

# De lo que las obras de arte hablan y no hablan: pinturas contemporáneas en Mauritania<sup>1</sup>

Francesca Nucci

Departament d'Antropologia Cultural i Història d'Amèrica i Àfrica, Universitat de Barcelona  
francesca.nucci80@gmail.com

**Palabras clave:** antropología del arte, arte africano contemporáneo, Mauritania, pintura, exotismo.

**Resumen:** Las obras de arte y las prácticas artísticas se han convertido en preciosas fuentes de información y singulares medios de conocimiento de las sociedades que las producen. En efecto, las expresiones artísticas permiten llegar a un conocimiento particular de sus contextos sociales de creación y circulación en cuanto se ven implicadas y a la vez generan relaciones sociales, acciones y reacciones entre las personas. Después de una breve introducción dedicada al análisis de las que considero las aportaciones más significativas en relación con esta cuestión, presentaré el ejemplo de la pintura contemporánea en Mauritania. En particular, lo que me interesa es poner en evidencia las razones que están en la base de la omnipresencia de ciertas temáticas y la ausencia sistemática de otras.

Pese a unos inicios titubeantes debidos a unas primeras aportaciones fragmentarias, en las que las producciones artísticas eran desatendidas u ocupaban un lugar marginal, hoy en día, ya no cabe duda de que las expresiones y las prácticas artísticas de todo el mundo se han convertido, para los antropólogos o los sociólogos que las elijan como objeto de estudio, en una preciosa herramienta de conocimiento de las sociedades que las producen<sup>2</sup>. En efecto, se han demostra-

---

<sup>1</sup> Este artículo deriva de dos capítulos de mi reciente tesis doctoral, titulada *El mundo del arte contemporáneo en Mauritania. Encuentros y desencuentros entre los artistas locales, la sociedad mauritana y las comunidades extranjeras* y defendida el 29 de enero de 2014 en la Universitat de Barcelona. Cabe mencionar que, antes de esta tesis, no existía ningún documento escrito sobre las artes plásticas contemporáneas en Mauritania. Al final del artículo aparece el listado de las obras y de los autores que lo ilustran.

<sup>2</sup> Para una profundización de las dificultades y problemáticas que han acompañado el lento proceso de construc-

do, y siguen demostrándose, reveladoras de aspectos, dinámicas y relaciones sociales que, de lo contrario, permanecerían sin expresar, ocultas, implícitas o poco claras. El principal objetivo de este artículo es poner en evidencia, a través del análisis de un ejemplo etnográfico, que las obras de arte permiten llegar a un conocimiento particular de sus contextos sociales de creación y circulación en cuanto se ven implicadas y a la vez generan relaciones sociales, acciones y reacciones entre las personas (Gell, 1998). Después de una breve introducción dedicada al análisis de las que considero las aportaciones más significativas con respecto a esta cuestión, presentaré el ejemplo de las pinturas contemporáneas en Mauritania. En particular, lo que pondré en evidencia son las razones individuales y sociales que, a mi parecer, están en la base de la omnipresencia de ciertas temáticas y la ausencia sistemática de otras.

## Investigando (con) las expresiones artísticas

Tanto desde la antropología como desde la sociología han sido numerosas las teorías que han defendido la peculiaridad y la preciosidad del conocimiento al que se llega gracias a la observación y al análisis de las expresiones artísticas de un pueblo o de una sociedad. A partir de la obra pionera *Primitive art*, de

---

ción y consolidación de los estudios antropológicos sobre producciones artísticas, aconsejo la lectura de la introducción de la obra *The Anthropology of Art. A Reader*, editada por Howard Morphy y Morgan Perkins (2006), y de dos artículos, el primero de Alfred Gell (1992), titulado *The technology of enchantment and the enchantment of technology*, y el otro de Sally Price (2005), titulado *¿Son los antropólogos ciegos frente al arte?*.

