alem a investis, depuis longtemps, ses énergies pour s'affirmer et travailler surtout au niveau local. Sa stratégie a consisté, en particulier, à traiter des sujets relatifs à la mémoire historique et culturelle de son pays. Aujourd'hui il est tellement connu et apprécié, qu'il reçoit constamment des commandes de la part des autorités ou des privés mauritaniens. Il arrive comme ça à maintenir une certaine indépendance par rapport aux étrangers. Cependant, ça ne veut pas dire que le fait de n'avoir jamais été en Europe ne lui génère pas une certaine frustration.

La deuxième option consiste à profiter des « images » qu'on veut leur imposer, en devenant des « séducteurs complices » (González Alcantud, 1993), en donnant aux Occidentaux toute l'« africanité » qu'ils cherchent et en faisant de ces « images » des sources d'inspiration ou des « armes » de résistance/défense. De fait, d'un certain côté, c'est vrai que les artistes se sont adaptés et appropriés des rôles et des figures que leurs interlocuteurs leur ont attribuées. On a vu, par exemple, que certains artistes utilisent les discours élaborés par des Occidentaux à propos de leur biographie et leurs travaux comme textes de présentation dans leurs blogs, mais aussi que, désormais, certains artistes se présentent tous seuls comme dépourvus de formation et nécessitant un apprentissage délivré par des « maîtres » occidentaux .

De l'autre côté, c'est aussi vrai qu'ils contribuent à la construction de ces « mi-fictions identitaires » pour atteindre des objectifs bien précis, comme une exposition dans un espace convoité, le financement d'un projet ou une résidence d'artiste à l'étranger. Autrement dit, les artistes utilisent lesdites « images »

comme moyens vers la réussite professionnelle. Dès l'instant qu'ils comprennent lesquels sont les éléments qui suscitent l'attention et l'intérêt, ils en font leurs principales sources d'inspiration et ils jouent avec. On peut rappeler ici le cas d'Adama qui n'hésite jamais à raconter les histoires mystiques ou mythologiques qu'accompagnent ses tableaux, mais aussi celui d'Alpha qui a exploité au maximum ses travaux sur les animaux et qui, actuellement, a la possibilité de réaliser régulièrement des prestigieuses résidences d'artiste en France.

À ce propos, on peut repenser aux théories sur les « mimétismes » élaborés par Paul Stoller (1995) et James Ferguson (2006) à partir des idées de Michael Taussig (1993), mais aussi aux deux projets d'exposition présentés dans le troisième chapitre : « *Authentic/Ex-Centric* » et « *A Fiction of Authenticity: Contemporary Africa Abroad* ». Ce qu'on prétend affirmer ici est que l'adhésion à un modèle ou l'adoption d'une image n'est pas toujours un « mimétisme » automatique et inconscient, sinon qu'ils peuvent constituer une manière consciente de les combattre en jouant, mais aussi en se moquant (Pensa, 2011), avec ceux qui les imposent.

Celui-ci était aussi un des objectifs de l'exposition itinérante « *Africa Remix. L'art contemporain d'un continent* ». Dans l'introduction au catalogue en français, Marie-Laure Bernadac (2005) explique qu'au *Centre Georges Pompidou*, ils avaient placé l'œuvre de Mounir Fatmi, *Obstacles* (2003), à l'entrée, précisément comme symbole des barrières à franchir avant d'aborder l'« art africain contemporain » : l'identité, l'exotisme, le primitivisme, l'authenticité, etc. (2005 : 11). Cependant, avec le ton toujours paternaliste des textes qui suivent de Simon Njami (2005), David Elliot (2005) et Jean-Hubert Martin (2005), on a l'impression de retomber toujours dans les mêmes clichés qu'on prétend dépasser. Comme dans un « cercle vicieux », on répète les mêmes arguments à plusieurs reprises. En voulant donner une « voix » aux artistes africains, cette « voix » n'échappe jamais à quelque sorte de discours canalisateur qui, pour éviter certaines classifications géographiques ou spatiales, en crée des autres.

En revenant aux artistes en Mauritanie, aux deux options mentionnées, on peut aujourd'hui ajouter peut-être une autre, c'est-à-dire, celle de travailler en collaboration avec les autres pays du Maghreb, surtout le Maroc, l'Algérie et la

Tunisie. On a vu, de fait, que ces pays offrent toujours plus d'occasions de voyage, de rencontre et de travail à certains artistes mauritaniens ou étrangers. Les salons d'art organisés dans ces pays sont devenus d'importantes occasions pour établir des contacts et comme tremplins vers d'autres invitations ailleurs. Pensons, par exemple, au cas de l'artiste sénégalais Ousmane ou à celui de Leila. Cela dit, il faut aussi considérer que la plupart des artistes en Mauritanie n'arrivent pas à avoir cet éventail de choix. Il s'agit, de fait, d'un monde très restreint où la concurrence et la sélection sont très dures.

En écrivant ces dernières réflexions, qui émanent des deux travaux de recherche réalisés pendant mon cours de doctorat, j'ai pensé qu'afin de leur donner une continuation, il pourrait être intéressant d'aborder la question du rôle des Africains de la diaspora, en premier lieu les artistes, mais aussi les curateurs d'exposition et de biennales/triennales, les galeristes, les critiques et les marchands d'art, dans le monde de l'art international. En particulier, je me demande comment ils contribuent à construire, ou bien à s'opposer et combattre, à travers leurs œuvres, projets, discours et publications, les « fictions » que les Occidentaux leur imposent depuis longtemps comme conditions, plus ou moins implicites, à leur entrée et participation dans ledit monde.

À mon avis, la question est que la frontière entre nourrir et combattre les clichés est très subtile, donc on peut facilement tomber dans le piège de les renforcer en voulant les éliminer. Mais, à ce point, on pourrait aussi se poser la question si, jusqu'à présent, il y a eu une vraie volonté de les dépasser ou, par contre, si finalement la persistance des clichés, fictions ou images fabriqués par rapport aux artistes d'origine africaine ne résulte pas « convenant » ou « profitable » dans la recherche d'une place propre dans le monde de l'art international. C'est, peut-être, cela la raison, plus ou moins inconsciente, pour laquelle, malgré les différents projets élaborés, on en est encore là-dessus. Je me demande, donc : est-ce qu'il y a, du côté des artistes, des curateurs, des galeristes, etc. un quelconque intérêt à ce que l'« africanité » des premiers n'ait plus aucune importance dans la scène artistique internationale ? Autrement dit, est-ce qu'il y a quelqu'un, sur le marché de l'art international, qui en tirerait profit de la disparition de cette « marque identitaire » ? Ladite « africanité », et tous les corollaires qui l'accompagnent, ne

peut-elle constituer un « lieu stratégique » qu'il conviendrait de sauvegarder, même en le combattant ? Ceci pourrait être un intéressant point de démarche pour donner une suite à la recherche réalisée pour cette thèse.

