

LA IDENTIDAD EN EL ARTE NEGROAFRICANO A TRAVÉS DEL VÍNCULO CON LA REALIDAD¹

Alfonso Revilla Carrasco²

Abstract: This article defines the concepts as well as the functioning of certain Black African objects which develop the identity of some Black cultures through their artistic productions. The link between art and reality (in production or adoption) is what enables us to identify the terms of identity, as well as to re-define it, to the extent of the needs of geographical or historical modification or alteration. This article is divided into three parts which refer to the representation of the human body as a priority space in Black African art, to the mask which bestows a new identity on the wearer and finally, to different objects which determine personal and social identities.

Keywords: identity; African Black art; mask; object; culture

Resumen: El artículo define tanto los conceptos como el funcionamiento de ciertos objetos negroafricanos, que desarrollan la identidad de algunas de las cultura negras a través de sus producciones artísticas. El vínculo del arte con la realidad propia (de producción o de adopción) es el que permite identificar los términos de la identidad, así como ir redefiniendo la misma, en la medida de las necesidades de modificación o alteración, geográficas o históricas. El artículo está dividido en tres partes que hacen referencia a: la representación del cuerpo como espacio prioritario del arte negroafricano, la máscara como elemento que define una nueva identidad para el portador y, por último, diferentes objetos que determinan identidades personales y sociales.

Palabras Clave: identidad; arte negroafricano; máscara; objeto; cultura

Introducción

El objetivo del artículo es identificar los objetos de carácter artísticos que definen la identidad de algunos pueblos negroafricanos (principalmente de la zona occidental, con algunos ejemplos del África central), así como saber la manera en la que actúan siendo capaces de dotar a los sujetos de un perfil identitario.

Para ello nos centramos en dos elementos básicos de gran parte de las culturas tradicionales negroafricanas, la representación del cuerpo y las máscaras. Una tercera parte del artículo centra su contenido en múltiples objetos culturales como son los accesorios personales o rituales.

El método de trabajo tiene en cuenta la organización de los contenidos de las artes visuales, y las ciencias que estudian

analizan y explican las imágenes, los objetos y las obras de arte; estas son: la historia del arte, la estética y la teoría del arte.

El enfoque artístico determina un tipo de conocimiento específico, basado en el pensamiento visual y creativo (Arnheim, 1976; Eisner, 1995; Gardner, 1982), con una intencionalidad estética y con una función de conocimiento básicamente imaginativa y creativa (Read, 1969; Lowenfeld, 1961). La metodología es necesariamente diversa basada en métodos experimentales, cuasi-experimentales, de descripción cuantitativa, cualitativa y abiertamente especulativos.

1. El cuerpo y su representación como definidores de identidad

“Los cuerpos cuentan historias, las cicatrices son las leyendas de esos mapas personales. La historia del grupo se transmite en los relatos y las canciones, pero es en los cuerpos donde se escriben las historias de cada uno” (García, 2010: 56).

En la representación del cuerpo se gestionan todas las inquietudes, deseos, creencias, esperanzas o temores de cada uno de los pueblos negroafricanos, con los seres del conjunto de sus realidades.

“En África occidental, el antropomorfismo es uno de los modos de representación habituales de las divinidades y de los espíritus de la naturaleza. [...] Tales representaciones recuperan a menudo los criterios propios de una figuración humana idealizada y proceden de un embellecimiento del cuerpo mediante la exaltación de sus cualidades positivas” (Costa; Bouttiaux; Mack *et al.*, 2004: 13).

El cuerpo evoluciona cuantitativamente, manteniendo una constante, mientras que en su evolución cualitativa implica un cambio de status, un cambio de identidad, casi una metamorfosis completa. La muestra de este cambio de identidad se representa plásticamente.

“Los hombres de las tribus borana, mursi o bume lucen en su cuerpo escarificaciones, cicatrices en la piel, que indican el número de hombres que han matado en la batalla o de animales peligrosos que han cazado” (García, 2010: 56).

La representación de la sexualidad, como elemento cambiante que modifica el ser de la persona, está referida a la identidad sexual del sujeto más que a la propia genitalidad, aún siendo ésta la que se manifiesta. Así, la representación no muestra la genitalidad doble en un mismo individuo, sino como atribución a las personas de un alma doble. Ambas se separan como en la representación senufó de los antepasados primordiales, quedando

diferenciadas en masculino y femenino, ambas con sus atributos sexuales identificativos.