Franz Boas (1927), enteramente dedicada al estudio de las artes de la Columbia británica, entre los diferentes estudios antropológicos que más atención prestaron a las cuestiones estéticas, creo que es debido empezar con la obra de Claude Lévi-Strauss. En particular, considero fundamental la idea a partir de la cual Lévi-Strauss, en virtud de la estrecha relación entre "arte"<sup>3</sup> y realidad, y presentando las expresiones artísticas como partes de verdaderos "sistemas de símbolos" que se explican recíprocamente, defiende su naturaleza de "documentos primarios" (Goldwater, 1973), esto es, su ser fuentes de conocimiento directo de ciertos aspectos de la sociedad que las produce, sin necesitar la mediación de otras instituciones sociales<sup>4</sup>.

En *El pensamiento salvaje* (2005), por ejemplo, Lévi-Strauss afirma que el "arte" nunca puede llegar a representar fielmente la realidad que lo inspira a causa de sus límites técnicos y materiales, así que opta 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 de "arte" representan reducciones de la complejidad de la realidad, haciéndola así más inteligible, más comprensible al espectador (Lévi-Strauss, 2005: 45-46). La obra de arte, entonces, viene colocada en el centro de la

---

<sup>3</sup> Pongo 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 la antropología o de la sociología del "arte". Es por estas razones por lo que prefiero utilizar términos como *expresiones*, *producciones* o *prácticas artísticas*.

<sup>4</sup> El sociólogo brasileño José Guilherme Merquior (1978) dedicó una pequeña obra al análisis de algunos aspectos esenciales de la estética de Lévi-Strauss.

reflexión, convirtiéndose en objeto y fuente de conocimiento, ya que, creando vínculos entre fragmentos distintos de una misma realidad, desvela relaciones ocultas, haciéndolas así evidentes a los ojos del espectador.

Que Lévi-Strauss consideraba el “arte” como un medio de conocimiento privilegiado resulta 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. 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 caduveas 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, 2004: 185)<sup>5</sup>.

Siempre en Francia, el sociólogo Roger Bastide, en su obra *Arte y sociedad* (2006), defendió la idea de un estudio que parte del conocimiento del “arte” para llegar a un mejor conocimiento de lo social, ya que el “arte” constituye una herramienta preciosa para descubrir ciertos aspectos de la sociedad que lo produce:

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” (Bastide, 2006: 60).

En el último capítulo de la obra, Bastide analiza la acción del “arte” sobre la sociedad y concluye insistiendo en la reciprocidad y en la interacción que existe entre las dos: “[...] 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 insiste 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 reconoce que, a diferencia de la perspectiva sociológica, una antropología social de las producciones artísticas tiene como principal objetivo el de poner a los objetos y sus características en el centro de los estudios.

---

<sup>5</sup> Todas las traducciones al castellano de las citas son mías. Se ha optado por no utilizar los textos originales para facilitar la lectura del artículo.

Estas ideas fueron retomadas y desarrolladas por Alfred Gell en su famoso libro *Art and Agency* (1998), en el cual el autor define 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, estudia el contexto social de producción, circulación y recepción de las producciones artísticas. Dicho de otra manera, para Gell, la antropología del “arte” tiene 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 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).

El autor propone un estudio del “arte” entendido como “sistema de acción”, en el que las obras, definidas como “índices”, no son simple materia inerte, sino que son capaces ellas mismas de “agencia social” (Gell, 1998: 6-7). Los objetos artísticos son “agentes sociales” en tanto que origen y causa de relaciones, de acontecimientos sociales. Pero, advierte Gell, se trata de agentes sociales secundarios porque no son “autosuficientes” y son desprovistos de intencionalidad, una característica exclusiva de las personas que son los agentes sociales primarios (Gell, 1998: 17).

Sobre la peculiaridad de los objetos como medios de conocimiento de la realidad social, 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. De la misma manera que Lévi-Strauss, hablando del arte corporal de los caduveos, Kingery hace referencia a la dimensión inconsciente del lenguaje artístico, a través del cual se manifiestan emociones y sentimientos que habría sido imposible expresar de otra manera. Pero, sigue Kingery (1996), para poder utilizar los objetos como medios de conocimiento es necesario contextualizar su existencia, es decir, conocer sus procesos de producción, circulación, valoración, etc.