Pour l'instant, et pour conclure, on voudrait revenir brièvement sur une des premières idées exprimées au début de cette thèse, c'est-à-dire, la conviction qu'indépendamment du contexte géographique, l'observation et l'analyse des « pratiques artistiques » et des relations qui se génèrent autour et à travers ces dernières, constituent un important moyen de connaissance de la société où elles se produisent. On insiste donc sur leur nature de « documents primaires » (Goldwater, 1973) puisqu'en tant qu'« agents sociaux » (Gell, 1998), les « pratiques artistiques » sont impliquées et donnent origine à des « phénomènes sociaux totaux » (Mauss, 2006a), dont elles permettent une connaissance très particulière.

## Bibliografía

- AA.VV. (1991): *Africa hoy*. Las Palmas: Centro Atlántico de Arte Moderno.
- AA.VV. (2006): *Nouakchott, capitale de la Mauritanie, 50 ans de défi*. Saint-Maur: Éditions Sépia.
- AA.VV. (2007): “Les cultures africaines sont-elles à vendre ? Richesses artistiques et développement économique”, en *Africultures* n° 69. París: L’Harmattan.
- AA.VV. (2008) : “Festivals et biennales d’Afrique : machine ou utopie ?”, en *Africultures* n° 73, Cédric, Vincent (dir.). París: L’Harmattan.
- AA.VV. (2008): *Readings in Modernity in Africa*. London: The International African Institute.
- ADESOKAN, Akin (2011): *Postcolonial Artists and Global Aesthetics*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- ALI, Widjan (1997): *Modern Islamic Art. Development and Continuity*. Gainesville: University Press of Florida.
- AMSELLE, Jean-Loup (2005): *L’art de la friche : essai sur l’art africain contemporain*. París: Flammarion.
- APPADURAI, Arjun (1986): “Introduction: commodities and the politics of value, en Appadurai, Arjun (ed.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 3-63.
- ARAEEN, Rasheed (2007): “The Western Grip. Modernity, Modernism, and Africa’s Place in the History of Art of Our Age”, en *Documenta Magazine n° 1, Modernity?*. Kassel: Taschen Publishing, pp. 120-139.
- ARNOLD, Thomas W. (1965): *Painting in Islam*. Nueva York: Dover Publication.
- AS-SA’D, M. Al Muhtar W. (1989): “Emirats et espace émiral maure. Le cas du Trārza aux XVIIIe-XIXe siècles”, en Baduel, Pierre-Robert (ed.), *Mauritanie. Entre arabité et africanité*. Aix-en Provence: Édisud, pp. 53-82.
- AZIZA, Mohamed (1977): “La création plastique, artisanale et architecturale dans le monde arabe”, en Aziza, Mohamed (dir.), *Patrimoine culturel et création contemporaine en Afrique et dans le monde arabe*. Dakar: Les Nouvelles Éditions Africaines, pp. 72-102.



BADUEL, Pierre-Robert (1989): "Mauritanie 1945-1990 ou l'État face à la Nation", en Baduel, Pierre-Robert (ed.), *Mauritanie. Entre arabité et africanité*. Aix-en-Provence: Édisud, pp. 11-51.

BALANDIER, George y MERCIER, Paul (1947): "Les outils du forgeron maure", en *Bulletin d'Information et de Correspondance de l'Institut Français d'Afrique Noire* N° 33, pp. 8-11.

BASCOM, William (1976): "Changing African Art", en Graburn, Nelson (ed.), *Ethnic and tourist arts: cultural expressions from the fourth world*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, pp. 303-319.

BASTIDE, Roger (2006) [1948]: *Arte y sociedad*. México: F.C.E.

BAUDRILLARD, Jean (1968): *Le système des objets*. París: Éditions Gallimard.

BECKER, Howard (1982): *Art Worlds*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

BEIER, Ulli (1968): *Contemporary Art in Africa*. Londres: Frederick Praeger Publishers.

BEL, Maïten (1989): "L'économie mauritanienne", en Baduel, Pierre-Robert (dir.), *Mauritanie. Entre arabité et africanité*. Aix-en-Provence: Édisud, pp. 141-148.

BENJAMIN, Walter (1973): "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica", en Benjamin, Walter (ed.) *Discursos Interrumpidos*. Madrid: Taurus, vol. 1 pp. 17-57.

BERNADAC, Marie-Laure (2005): "Remarques sur l'« aventure ambiguë » de l'art contemporain africain », en *Africa Remix. L'art contemporain d'un continent*, catálogo de la exposición. París: Éditions du Centre Pompidou.

BLANCHET, Régis (1996): *Mystères et secrets des forgerons*. París: Les Éditions du Prieuré.

BOAS, Franz (1947) [1927]: *El arte primitivo*. México: F.C.E.

BONTE, Pierre:

(1989) "L'« ORDRE » DE LA TRADITION, évolution des hiérarchies statutaires dans la société maure contemporaine", en Baduel, Pierre-Robert (ed.), *Mauritanie. Entre arabité et africanité*. Aix-en-Provence: Édisud, pp. 118-129.

(2008) *L'émirat de l'Adrar mauritanien. Harîm, compétition et protection dans une société tribale saharienne*. París: Karthala.

BOURDIEU, Pierre:

(1988) *La Distinción. Criterio y Bases Sociales del Gusto*. Madrid: Taurus.

(1997) *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.

BRAVMANN, René (1974): *Islam and Tribal Art in West Africa*. Cambridge: Cambridge University Press.

BURCKHARDT, Titus (1999) [1988]: *El arte del Islam. Lenguaje y significado*. Palma de Mallorca: Sophia Perennis.

BUSCA, Joëlle:

(2000a) *L'art contemporain africain: du colonialisme au postcolonialisme*. Paris: L'Harmattan.

(2000b) *Perspectives sur l'art contemporain africain*, Paris: L'Harmattan.

CABRERA HASHIM, Ibrahim (1994): *Islam y Arte Contemporáneo*. Granada: Ediciones Junta Islámica.

CAMARA, Ery (2004): "Demystifying Authenticity", en FITZGERALD Fitzgerald, Shannon y Mosaka, Tumelo (coords.), *A Fiction of Authenticity. Contemporary Africa Abroad*. St. Louis: Contemporary Art Museum, pp. 80-85.

CAPUTO JAFFE, Alessandra (2011): "Iconoclasia y «aniconismo»: correspondencias entre el mundo islámico y el mundo cristiano", en *Entremons UPF Journal of World History*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, nº 2, pp. 1-28.

CARDINAL, Roger (1972): *Outsider Art*. Londres: Studio Vista.

CHASSEY, François de (1993) [1972]: *L'Étrier, la Houe et le Livre. «Sociétés traditionnelles» au Sahara et Sahel Occidental*. Paris: L'Harmattan.

CHAVARIBEYRE, Anne (1997): *Regard sur un art non occidental : l'art africain contemporain, 1989-1997*. Tesis de Doctorado, Université de Rouen U.F.R.

CHOPLIN, Armelle (2009): *Nouakchott. Au carrefour de la Mauritanie et du monde*. Paris: Karthala.

CIAVOLELLA, Riccardo (2010): *Les Peuls et l'État en Mauritanie. Une anthropologie des marges*. Paris: Karthala.

CLÉMENT, Jean-François (1995): "L'image dans le monde arabe: interdit et possibilités", en Beaugé, Gilbert y Clément, Jean-François (dirs.), *L'image dans le monde arabe*. Paris: CNRS Éditions, pp. 11-42.