El alma femenina muestra a menudo la fecundidad por medio de pechos generosos, en formas contundentes. Este alma cuando se refiere a un espíritu suele perder la potencia de la representación sexual como en el caso de los baulé y sus *Blolo bla* o *Blolo bian*, donde sin perderse los atributos sexuales se contienen, en una representación más espiritual.

En conjunto la representación espiritual puede perder parte de los atributos de la persona viva, bien por sus nuevas características, bien por la falta de utilidad de las anteriores como el atrofiamiento que muestra los brazos de los *Blolo* o las piernas del *nommo acuático* dogón.

En ocasiones podemos generar un nuevo concepto de identidad o estado de lo representado y por lo tanto de la representación; es el caso del ancestro fang, donde la talla muestra al mismo tiempo el estado de niño y anciano, generando un estado ambiguo en su definición formal, pero completo en su concepto, donde vincula el estado del niño indefinido en identidad, pero cerca de los antepasados de donde proviene con el de anciano, completo en su perfil identitario y a punto de pasar al estado de antepasado (Fernández, 1971).

El cuerpo puede ser representado o utilizado como soporte de representación, en cuyo caso su función va unida a su status, sometido al perfil identitario inmutable que viene conferido de nacimiento, o bien el status adquirido con el paso de tiempo en función de los ritos específicos.

“En la mayor parte de los casos, todas estas marcas se asocian con el ritual en sus manifestaciones de mayor importancia. Pero también funcionan como signos de adscripción o identidad, a linajes de parentesco, clases de edad, sociedades secretas, o guerreras, etc.” (Ramírez, 1996: 63).

El *cuerpo como soporte* es un término occidental que en la mentalidad negroafricana adaptaríamos al *cuerpo como identidad*. En este sentido tanto pinturas como escarificaciones marcan una diferenciación cultural que mantiene elementos comunicativos, simbólicos y estéticos.

En el cuerpo todo se plantea en términos de identidad, con un mayor o menor grado de simbolismo, incluso en el gesto, como podemos ver en la talla dogón que se cubre el rostro con ambas manos, cuyo significado puede provenir del incesto cometido por el

primer hijo del dios supremo, introduciendo así el desorden en la creación de Amma (Costa *et al.*, 2004: 65).

2. Máscara y nueva identidad

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

La identidad de la máscara es fundamentalmente social.

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

La utilización de máscaras conlleva una suplencia de nuestra propia naturaleza que se sustituye por la suplantada. La imagen de la máscara en su aspecto formal debe contener esta nueva identidad (tanto la máscara como el conjunto utilizado por el portador, incluidos sus gestos y movimientos).

“La máscara transforma el cuerpo del bailarín que conserva su individualidad y, sirviéndose de él como de un soporte vivo y animado, encarna a otro ser: genio, animal mítico o fabuloso que es representado así momentáneamente” (Laude, 1968: 144).

El rostro es el lugar básico del reconocimiento personal y social. Al mismo tiempo constituye, por las similitudes con el de los padres, principalmente, un reconocimiento de la identidad temporal en una línea parental. Portar una máscara conlleva

“un proceso de desdoblamiento: el portador de las máscara representa, cuando la lleva, un personaje distinto del que es cuando no la lleva” (Ramírez, 1996: 67).

Ese proceso de transformación está vinculado a un proceso de cambio en la realidad, bien de un individuo o de un suceso, lo

cual implica de por sí un desequilibrio que requiere la presencia de la máscara, que actúa en modo de desdoblamiento de la realidad.

“Una máscara no es exactamente un disfraz –en todo caso, en el contexto de las culturas mágicas en las que florece, un disfraz no es meramente un disfraz: la frontera entre el ser y el aparecer no ha establecido aún sus prestigios, por lo que endosar una máscara no pertenece al dominio de la apariencia y la simulación, sino de la transformación y la metamorfosis” (Morey, 1995: 18).

Aunque con fines similares a las de las figuras,

“la máscara, sea cual sea, se distingue profundamente de la estatuilla esculpida. Incluso si un artista trabaja en ambos campos al mismo tiempo, los estilos son completamente diferentes [...]. Al contrario que las estatuillas, la máscara suele unir lo humano y lo animal creando un ser híbrido que incorpora a lo humano, no sólo la forma del animal, sino sobre todo la fuerza vital en la que participa” (Meyer, 2001a: 74).