En esta misma línea, Austin Harrington definió el “arte” como una fuente de “existential social knowledge” (2004: 4), ya que nos dice cosas diferentes, y por lo tanto ulteriores, con respecto a las que nos revelan las ciencias sociales sobre una realidad social. Harrington precisa 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), afirma que para alcanzar el tipo de conocimiento que deriva del estudio de las producciones artísticas es necesario considerarlas no como creaciones de individuos, sino como frutos de una cooperación entre una red de actores. Una vez que se conozcan todos los actores y las dinámicas de los *art worlds*, entonces se podrá explicar por qué los artistas producen ciertos tipos de obras utilizando determinadas técnicas y por qué estas se convierten en obras de arte en ciertos lugares y momentos determinados.

A partir de estas primeras e importantes aportaciones, se han multiplicado las reflexiones teóricas y los estudios empíricos que han ido consolidando la antropología del "arte" como disciplina académica. Entre las obras más recientes, podemos citar, por ejemplo, la recopilación de artículos editada por Howard Morphy y Morgan Perkins (2006) que, en la introducción, explican así su idea de estudio antropológico del "arte":

Nuestra posición es que la antropología del arte no es simplemente el estudio de aquellos objetos que han sido clasificados como objetos de arte por la historia del arte occidental o por el mercado del arte internacional; el arte no es tampoco una categoría arbitraria de objetos definida por una particular teoría antropológica; la creación artística es más bien un tipo particular de actividad humana que implica tanto la creatividad del productor como la capacidad de los demás de responder a los objetos artísticos o utilizarlos, o utilizar los objetos como arte (Morphy y Perkins, 2006: 12).

El análisis del objeto [artístico] ayuda a entender y a definir el contexto, y esto a su vez proporciona información relevante acerca del objeto mismo (ibídem: 15).

También es interesante mencionar, sobre todo en relación con el ejemplo etnográfico objeto de este artículo, que Morphy y Perkin ponen en evidencia el reciente impacto de los estudios antropológicos del arte sobre los análisis de los procesos de globalización:

El impacto se ha producido principalmente en dos áreas: en el estudio de los procesos de comercio e intercambio, y en los discursos acerca del proceso de globalización, incluida la conceptualización de fronteras culturales. [...] La venta de objetos de arte y de artesanía ha constituido una de las principales vías de entrada de las sociedades a pequeña escala en

la economía global; ha sido también una de las principales maneras en las que la imagen de algunas sociedades se ha ido formando en la imaginación de los forasteros. [...] Sin embargo, las imágenes que se crean de esta manera implican a menudo unos estereotipos culturales propios de la cultura del consumidor más que de la cultura del productor (Morphy y Perkins, 2006: 18-19).

Veremos que si estas ideas eran, y siguen siendo, válidas para las producciones artísticas más "tradicionales" de las sociedades no occidentales, también lo son para las de formación más reciente, como la pintura y la escultura africanas contemporáneas.

Más recientemente, y a partir de una perspectiva diferente con respecto a las precedentes, Christopher Wright y Arnd Schneider se han hecho cargo de la publicación de una serie de recopilaciones de textos que proponen, defendiendo su utilidad, unos intercambios metodológicos entre antropología y prácticas artísticas:

Explorando los límites y las posibilidades de representación y percepción en el seno de las dos disciplinas, nos interesa ver cómo las prácticas artísticas pueden ampliar las prácticas antropológicas y viceversa (Schneider y Wright, 2006: 1).

Nuestra principal argumentación es que la iconofobia de la antropología y su autoimpuesta restricción de la expresión visual a modelos basados en textos, necesitan ser superadas por un compromiso crítico con una serie de prácticas materiales y sensoriales propias de las artes contemporáneas (Schneider y Wright, 2006: 4).

No se trata de persuadir los antropólogos a abandonar el discurso, sino de explorar las posibilidades figurativas en relación con este (Schneider y Wright, 2006: 13).