CLÉMENT, Pierre (1948): "Le forgeron en Afrique noire. Quelques attitudes du group à son égard", *La Revue de Géographie Humaine et d'Ethnologie*. Paris: Gallimard, nº 2, pp. 35-58.

DAKHLIA, Jocelyne (2006): "Introduction. Pleinement contemporains", en Dakhila, Jocelyne (dir.), *Créations artistiques contemporains en pays d'Islam*. Paris: Éditions Kimé, pp. 15-70.

DELAROSIÈRE, Marie-Françoise: (1979) "Notes sur l'artisanat Mauritanien", en Lavroff, Dmitri Georges (ed.), *Introduction à la Mauritanie*. Paris: CNRS, pp. 128-153.

DEVEY, Muriel (2005): *La Mauritanie*. Paris: Karthala.

DIAGANA, Isyaka (1993): *Croissance urbaine et dynamique spatiale à Nouakchott*. Tesis doctoral, Université de Lyon II.

DIETERLEN, Germaine (1965): "Contribution à l'étude des forgerons en Afrique occidentale", en *Annuaire de La Sorbonne 1965-1966*, Tome LXXIII. Paris: Ecole pratique des hautes études, pp. 5-19.

DIRECTION DE L'ARTISANAT (1975): *Etude sectoriel sur l'artisanat traditionnel en Mauritanie*. Nouakchott: Ministère de l'Artisanat, du Commerce et du Tourisme.

DOMINO, Christophe; MAGNIN, André (2005): *L'art africain contemporain*. Paris: Éditions Scala.

DURKHEIM, Émile (1982) [1912]: *Las Formas Elementales de la Vida Religiosa*. Madrid: Akal.

EBONG, Ima (1991): "Negritude: Between Mask and Flag: Senegalese Cultural Ideology and the École de Dakar", en *AFRICA EXPLORES. 20<sup>th</sup> Century African Art*. New York: The Center for African Art, pp. 198-209.

ELLIOT, David (2005): "Afrique, expositions et peurs du noir...", en *Africa Remix. L'art contemporain d'un continent*. Catálogo de la exposición. Paris: Éditions Centre Pompidou, pp. 39-43.

ENWEZOR, Okwui (2004): "The Production of Social Space as Artwork: Protocols of Community in the Work of Le Groupe Amos and Huit Facettes", en Fitzgerald, Shannon y Mosaka, Tumelo, (coords.), *A Fiction of Authenticity. Contemporary Africa Abroad*. St. Louis: Contemporary Art Museum, pp. 53-69.

ENWEZOR, Okwui y OGUIBE, Olu (1999): "Introduction", en Enwezor, Okwui y Oguibe, Olu (eds), *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*. Londres: Institute of International Visual Arts, pp. 9-14.

ENWEZOR, Okwui; OKEKE-AGULU, Chika (2009): *Contemporary African Art since 1980*. Bologna: DAMIANI.

ERRINGTON, Shelly (1998): *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

FABIAN JOHANNES (1996): *Remembering The Present. Painting and Popular History in Zaire*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

FERGUSON, James (2006): *Global Shadows. Africa in the Neoliberal World Order*. Londres: Duke University Press.

FIRTH, Raymond (1992): "Art and Anthropology", en Coote, Jeremy y Shelton, Anthony (eds.), *Anthropology, Art , and Aesthetics*. Oxford: Claredon Press, pp.15-39.

FITZGERALD, Shannon (2004): "A Fiction of Authenticity", en Fitzgerald, Shannon y Mosaka, Tumelo (coords.), *A Fiction of Authenticity. Contemporary Africa Abroad*. St. Louis: Contemporary Art Museum, pp. 1-11.

FORGE, Anthony (2004): "Learning to See in New Guinea", en Mayer, Philippe (ed.), *Socialization*. Londres: Routledge, pp. 269-290.

FRÈREJEAN, Commandant (1995): *Mauritanie, 1903-1911. Mémoire des randonnées et de guerre au pays des Beidanes*. París: Karthala.

GABUS, Jean (1958): *Au Sahara. Arts et Symboles*. Neuchâtel: Éditions de La Baconnière.

GAUDIBERT, Pierre (1991): *Art Africain Contemporain*. París: Éditions Cercle d'Art.

GEERTZ, Clifford (1994) [1983]: "El arte como sistema cultural", en Geertz, Clifford (ed.), *Conocimiento Local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós, pp. 117-146.

GELL, Alfred:

(1992) "The technology of enchantment and the enchantment of technology", en Coote, Jeremy and Shelton, Anthony (eds.), *Anthropology, Art, and Aesthetics*. Oxford: Claredon Press, pp. 40-66.

(1998) *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Claredon Press.

GENEST, Serge:

(1974) "Savoir traditionnel chez les forgerons mafa", en *Revue Canadienne des Etudes Africaines*. Canadá: Canadian Association of African Studies, vol. VIII, nº3, pp. 495-516.

(1976) *La transmission des connaissances chez les forgerons mafa (Nord-Cameroun)*. Tesis doctoral en etnología. París: Laboratoire d'Anthropologie, EHESS.

GOLDWATER, Robert L. (1973): "Art history and anthropology: some comparisons of methodology", en Forge, Anthony (ed.), *Primitive Art & Society*. Oxford: Oxford University Press, pp. 1-10.

GÓMEZ, Pedro Pablo y MIGNOLO, Walter D. (2012): “Estéticas decoloniales, sentir, pensar, hacer en Abya Yala y la Gran Comarca”, en Gómez, Pedro Pablo y Mignolo, Walter (eds.), *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Sección de publicaciones de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, pp. 7-23.

GONZALEZ, Valérie (2002): *Le piège de Salomon. La pensée de l'art dans le Coran*. París: Éditions Albin Michel.

GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (1993): “LA EXTRAÑA SEDUCCIÓN. Variaciones sobre el imaginario exótico de Occidente”. Granada: Universidad de Granada.

GONZALEZ-QUIJANO, Yves:

(2008) *Lettres modernes (2/ 2) : les sens des signes*.

En línea: <http://cpa.hypotheses.org/234>

(2010a) *Figures du corps, corps défigurés*.

En línea: <http://cpa.hypotheses.org/2018>

(2010b) *Statues et idoles : à propos de la sculpture arabe*.

En línea: <http://cpa.hypotheses.org/2297>

(2010c) *Un art sans frontières ? (1/2) L'art arabe face au marché globale*.

En línea: <http://cpa.hypotheses.org/2037>

(2010d) *Un art sans frontières ? (2/2) L'art arabe face au marché globale*.

En línea: <http://cpa.hypotheses.org/2052>

(2012a) *Le « printemps des arts » exp(losé à Tunis (1/2) : essai de chronologie*.

En línea: <http://cpa.hypotheses.org/3599>

(2012b) *Le « printemps des arts » exp(losé à Tunis (3/3) : art et islam à l'agonie*.