La máscara conforma, tanto el nacimiento como la muerte, para equilibrar el tránsito de cada una de ellas.

“Pero también tiene que ver con la muerte: máscaras fúnebres y mascarillas mortuorias cumplen desde siempre con respecto a ella la doble función de proteger la imagen (el alma) del muerto y mantenerlo aún presente (representarlo) en los funerales” (Morey, 1995: 18).

Dentro de la función social, las máscaras pueden referirse a ritos de fertilidad (Máscara *Nimba* de los *baga*, máscara *Do* de los *bwa*, las máscaras casco *Ty Wara* de los *bamana*, la máscara *Ma'bu* de la sociedad secreta *Nwarog* de Camerún), a los ritos de iniciación (la máscara *Cikunza* y la *Kalelwa* de los *tshokwe*, la máscara *yaka* de iniciación, la máscara *Nkaki* de los *lwalwa* del Zaire, la máscara de los *salampasu* y de los *mbagani*) o, a fundamentos de la vida social, como la legitimación de autoridad (máscara de latón tipo *aron arabai* de los *temne*), o la máscara de guerra de los *grebo*.

La categoría máscaras responde a la concepción de identidad y de relación de las diferentes realidades del ser humano. Las máscaras están asociadas en su mayor parte a ritos agrarios, funerarios, de iniciación, o de magia. En general, para los ritos de paso (recordamos que los ritos de paso son esencialmente un cambio de identidad), como para los ritos agrarios, las máscaras tienen como fin:

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

La función de las máscaras de iniciación es ayudar a dar un salto cualitativo en la identidad del individuo, bien a la vida adulta, bien a la vida mortal. En conjunto la representación de máscaras es de nuevo el baile entre lo visible y lo invisible, entre el pasado y el presente entre la identidad y la diferencia.

3. Objetos de identidad

Prácticamente casi todos los objetos son objetos de identidad, bien por identificación bien por diferencia. Dentro de los objetos negroafricanos hay una preponderancia por las realizaciones antropomorfas, que son obviamente el principal objeto de identidad a través de la proyección. No obstante nos vamos a referir en este apartado u otro tipo de objetos plásticos negroafricanos que definen la identidad de diferentes culturas.

Junto con las formas antropomorfas aparecen formas zoomorfas, junto con instrumentos musicales, adornos corporales, accesorios de tipo arquitectónico, ritual, o personal, etcétera. Al igual que el trono define e identifica a la cultura ashanti, un instrumento musical puede aglutinar la identidad de un grupo, así;

“el etnólogo Gabriel Seligmann relataba a propósito de piezas semejantes, que un tambor con forma de rumiante, de tamaño natural, con grandes cuernos, había sido capturado como resultado de una campaña militar de 1905. Pertenecía al sultán zande Yambio de Avungara, cuyo poder se derrumbó con la pérdida de este instrumento venerado por el pueblo” (Meyer, 2001b: 150).

El estado de sueño o reposo es un estado de debilidad, frente al entorno y frente a los espíritus. De forma simbólica el reposacabezas, además de mantener la columna alineada o proteger el peinado (*Karamajong*), es indispensable para proteger al individuo.

“Entre los dogón, la cabeza del jefe espiritual del poblado no debía tocar jamás el suelo, bajo pena de catástrofes” (Meyer, 2001b: 20).

Dentro de la posición de identidad de un individuo en un grupo, el taburete juega un papel importante hasta el punto de que,

al igual que los reposacabezas, no son prestados en ninguna circunstancia por su poseedor. Para un zairés como cita Meyer (2001b: 27), sin mencionar la fuente “un hombre sin taburete, es un hombre sin dignidad”.

Destacan los taburetes ashanti, anyi, bamileke, kota o yohoare, entre otros. Junto a ellos se realizan tanto reposaespaldas como sillas articuladas o sillas comunes. Los magbetu se presentan cubiertos con hilos de latón y son utilizados por los jefes. Las sillas articuladas las encontramos más frecuentemente en Costa de Marfil, junto con otras sillas más convencionales de estilo europeo, con cuatro soportes para el apoyo con respaldo.