En línea: <http://cpa.hypotheses.org/3641>

GRABAR, Oleg:

(1978) “Islamic Art: Art of a Culture or Art of a Faith?”, en *Art and Archaeology. Research Papers*. Londres y Cambridge: Cambridge University Press, N° 13, pp. 1-6.

(1983) “Reflections on the Study of Islamic Art”, en *Muqarnas*, Vol. 1, pp. 1-14.

En línea: <http://www.jstor.org/stable/1523068>

(1988) [1973] *La formación del arte islámico*. Madrid: Ediciones Cátedra.

(1996) *Penser l'art islamique. Une esthétique de l'ornement*. París: Éditions Albin Michel.

GRABURN, Nelson H. H. (1976): “Introduction: Arts of the Fourth World”, en Graburn Nelson (ed.), *Ethnic and tourist arts: cultural expressions from the fourth world*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, pp. 1-32.

GUBER, Rosana (2005) [1991]: *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires, Barcelona y México: Paidós.

GUEZ, Nicole (1996) [1992]: *L'art africain contemporain/Contemporary African Art*. París: Édition Association dialogue entre les cultures.

GUIGNARD, Michel (2005) [1975]: *Musique, Honneur et Plaisir au Sahara. Musique et musiciens dans la société maure*. París: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

HAMÈS, Constant (1994): “Le rôle de l’islam dans la société mauritanienne contemporaine”, *Politique Africaine*, vol. 55, pp. 46-51.

En línea: <http://www.politique-africaine.com/numeros/pdf/055046.pdf>

HARNEY, Elizabeth (2004): *In Senghor's Shadow : Art, Politics, and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*. Durham: Duke University Press.

HARRINGTON, Austin (2004): *Art and Social Theory*. Cambridge: Polity Press.

HASSAN, Salah (1999): “The Modernist Experience in African Art: Visual Expression of the Self and Cross-Cultural Aesthetic”, en Enwezor, Okwui y Oguibe, Olu (eds), *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*. Londres: Institute of International Visual Arts, pp. 215-235.

HASSAN, Salah; OGUIBE, Olu (2002): “Preface”, en Hassan, Salah y Oguibe, Olu (cords.), *Authentic Ex-Centric. Conceptualism in Contemporary African Art*. New York: Forum For African Arts-Ithaca, pp. 6-17.

HEINICH, NATHALIE:

(1996) *Être artistes. 50 questions*. París: Klincksieck.

(1998) *Le Triple Jeu de l’Art Contemporain : sociologie des arts plastiques*. París: Éditions du Minuit.

HERSKOVITS, Melville J. (1969) [1957]: *El estilo y la evolución de la cultura*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

HORMATALLAH, Abdallahi (2004): “Le cri de l’esclave. Mécanismes et enjeux d’une domination”, en *Regards sur la Mauritanie, l’Ouest Saharien, Cahiers d’Études Pluridisciplinaires*. París: L’Harmattan, vol. IV, pp. 137-149.

JEWSIEWICKI, Bogumil:

(1995) *CHERI SAMBA. L’Hybridité d’un art*. Québec: Galerie Amrad African Art Publications.

(1999) *A Congo Chronicle. Patrice Lumumba in Urban Art*. New York: Museum for African Art.

JONCKERS, Danielle (1979): “Notes sur le forgeron, la forge et le métaux en pays minyanca”, *Journal des Africanistes* 49, I. París: Société des Africanistes, pp. 103-124.

KANTÉ, Nambala (1993): *Forgerons d’Afrique noire: transmission des savoirs traditionnels en pays malinké*. París: L’Harmattan.

KASFIR, Sidney Littlefield (1999): *Contemporary African Art*. Londres: Thames and Hudson.

KINGERY, W. David (1996): "Introduction", en Kingery W. David (ed.) *Learning from things. Method and Theory of Material Culture Studies*. Washington: Smithsonian Institution Press, pp. 1-15.

KONATÉ, Yacouba (2009): *La Biennale de Dakar. Pour une esthétique de la création contemporaine africaine*. París: L'Harmattan.

KOPYTOFF, Igor (1986): "The cultural biography of things: commoditization as process", en Appadurai, Arjun (ed.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 64-91.

KROEBER, Alfred L. (1969) [1975]: *El estilo y la evolución de la cultura*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

LANCHET, Régis (1996): *Mystères et secrets des forgerons*. París: Les Éditions du Prieuré.

LEIRIS, Michel; DÉLANGE, Jacqueline (1967): *África negra*. Madrid: Aguilar.

LERICHE, A. (1953): "Notes pour servir à l'histoire maure (Notes sur les forgerons, les Kunta, et les Maures du Hod", en *Bulletin de l'Institut Français d'Afrique Noire*. Dakar: Institut Français d'Afrique Noire, Tome XV, N° 2, pp. 737-752.

LETURCQ, Jean-Gabriel (2012): "Exposer les arts de l'Islam, une histoire française", en *L'Invention de l'art islamique*, Qantara. Magazine des cultures arabe et méditerranéenne. París: Institut du Monde Arabe, n° 82, pp. 38-41.

LÉVI-STRAUSS, Claude:

(2004) [1955] *Tristi Tropici*. Milano: il Saggiatore.

(2005) [1962] *El pensamiento salvaje*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

LÓPEZ BARGADOS, Alberto:

(1997) "La antropología social del arte y el sistema de los objetos, en Hernández, Fernando (ed), *Encuentros del arte con la antropología, la psicología y la pedagogía*. Barcelona: Angle Editorial, pp. 11-48.

(2004): "Prolegómenos para una antropología de los objetos (artísticos)", en Larrea Killinger, Cristina y Estrada Bonell, Ferran (coord.), *Antropología en un mundo en transformación*. Barcelona: Publicacions y Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 33-57.

(2005a) "La etnicidad como variable identitaria. Paradojas de la expresión étnica en Mauritania", en Kabunda Bad Mbuyi y Caranci Carlo (coords.), *Etnias, Estado y Poder en África*. Victoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, pp. 461-493.

(2005b) "Primos públicos y ancestros privados: consideraciones sobre la noción de «tribu» en la sociedad mauritana contemporánea", en Roca Álvarez, Albert (ed.), *La revolución pendiente. El cambio político en África negra*. Lleida: Ediciones de la Universitat de Lleida, pp. 213-236.

MAGNIN, André y SOULILLOU, Jacques (1996): "Introduction", en Magnin, André y Soullillou, Jacques (eds.), *Contemporary Art of Africa: Territoire/Monde/Frontière*. Londres: Thames & Hudson, pp. 8-13.

MALRAUX, André (1951): *Les voix du silence*. París: La Galerie de la Pléiade.

MAQUET, Jacques (1999) [1986]: *La experiencia estética*. Madrid: Celeste.

MARCHESIN, Philippe (2010) [1992]: *Tribus, ethnies et pouvoir en Mauritanie*. París: Karthala.

MAUSS, Marcel:

(2006a) [1950] "Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques", en Mauss, Marcel (ed.), *Sociologie et anthropologie*. París: Presses Universitaires de France, pp. 142-279.

(2006b) [1974] "Estética", en Mauss, Marcel (ed.), *Manual de etnografía*. México: F.C.E., pp.117-161.

MBEMBE, Achille:

(1992) "The banality of power and the aesthetic of vulgarity in the postcolony", en *Public Culture*. Durham: Duke University Press, vol. 4, n°2, pp. 1-30.

(2006) *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. París : Karthala.

McNAUGHTON, Patrick R. (1988): *The Mande Blacksmiths. Knowledge, Power and Art in West Africa*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.

MÉNDEZ, Lourdes:

(1995) *Antropología de la Producción Artística*. Madrid: Síntesis.

(2005) "Entre lo estético y lo extra-estético. Paradojas de le emergencia internacional del arte contemporáneo de África", en *Quaderns*. Barcelona: Institut Català d'Antropologia, N° 21, pp. 33-49.

MERQUIOR, José Guilherme (1978) [1977]: *La estética de Lévi-Strauss*. Barcelona: Ediciones Destino.

MONTEIL, Vincent (1980): *L'Islam Noir. Une religion à la conquête de l'Afrique*. París: Éditions du Seuil.

MORPHI, Edward (1994): "The anthropology of art", en Tim Ingold (ed.), *Companion Encyclopedia of Anthropology*. Londres: Routledge, pp. 648-685.

MOSAKA, Tumelo (2004): "Negotiating Identity", en Fitzgerald, Shannon y Mosaka, Tumelo. (coords.), *A Fiction of Authenticity. Contemporary Africa Abroad*. St. Louis: Contemporary Art Museum, pp. 41-45.

MOULIN, Raymonde:

(1997) [1992] *L'artiste, l'institution et le marché*. París : Flammarion.



(2000) *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*. Paris: Flammarion.

MUDIMBE, Valentin-Yves (1992): “« Reprendre ». Énonciations et stratégies dans les arts africains contemporains », en Quaghebeur, Marc y Van Balberghe, Emile, *Papier blanc, encre noir. Cent ans de culture francophone en Afrique centrale (Zaïre, Rwanda et Burundi)*. Bruselas: Éditions Labor.

N'DIAYE, Yero (2006): “Une expression en pleine évolution”, en *Le Ribat de la Culture*. Nouakchott: Ministère de la Culture, de la Jeunesse et des Sports, vol. n° 3, pp. 63-65.

OFFICE MAURITANIEN DE L'ARTISANAT (1979): *Artisanat de Mauritanie*. Nouakchott: O.M.A.

OGUIBE, Olu (1999): “Art, Identity, Boundaries: Postmodernism and Contemporary African Art”, en Enwezor Okwui y OGUIBE, Olu (eds.), *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*. Londres: Institute of International Visual Arts, pp. 17-29.

OKEDIJI, Moyo (2011): *Western Frontiers of African Art*. Rochester: University of Rochester Press.

OULD CHEIKH, Abdel Wedoud:

(1991) *Eléments d'histoire de la Mauritanie*. Nouakchott: Centre Culturel Français.

(1999) « Vous avez dit “Histoire” ? Introduction », en *Histoire de la Mauritanie. Essais et synthèses*. Nouakchott: LERHI, Imprimerie Nouvelle, pp. 1-35.

(2004) “Espace confrérique, espace étatique : le mouridisme, le confrérisme et la frontière mauritano-sénégalaise”, en Ould Ahmed Salem, Zekeria (dir.), *Les trajectoires d'un État-frontière, espaces, évolution politique et transformations sociales en Mauritanie*. Dakar: CODESRIA, pp.113-140.

OULD DADDAH, Moktar (2003): *La Mauritanie contre vents et marées*. Paris: Karthala.

OULD JIDDOU, Baba (2004): “La communauté haratine”, en *Regards sur la Mauritanie, l'Ouest Saharien, Cahiers d'Études Pluridisciplinaires*. Paris: L'Harmattan, vol. IV, pp. 159-182.

OULD NDAH, Brahim (2009): *Artisanat en Mauritanie: défis et perspectives*. Memoria de Máster, Université Libre de Nouakchott.

OULD SALECK, El-Arby (2003): *Les haratins. Le paysage politique mauritanien*. Paris : L'Harmattan.

OULD TOLBA, Mohamed Yehdih (2002): “Les confréries religieuses en Mauritanie du spirituel au temporel”, en *Actes du FIG 2002, Religion et géographie*. En línea: [http://archives-fig-st-die.cndp.fr/actes/actes\\_2002/tolba/article.htm](http://archives-fig-st-die.cndp.fr/actes/actes_2002/tolba/article.htm)

PENSA, Iolanda (2011): *La Biennial de Dakar comme projet de coopération et développement*. Tesis de doctorado: École des Hautes Etudes en Sciences Sociales de París y Politecnico di Milano.

PHILLIPS Ruth B. y STEINER Christopher B. (1999): *Art, Authenticity and the Baggage of Cultural Encounter*, en Steiner Christopher B. y Phillips Ruth B. (eds.), *Unpacking Culture. Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, pp. 3-19.

PITTE, Jean-Robert (1977): *Nouakchott, capitale de la Mauritanie*, Tesis de Doctorado. París: Université La Sorbonne.

PODLEWSKI, A.-M. (1966): “Les Forgerons Mafa. Description et évolution d’un groupe endogame”, en *Cahiers Sciences Humaines*. París: Office de la Recherche Scientifique et Technique d’Outre-Mer, vol. III, n° 1, pp. 8-19.

PRICE, Sally:

(1989) *Primitive art in civilized places*. Chicago: University of Chicago Press.

(2005) ¿Son los antropólogos ciegos frente al arte?, en *Quaderns*. Barcelona: Institut Català d’Antropologia, N° 21, pp. 13-31.

QUEFFÉLEC, Ambroise y OULD ZEIN, Bah (2001): *La “longue marche” de l’arabisation en Mauritanie*. En línea:

<http://www.unice.fr/ILF-CNRS/ofcaf/15/queffelec.html>

QUEMIN, Alain (2001): *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l’art contemporain*. París: Ministère des Affaires Étrangères.

SAGGAR, Mohammed Saïd (1995): “Introduction à l’étude de l’évolution de la calligraphie arabe”, en Beaugé, Gilbert y Clément, Jean-François (dirs.), *L’image dans le monde arabe*. París: CNRS Éditions, pp. 99-106.

SAID, Edward W. (2002) [1978]: *Orientalismo*. Madrid: Debate.

SEGALLEN, Victor (1978): *Essai sur l’exotisme. Une esthétique du divers*. París: Éditions Fata Morgana.

SCHNEIDER, Arnd y WRIGHT, Christopher (2006): “The Challenge of Practice”, en Schneider, Arnd y Wright, Christopher (eds.), *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford y New York: BERG.

SCHNEIDER, Arnd y WRIGHT, Christopher (2010): “Between Art and Anthropology”, en Schneider, Arnd y Wright, Christopher (eds.), *Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice*. Oxford y New York: BERG.

SHINER, Larry (2001): *The Invention of Art*. Chicago: University of Chicago Press.

SHOHAT, Ella (2008): “Notas sobre lo “postcolonial”, en Mezzadra, Sandro (ed.), *Estudios Postcoloniales. Ensayos fundamentales*. Madrid: Traficantes de Sueños, pp. 103-120.