“Se trata de sillas bajas de respaldo recto, adornadas o esculpidas, reservadas a los iniciados de una sociedad secreta, los poro. Estas sillas les eran ofrecidas por su mujer o un pariente al final de su iniciación. La rigidez vertical y austera de estos símbolos debe confirmar el nuevo papel y la dignidad de estos hombres” (Meyer, 2001b: 27).

Los asientos de gran prestigio son principalmente los de carácter real como los *Afoa-Kom* de los fon, o los tronos perlados bamun (rey Njola). En estos casos podemos encontrar representaciones zoomorfas o antropomorfas, sobre las que se asienta el poder del soberano. En todos ellos aparecen referencias a los antepasados, fundamentos del poder, y recuerdo simbólico de la omnipresencia del soberano. Este tipo de referencias se encuentran en los asientos de prestigio kwele, luba, bamileke, duala, igbo o gurunsi.

Todos los accesorios personales tienen sentido dentro del concepto de identidad personal y por ende social. No obstante los bastones son uno de los objetos de referencia a la hora de establecer una identidad social diferenciada, principalmente como vínculo de los reinados.

“Estos bastones han sido siempre la insignia de los reyes africanos. En algunos casos, jugaron sin duda el papel de símbolos fálicos que evocan las nociones de fuerza y de fecundidad asociadas a la realeza” (Meyer, 2001b: 174).

Se han encontrado cetros (partes de ellos) del siglo IX o X, como los de igbo-ukwu del Museo Nacional de Lagos. En muchos casos estaban coronados por antepasados del pueblo, como los dan, tshokwe, pende, lunda, luba y songye. El sentido amplio en que se comprende el individuo y sus diferentes proyecciones hace posible que “incluso cuando no era portado por el soberano, se le

testimoniaba el respeto como al propio jefe” (Meyer, 2001b: 174). El antepasado está a menudo representado en cetros tschowé en la figura de Tshibinda Ilunga, que representa los antepasados lunda que se impusieron a los tschowé.

El tabaco ha sido asimilado como un elemento simbólico con un papel importante dentro de la vida social. El esquema básico sigue el de la pipa europea, y su uso tiende a ser individual, frente al hecho de mascar tabaco que es de carácter social. Así la segunda jornada en la que Griaule es enseñado por Ogotemmêli comienza de la siguiente forma:

“Sentándose en el umbral, Ogotemmêli rascó la tabaquera de piel rígida y se puso en la lengua un poco de polvo amarillo: -El tabaco- dijo – da el ánimo adecuado. Y empezó a descomponer el sistema del mundo” (Griaule, 2000: 20).

La traducción publicada por Meyer (2001b: 165) es “Ogotemmêli habiéndose sentado sobre su banquetta, raspó su tabaquera de piel rígida y colocó sobre su lengua un polvo amarillo. – El tabaco- dijo- hace al espíritu justo”.

Destacan las pipas de los mumuye, dakakari, bamun, bamileke, zulú o tshowé. Muchas de ellas marcan la diferencia de rango social.

“La ornamentación de las pipas camerunesas estaba regida por un código escrupulosamente respetado: el hombre común sólo tenía derecho a motivos geométricos. Las estatuillas antropomorfas estaban reservadas a los jefes de elevado rango y a los miembros de la familia real, mientras que los dignatarios de las cofradías podían enorgullecerse de las imágenes zoomorfas, sobre todo si tenían relación con su animal totémico” (Meyer, 2001b: 165).

En la pipa bamun que el rey Njola regaló al capitán alemán Gluning como agradecimiento por su apoyo militar en un conflicto tribal (Museo Barbier-Mueller de Ginebra), aparecen unos camaleones que provocan la fecundidad, la justicia y la paz social.

“A propósito de esta pipa, Claude Tardits que la ha estudiado al detalle, recuerda que no sólo se trata de un puro símbolo, la pipa real está ligada al poder; el rey debe fumar durante sus viajes porque es un ritual destinado a favorecer la fertilidad de las tierras y de las mujeres” (Meyer, 2001b: 161).

Aunque no se puedan considerar tejidos de forma estricta, los trabajos en corteza de los pigmeos y mangbetu son una de las expresiones más sorprendentes del África negra y que se limita casi en exclusividad al nordeste de la República Democrática del Congo.

Preparadas por hombres y decoradas por mujeres registran desde las huellas de los dedos (*efe*), marcas similares a las pinturas corporales (*mbuti*), a signos de caza o elementos naturales y vegetales, identificado todos ellos al individuo con el grupo social y este con su entorno natural.