SOURDEL-THOMINE, Janine (1984): *De l'Art de l'Islam*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

STEINER, Christopher B. (1994): *African art in transit*. Cambridge: Cambridge University Press.

STEINER, Christopher B. (1999): “Authenticity, Repetition, and the Aesthetics of Seriality. The Work of Tourist Art in the Age of Mechanical Reproduction”, en Steiner, Christopher B. y Phillips Ruth B. (eds.), *Unpacking Culture. Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*. Berkeley y Los Angeles, University of California Press, pp. 87-103.

STOLLER, Paul (1995): *Embodying Colonial Memories. Spirit Possession, Power and Hauka in West Africa*. New York y Londres: Routledge.

STRÖTER-BENDER, Jutta (1995): *L'art contemporain dans les pays du « Tiers monde*». París: L'Harmattan.

TAINÉ-CHEIKH, Catherine (1989): “La Mauritanie en noir et blanc. Petite promenade linguistique en hassâniyya”, en *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée*, nº 54 (4), pp. 90-105.

TAMARI, Tal (1997): *Les castes de l'Afrique occidentale. Artisans et musiciens endogames*. Nanterre: Société d'Ethnologie.

TANGUY, Philippe (2003): “L'urbanisation irrégulière à Nouakchott: 1960-2000”, en *Insaniyat*, nº 22, vol. VII, 4, pp.7-35.  
En línea: <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00716056/>

TAUSSIG, Michael (1993): *Mimesis and Alterity. A particular history of the senses*. New York y Londres: Routledge.

THOMPSON, Robert F. (1973): “Yoruba artistic criticism”, en D'Azevedo Warren L. (ed.), *The Traditional Artist in African Societies*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 19-61.

TOURRETTE, Bénédicte (1998): *Le mouvement de reconnaissance de l'art contemporain africain en France. L'exemple de Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie*. Tesis de Máster, Université Rennes II.

TUBIANA, Marie-José (2008): *«Hommes sans voix». Forgerons du nord-est du Tchad et de l'est du Niger*. París: L'Harmattan.

VAUGHAN, James H. Jr. (1973): “əŋkiagu as artists in Marghi society”, en D’Azevedo Warren L. (ed.), *The Traditional Artist in African Societies*. Bloomington y Londres: Indiana University Press, pp. 162-192.

VOGEL, Sabine B. (2010): *Biennials-Art on a Global Scale*. Viena: Springer.

VOGEL, Susan:

(1994a) “Foreward”, en Vogel, Susan (coord.), *AFRICA EXPLORES. 20<sup>th</sup> Century African Art*. New York: The Center for African Art, pp. 10-11.

(1994b) “International Art”, en Vogel, Susan (coord.), *AFRICA EXPLORES. 20<sup>th</sup> Century African Art*. New York: The Center for African Art, pp. 10-11

(1994c) “Introduction”, en Vogel, Susan (coord.), *AFRICA EXPLORES. 20<sup>th</sup> Century African Art*. New York: The Center for African Art, pp. 14-30.

VOLLE, Hortense (2007): *La promotion de l'art africain contemporain et les NTIC*. París: L’Harmattan.

WERBNER, Richard:

(1996) “INTRODUCTION. Multiple identities, plural arenas”, en Werbner Richard y Ranger, Terence (eds.), *Postcolonial Identities in Africa*. Londres y New Jersey: Zed Books Ltd, pp. 1-25.

(2002) “INTRODUCTION. Postcolonial Subjectivities: The Personal, the Political and the Moral”, en Werbner, Richard (ed.), *Postcolonial Subjectivities in Africa*. Londres y New Jersey: Zed Books.

WILLIAMS, Raymond (2001): *El campo y la ciudad*. Buenos Aires, Barcelona y México: Paidós.

ZOLBERG, Vera L. (1990): *Constructing a Sociology of the Arts*. New York: Cambridge University Press.

ZOLBERG, Vera L. y CHERBO, Joni M. (1997): “Introduction”, en ZOLBERG, Vera y CHERBO, Joni M. (eds.), *Outsider Art. Contesting Boundaries in Contemporary Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

## Hemerografía

BAYE, N'DIAYE, Babacar

- 26/06/2007: *Exposition Amy Sow. Le rêve d'enfance devenu réalité*  
En línea: <http://babacarbaye.unblog.fr/2007/10/03/amy-sow-artiste-peintre/>
- 28/10/2007: *Sidi Yahya, Président de l'Association des Artistes-plasticiens de Mauritanie: "Les acteurs culturels ne peuvent rien faire sans l'appui de l'administration"*  
En línea: <http://babacarbaye.unblog.fr/2007/10/28/sidi-yahya-president-de-l-association-des-artistes-plasticiens-de-mauritanie/>
- 29/12/2007: *Mokhis, Président de l'Union des Artistes Peintres de Mauritanie (UAPM)*  
En línea: <http://babacarbaye.unblog.fr/2007/12/29/mokhis-president-de-lunion-des-artistes-peintres-de-mauritanie-uapm/>
- 24/01/2008: *Mokhis promène ses "Regards sur le passé"*  
En línea: <http://rimartculture.over-blog.net/article-mokhis-promene-ses-regards-sur-le-passe-66318608.html>
- 17/02/2009: *Khadijetou Mint Ismaïl: Une pionnière de la sauvegarde du patrimoine culturel mauritanien*  
En línea: <http://rimartculture.over-blog.net/article-khadijetou-mint-ismail-artiste-peintre-une-pionniere-de-la-sauvegarde-du-patrimoine-culturel-mauritanien-51310253.html>
- 16/12/2009: *Aïcha Fall : sur les traces du grand maître ?*  
En línea: <http://rimartculture.over-blog.net/article-aicha-fall-sur-les-traces-du-grand-maitre--41294500.html>
- 21/05/2010: *Sidi Yahya au CCM : Entre empreintes et signes !*  
En línea: <http://rimartculture.over-blog.net/article-sidi-yahya-au-ccm-entre-empreintes-et-signes-48991917.html>
- 07/06/2010: *Galerie Sinaa: l'aventure de deux françaises mauritanophiles.*  
En línea: <http://rimartculture.over-blog.net/article-galerie-sinaa-l-aventure-de-deux-francaises-mauritanophiles-51834474.html>
- 09/06/2010: *Khadijetou Mint Ismaïl et Mansour Kébé exposent leurs œuvres à la BNM*

En línea: <http://www.le-renovateur.com/khadijetou-mint-ismael-mansour-kebe-exposent-leurs-oeuvres-a-bnm>