El tejido en sí, suele estar realizado en algodón, aunque se usa la lana (zona de influencia sahariana) y la rafia (África central). En determinadas zonas la tejeduría está unida al conjunto de las técnicas sagradas ofrecidas por los dioses a los humanos, formando parte, por lo tanto, de nuestra identidad sagrada.

“En Mali, entre los bambara, se atribuía a la tejeduría un origen mítico, relacionado con Faro, el dios del sol y del agua, que habría traído a los humanos las técnicas de la forja y la tejeduría” (Meyer, 2001: 68).

En las decoraciones tejidas se suelen utilizar formas geométricas básicas en diferentes combinaciones. Son célebres los trabajos de los yoruba, las telas *asoke* de Oyo, y los paños *kente* de Ghana (los reservados al rey ashanti eran de seda). Cada figura contiene significados precisos acerca de diferentes acontecimientos, dichos, sucesos históricos, etcétera.

Tanto la técnica de las *ligaduras*, como la técnica de *reserva*, se utilizan para la decoración por tinte, donde la tela era sumergida en tintes de índigo, nuez de kola o diferentes pigmentos. Son célebres, producidas por este método, las telas *adire* de los yoruba de la región de Ibadan, así como las realizadas por los bamum. Los denominados por Meyer como *bokolanfini* (*bogolanes*) de los bambara, están también realizados con esta técnica. La misma autora incluye los trabajos de los senufó de la zona de Korogó dentro de esta categoría, no obstante las representaciones son dibujadas. Durante el siglo XIX, en torno a Senegal algunas de estas telas se convirtieron en valor de moda de cambio.

Las cucharas por su forma cóncava como por su uso, tienen referencias con los conceptos de maternidad y hospitalidad. A parte de las cucharas de marfil del siglo XV realizadas en Nigeria y Sierra Leona por los encargos occidentales (principalmente portugueses), destacan las cucharas de los lega, los boni (no figurativas, con tendencia a la geometrización), los baulé, zulú, senufó, dan y wé (de carácter figurativo).

Para una mujer zulú, la posesión de una cuchara, es paralela al primer parto y el consiguiente cuidado de la familia, se le atribuye por tanto cuando cambia su identidad pasando a ser madre.

Destaca la *cuchara ukhezo* de la República de Sudáfrica, (región Kwazulu-Natal) que se encuentra en el Museo Nacional del Louvre (cedida por el Quai Branly).

Entre los senufó su uso está asociado a la iniciación dentro del *poro*. La cuchara *Wakemia* de los dan es símbolo de prestigio y reconocimiento social diferenciado.

Los recipientes son básicamente de cerámica, calabazas o cestería. Los primeros están presentes desde las transiciones a formas de vida sedentarias y normalmente asociados a las mujeres como productoras (casi siempre la mujer del herrero).

El acto de creación está asociado a un proceso de cambio por lo que cuando un individuo va progresando, al adquirir las cualidades de identidad, recibe diferentes tipos de cerámicas.

“Entre los yoruba y los bariba, por ejemplo, las jóvenes reciben al casarse una vasija con mantequilla, para marcar su estatus. Las mujeres kurumba (Burkina Faso), en cambio, obtienen graneros adornados con motivos en relieve al dar a luz a su primer hijo, mientras que, en el país Dowayo (Camerún), las viudas ya sólo emplean singulares vasijas con tres pies para cocinar.” (Serra i Ester; Martínez-Jacquet, 2007: 6).

El bronce y el marfil están reservados al prestigio que sitúa la identidad social del poseedor en el más alto rango social, como las representaciones de concha de igbo-ukwu, del siglo IX y realizadas a la cera perdida. En marfil destacan las realizaciones de recipientes de owo y benin.

Parece obvia la consideración de que el adorno no está desligado del cuerpo, y como tal, responde a las necesidades del mismo, no solamente estéticas sino también rituales, en cuanto tal, se asocia tanto al movimiento como al sonido. El adorno tiene su propio lenguaje siendo en ocasiones un lenguaje en sí mismo.

“En algunos casos, la lingüística ha aportado más que una simple analogía: a partir del análisis de la pintura corporal de los nuba, J. Fari (1972) ha construido una gramática generativa-transformacional que produce diseños bien formados y anula las construcciones no gramaticales” (Price, citado por Bonte; Izard, 2005: 16).