- 14/06/2010: *11<sup>ière</sup> édition du Festival d'Art Plastique : Une manifestation pour sortir de l'immobilité !*  
En línea: <http://rimartculture.over-blog.net/article-11ere-edition-du-festival-d-art-plastique-une-manifestation-pour-sortir-de-l-immobilite-52258064.html>
- 14/07/2010: *Enfin, une école de sculpture !*  
En línea: [http://www.cridem.org/C\\_Info.php?article=45459](http://www.cridem.org/C_Info.php?article=45459)
- 17/07/2010: *Festival "Libre Art": M-Art fait escale au Musée National de Nouakchott*  
En línea: <http://www.le-renovateur.com/festival-libre-art-art-fait-escale-musee-national-nouakchott>
- 26/08/2010: *Hakima Dria, artiste peintre : Une Enfant du Monde!*  
En línea: <http://rimartculture.over-blog.net/article-hakima-dria-artiste-peintre-une-enfant-du-monde-56021373.html>
- 20/09/2010: *Oumar Baal: Une merveille de la peinture mauritanienne !*  
En línea: <http://rimartculture.over-blog.net/article-oumar-baal-une-merveille-de-la-peinture-mauritanienne-57425793.html>
- 12/10/2010: *Exposition : Mohameden Ould Meyne reconstitue l'âme spirituelle et culturelle de la Mauritanie dans "l'hospitalité".*  
En línea: <http://rimartculture.over-blog.net/article-exposition-mohameden-ould-meyne-reconstitue-l-ame-spirituelle-et-culturelle-de-la-mauritanie-dans-l-hospitalite-58785920.html>
- 09/11/2010: *Souleymane Abbas expose au CCF de Nouakchott après dix ans d'absence.*  
En línea: [http://www.cridem.org/C\\_Info.php?article=49146](http://www.cridem.org/C_Info.php?article=49146)
- 25/11/2010: *La Mauritanie célèbre le cinquantenaire de son indépendance par l'art*  
En línea: [http://www.cridem.org/C\\_Info.php?article=49597](http://www.cridem.org/C_Info.php?article=49597)
- 24/01/2011: *Ibrahima Fall, un pionnier de l'art mauritanien.*  
En línea: <http://www.cridem.org/rechercher.php?recherche=Ibrahima+Fall%2C+un+pionnier+de+l%E2%80%99art+maur&ok.x=10&ok.y=7>
- 10/02/2011: *La face cachée de l'artiste plasticien Béchir Maloum*  
En línea: [http://www.cridem.org/C\\_Info.php?article=52246](http://www.cridem.org/C_Info.php?article=52246)

- 27/03/2011: *Amy Sow, peintures et sculptures*  
En línea: [http://www.cridem.org/C\\_Info.php?article=53856](http://www.cridem.org/C_Info.php?article=53856)
- 19/04/2011: *Lancement à Nouakchott de la deuxième édition du Festival d'art plastique*  
En línea: [http://www.cridem.org/C\\_Info.php?article=54716](http://www.cridem.org/C_Info.php?article=54716)
- 12/01/2012: *L'artiste peintre Mamadou Anne ouvre son éventail de génie à la musique*  
En línea: [http://www.cridem.org/C\\_Info.php?article=624888](http://www.cridem.org/C_Info.php?article=624888)
- 18/01/2012: *Mohamed Ould Meyne, coffre-fort de notre patrimoine culturel*  
En línea: [http://www.cridem.org/C\\_Info.php?article=625101](http://www.cridem.org/C_Info.php?article=625101)
- 17/02/2012: *L'Institut français de Mauritanie célèbre 10 ans d'art contemporain français*  
En línea: [http://www.cridem.org/C\\_Info.php?article=626169](http://www.cridem.org/C_Info.php?article=626169)
- 19/02/2012: *Bechir Malum fait tomber le mur de la routine*  
En línea: [http://www.cridem.org/C\\_Info.php?article=626235](http://www.cridem.org/C_Info.php?article=626235)
- 24/02/2012: *Avec "Art Galle", Amy Sow democratize l'art plastique en Mauritanie*  
En línea: [http://www.cridem.org/C\\_Info.php?article=626431](http://www.cridem.org/C_Info.php?article=626431)
- 27/02/2012: *Exposition de Mansour Kébé au Musée National*  
En línea: [http://www.cridem.org/C\\_Info.php?article=626528](http://www.cridem.org/C_Info.php?article=626528)
- 23/05/2012: *L'artiste Oumar Ball se renouvelle et aère sa liberté de création*  
En línea: [http://www.cridem.org/C\\_Info.php?article=629779](http://www.cridem.org/C_Info.php?article=629779)
- 31/05/2012: *Exclusivité : Dans les coulisses du Musée, flambant neuf, de la Garde Nationale*  
En línea: [http://www.cridem.org/C\\_Info.php?article=630113](http://www.cridem.org/C_Info.php?article=630113)
- 16/06/2012: *Les élèves de Mansour Kébé s'installent au CCM de Nouakchott*  
En línea: [http://www.cridem.org/C\\_Info.php?article=630812](http://www.cridem.org/C_Info.php?article=630812)
- 30/07/2012: *Khaled Moulaye Idriss Aly Dide critiqué sur sa gestion des subventions de l'UAPM*  
En línea: [http://www.cridem.org/C\\_Info.php?article=632403](http://www.cridem.org/C_Info.php?article=632403)
- 24/09/2012: *Mamadou Anne se plie en quatre pour mettre en évidence ses vécus*  
En línea: [http://www.cridem.org/C\\_Info.php?article=634441](http://www.cridem.org/C_Info.php?article=634441)

- 06/11/2012: *Arts plastiques : ces femmes qui ne lâcheront pas les hommes*  
En línea: [http://www.cridem.org/C\\_Info.php?article=636074](http://www.cridem.org/C_Info.php?article=636074)
- 15/01/2013: *Le Nouveau Monde de Béchir Mahum*  
En línea: [http://www.cridem.org/C\\_Info.php?article=638555](http://www.cridem.org/C_Info.php?article=638555)
- 17/01/2013: *Les artistes peintres donnent du regain d'intérêt pour la diversité culturelle*  
En línea: [http://www.cridem.org/C\\_Info.php?article=638649](http://www.cridem.org/C_Info.php?article=638649)
- 02/04/2013: *Hamid : A l'ombre d'un esprit libre et rebelle*  
En línea: [http://www.cridem.org/C\\_Info.php?article=641467](http://www.cridem.org/C_Info.php?article=641467)
- 13/04/2013: *Oumar Ball recrée en miniature la vie au Fouta*  
En línea: [http://cridem.org/C\\_Info.php?article=641859](http://cridem.org/C_Info.php?article=641859)
- 08/05/2013: *Ouverture du 4e Festival Libr'Art*  
En línea: [http://cridem.org/C\\_Info.php?article=642808](http://cridem.org/C_Info.php?article=642808)

JEANNERAT, Claire

- “Jany Bourdais : « il manquerais un centre culturel mauritanien »”, en *Citymag*, mayo 2013, n° 64, pp.3-4.

### *L'AUTHÉNTIQUE*

- 18/09/2011: *Développement des arts : Craintes de zizanie au sein du monde des artistes*  
En línea: <http://lauthentic.info/spip.php?article1213>
- 09/03/2012: *Dak'Art 2012 : La Mauritanie encore absente*  
En línea: <http://lauthentic.info/spip.php?article348>
- 09/03/2012: *Interview avec Khaled Ale Dide Moulay Idriss : Artiste peintre*  
En línea: <http://lauthentic.info/spip.php?article350>
- 21/04/2012: *Festival Libre Art: Troisième édition*  
En línea: [http://www.cridem.org/C\\_Info.php?article=628557](http://www.cridem.org/C_Info.php?article=628557)
- 29/04/2012: *Oumar Ball et « L'autre monde »*  
En línea:  
[http://www.noorinfo.com/Oumar-Ball-et-L-autre-Monde\\_a3320.html](http://www.noorinfo.com/Oumar-Ball-et-L-autre-Monde_a3320.html)
- 08/05/2012: *Hamady Diallo, artiste-peintre : De la rue à la peinture*  
En línea: [http://www.cridem.org/C\\_Info.php?article=629256](http://www.cridem.org/C_Info.php?article=629256)



- 24/05/2012: *Paysage culturel : Quand l'IFM se substitue du ministère de la culture*  
En línea: <http://lauthentic.info/spip.php?article1077>
- 14/11/2012: *Mohamed Diallo : Un calligraphe englouti par la peinture*  
En línea: [http://www.cridem.org/C\\_Info.php?article=636341](http://www.cridem.org/C_Info.php?article=636341)

#### MAURITANIE DÉCOUVERTE

- *Oumar Ball*. En línea:  
[http://www.mauritanie-decouverte.net/decouvrir/oumar\\_ball.html](http://www.mauritanie-decouverte.net/decouvrir/oumar_ball.html)
- *Béchir Malum*. En línea:  
[http://www.mauritanie-decouverte.net/decouvrir/bechir\\_malum.html](http://www.mauritanie-decouverte.net/decouvrir/bechir_malum.html)
- *Sidi Yahya: Portrait par Jean-Louis Chambon*. En línea:  
[http://www.mauritanie-decouverte.net/decouvrir/sidi\\_yahya.html](http://www.mauritanie-decouverte.net/decouvrir/sidi_yahya.html)

#### N'DIAYE, Yero Amel

- 28/01/2010: *Un plaidoyer pour l'art et les artistes de Mauritanie*.  
En línea: <http://thiaski.wordpress.com/2010/01/28/un-plaidoyer-pour-lart-et-les-artistes-de-mauritanie/>
- 22/06/2010: *Un Festival d'art plastique en Mauritanie*.  
En línea:  
<http://thiaski.wordpress.com/2010/06/22/un-festival-d%E2%80%99art-plastique-en-mauritanie/>
- 07/07/2010: *Khadijetou Mint Ismaël entre au Musée de Pekin*  
En línea: <http://thiaski.wordpress.com/2010/07/07/khadijetou-mint-ismael-entre-au-musee-de-pekin/>
- 07/11/2010: *Michelle Cavalcanti sympathise avec les artistes mauritaniens*  
En línea:  
<http://thiaski.wordpress.com/2010/11/07/michelle-cavalcanti-sympathise-avec-les-artistes-mauritaniens/>
- 10/07/2010: *Une école de sculptures et d'arts plastiques à Nouakchott*.  
En línea:

<http://thiaski.wordpress.com/2010/07/10/une-ecole-de-sculptures-et-d%E2%80%99arts-plastiques-a-nouakchott/>

- 31/10/2010: *Artistes mauritaniens en atelier*  
En línea: <http://thiaski.wordpress.com/2010/10/31/artistes-mauritaniens-en-atelier/>
- 21/11/2011: *Oumar Ball tisse l'envol*  
En línea: [http://www.cridem.org/C\\_Info.php?article=623038](http://www.cridem.org/C_Info.php?article=623038)

#### NOORINFO

- 01/07/2011: *Calligraphie: Wafi expose la face cachée des lettres*  
En línea: [http://www.noorinfo.com/Calligraphie-Wafi-expose-la-face-cachee-des-lettres\\_a262.html](http://www.noorinfo.com/Calligraphie-Wafi-expose-la-face-cachee-des-lettres_a262.html)
- 20/05/2012: *Expo: Omar Ball présenté par Jany Bourdais*  
En línea: [http://www.noorinfo.com/Expo-Omar-Ball-presente-par-Jany-Bourdais-photos\\_a3700.html](http://www.noorinfo.com/Expo-Omar-Ball-presente-par-Jany-Bourdais-photos_a3700.html)

#### OULD MEYNE, Mohameden

- 10/09/2011: *Les artistes-peintres reconnaissants envers la Ministres.*  
En línea: [http://www.cridem.org/C\\_Info.php?article=59818](http://www.cridem.org/C_Info.php?article=59818)
- 27/11/2011: *Quand l'ambassade du Canada à Dakar freine les échanges artistiques et culturels*  
En línea: [http://www.cridem.org/C\\_Info.php?article=623249](http://www.cridem.org/C_Info.php?article=623249)

#### RAHMANI, Mohamed

- 24/02/2009: *Annaba, capitale maghrébine des arts plastique.*  
En línea: [http://www.annabacity.net/news/breve\\_4670\\_annaba+capitale+maghrebin+des+arts+plastiques.html](http://www.annabacity.net/news/breve_4670_annaba+capitale+maghrebin+des+arts+plastiques.html)
- 27/02/2009: *Algérie: Rencontres maghrébines sur les arts plastiques - Annaba renoue avec l'activité culturelle.*  
En línea: <http://www.latribune-online.com/index.php?news=12617>

#### SEYDOU TRAORÉ, Awa

- 19/03/2012: *Mokhis, artiste plasticien: « Une image vaudra toujours plus que mille mots »*  
En línea: [http://www.noorinfo.com/Mokhis-artiste-plasticien-Une-image-vaudra-toujours-plus-que-mille-mots\\_a2857.html](http://www.noorinfo.com/Mokhis-artiste-plasticien-Une-image-vaudra-toujours-plus-que-mille-mots_a2857.html)

VLANE, A.O.S.A.

- 04/02/2008: *J'apprends à l'instant qu'une illustre inconnue a acquis la collection "Mokhis".*  
En línea: <http://www.click4mauritania.com/j-apprends-a-l-instant-qu-une-illustre-inconnue-a-acquis-la-collection-mokhis.html>
- 10/12/2009: *A monsieur Bernard Goldstein à propos de son imposteur et leur récup de notre misère.*  
En línea: <http://chezvlane.blogspot.com.es/2009/12/monsieur-bernard-goldstein-propos-de.html>
- 16/11/2010: *Il s'appelle Mamadou Anne...*  
En línea: <http://chezvlane.blogspot.com/2010/11/il-sappelle-mamadou-anne.html>
- 19/02/2012: *Expo : Béchir Maloum plus mystique que jamais...*  
En línea: [www.chezvlane.blogspot.com](http://www.chezvlane.blogspot.com)
- 06/11/2012: *1er salon des arts à Nouakchott : Philippe Piguet, arrière-petit-fils de Monet, y sera le 25 novembre...*  
En línea: [http://chezvlane.blogspot.com.es/2012/11/1er-salon-des-arts-nouakchott-philippe\\_7.html](http://chezvlane.blogspot.com.es/2012/11/1er-salon-des-arts-nouakchott-philippe_7.html)
- 16/01/2013: *Hier à l'I.F.M, vernissage instructif d'une expo d'un nouveau genre...*  
En línea: <http://chezvlane.blogspot.com.es/2013/01/hier-ifm-vernissage-instructif-dune.html>