De la separación entre cultura y naturaleza a divisiones fundamentales como macho y hembra, o complejas de pertenencia, desarrollo, estatuto o estado, el adorno insiste en la diferencia como identidad así como de semejanza en la identificación a partir de la exaltación del cuerpo. El adorno es siempre una intervención y por

lo tanto una alteración. Cuando esta alteración es permanente modifica la identidad social del individuo, tanto cualitativa como cuantitativamente.

“La atención al cuerpo constituye el eje de gravedad de la cultura nuba, en la que existe un elaborado vocabulario para distinguir hasta los más pequeños músculos o las variaciones en la piel. Los hombres afeitan parcial o totalmente las distintas partes del cuerpo, incluyendo la barba y el vello púbico, y luego aplican pinturas. Los más jóvenes se distinguen por el uso del rojo y sus estilos de cabello más simples, mientras que los mayores utilizan una gama más amplia de colores y las formas de su pelo son más elaboradas.” (Ramírez, 1996: 66).

Las perforaciones se encuentran próximas a los orificios nasales, auditivos o la boca:

“dichos ornamentos, colocados en los órganos de los que emanan el soplo vital y la palabra, resultan ya indisociables de los demás rasgos faciales; la apariencia de la persona se ve profundamente alterada. El ejemplo de las mujeres kichepo, surma y mursi de Etiopía, con sus enormes platos labiales, es particularmente elocuente” (Serra i Ester; Martínez Jacquet, 2006: 5).

Entre los adornos corporales encontramos los collares de latón de los dan, de los bamum, los fang (más sólidos y de carácter permanente) y los teke, así como brazaletes y pulseras de los kota, fang (incómodas para ser portadas y más usadas como monedas de cambio), baulé, senufó, mossi, numan, bobo y wé, que dados sus conocimientos técnicos sobre la cera perdida, elaboran objetos más ligeros para ser portados. Entre poblaciones orientales los adornos corporales hacen referencia a su posición social,

“así entre los turkana y los pokot, los brazaletes de los hombres indicaban, además de su edad, su lugar en las incursiones de captura de ganado” (Meyer, 2001: 92).

Conclusiones

En el ámbito occidental se procura vincular la identidad a las manifestaciones (totalmente diferente a vincular las manifestaciones a la identidad), con el consiguiente peligro que tiene la primera de banalizar el sentido identitario.

Muchas culturas negroafricanas nos muestran que la identidad individual es una identidad social; es prácticamente imposible saber quien se es sin saber lo que somos.

Mientras la sociedad occidental ha generado nociones de individualismo, tanto en modelos de conducta como de reconocimiento, donde las preguntas de lo que somos, pasa necesariamente por las respuestas de lo que tenemos o de lo que hacemos, las culturas negroafricanas reconocen que el acto es parte de la identidad, pero no lo es la posesión, en la consideración de lo que es nuestro, así vinculan los objetos artísticos a funciones (muchas de ellas rituales).

La individualidad es indefinible en el muntu (ser humano) en función de que ésta, aún siendo singular es una palabra plural y múltiple, es por ello la gran diversidad de objetos que nutren el concepto identitario.

Referencias/ Bibliografía

Bonte, P.; Izard, M. (2005). *Diccionario Akal de Antropología*. Madrid: Akal.

Costa, A.; Bouttiaux, A. M. ; Mack, J. ; Wastiau B. (2004). *La figura imaginada*. Barcelona: Fundación la Caixa.

Einstein, C. (2002). *La escultura negra y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.

García, J. (2010, 3 de enero). *El origen de Adán y Eva*. *El Semanal*, 35.

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

Meyer, L. (2001a). *África negra; máscaras, esculturas, joyas*. Italia: Lisma.

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

Morey, M. (1995). Conjeturas sobre la máscara. *Lápiz*, 117, 12 (1995) 16-26.

Serra i Ester, D.; Martínez-Jacquet, E. (2006). *Joyas del África Oriental*. Barcelona: Kumbi Saleh.

Serra i Ester, D.; Martínez-Jacquet, E. (2007). *Arte y barro; cerámicas del África negra*. Barcelona: Kumbi Saleh.

¹ *The identity of Black African Art through its link with reality*

² Doctor.

Universidad de Zaragoza (España).

E-mail: alfonsor@unizar.es