Según los dos autores, si por un lado el antropólogo puede traer beneficio y enriquecer sus estudios a través de la utilización de herramientas visuales, por otro lado, el artista también puede explorar las técnicas etnográficas para realizar su trabajo. Se trata, si se quiere, de ese “traffic between art and anthropology” que nos anticiparon George Marcus y Fred Myers (1995: 10) y es en este mismo sentido en el que Arnd Schneider (2006) insiste en la importancia de que haya, entre antropología y prácticas artísticas, un proceso de “apropiación” recíproca y constante de las metodologías y de los respectivos objetos de estudio. Sucesivamente, Schneider y Wright retomaron y desarrollaron estas ideas en otras publicaciones, entre las cuales la más reciente se titula *Anthropology and Art Practice* (2013). En la introducción, los dos autores afirman el objetivo de poner en evidencia las afinidades que existen entre el trabajo de los antropólogos y el de muchos artistas contemporáneos. Esto hace que hoy existan muchos trabajos, sobre todo los que implican la utilización del vídeo o la fotografía, que pueden ser situados en una zona a caballo entre las dos disciplinas. En la obra citada, se aportan varios ejemplos de ello.

Ahora bien, a la luz de las diferentes aportaciones teóricas hasta aquí discutidas y que yo considero como las que más han enriquecido la caja de herramientas que los estudiosos del “arte” tenemos a nuestra disposición, me gustaría proponer un análisis antropológico de las producciones artísticas que han dado origen y se encuentran insertadas en el contexto sociocultural objeto de estudio de mi tesis doctoral. Pero, antes de todo, considero necesaria una breve presentación de las principales características de ese contexto.

## El “mundo” del arte contemporáneo en Mauritania

Desde hace unos treinta o cuarenta años, en Mauritania se ha ido formando y desarrollando un “mundo” de las artes plásticas contemporáneas, cuyo origen es, pues, postcolonial, ya que este país 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 Nuakchot, la capital, nunca fue una ciudad colonial, sino que se construyó al mismo tiempo que la independencia del país. De hecho, mientras que en otras colonias los franceses habían construido ciudades dotadas de infraestructuras en las que habían llevado adelante sus acciones artístico-culturales a través de sus centros culturales y de las escuelas de bellas artes (Amelle, 2005), en Mauritania no se produjo la misma situación. En todo el país nunca hubo, ni hay, academias o escuelas de bellas artes y estas tampoco forman parte de los programas de la enseñanza local. Por otro lado, la “colonización extrauterina” (Ould Cheikh, 1999)<sup>6</sup> vivida por el país y la total ausencia de verdaderos centros urbanos, hicieron que tampoco hubiera artistas, profesores de bellas artes o aficionados al “arte” instalados en las ciudades y que organizaran talleres de iniciación y formación en artes plásticas, como ocurrió en otras excolonias. Estos, en efecto, llegaron después de la independencia y sobre todo a partir de los años noventa. Además, tam-

---

<sup>6</sup> Con esta expresión, el antropólogo Abdel Wedoud Ould Cheikh se refiere al hecho de que los franceses ocuparon el territorio mauritano solo por razones estratégicas, para asegurar una continuidad territorial entre sus colonias en el África occidental, así que se trató de una “colonización fantasma”, indirecta y débil.

co hay que olvidar que, antes de unos severos periodos de sequía durante 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.

A pesar de este “retraso”, hoy en Nuakchot existe un pequeño “mundo” de las artes plásticas, compuesto de unos treinta artistas más o menos activos que han creado asociaciones y diferentes *maisons des artistes*, realizan actividades de diferentes tipos y participan en la vida artístico-cultural de la ciudad. Además, 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.

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 Nuakchot, convirtiéndose en actores importantes de ese contexto. Finalmente, también cabe mencionar la presencia de algunos artistas europeos expatriados que han jugado y juegan un papel importante en las carreras 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. Solo 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.

Ahora bien, como en la mayoría de los contextos artísticos africanos, también en Mauritania los artistas contemporáneos se encuentran en una situación de “marginación” con respecto a la sociedad y a las instituciones competentes locales, debido a una general indiferencia, una falta de interés y de apoyo hacia su profesión, sus actividades y sus obras. Los mauritanos, más familiarizados con otros tipos de expresiones artísticas, como la música, la poesía o la artesanía tradicional, que forman parte de sus tradiciones culturales, suelen tener cierto desconocimiento tanto de los artistas plásticos como de su trabajo y son muy pocos los que asisten a sus actividades. La principal consecuencia de esta situación es la casi total dependencia, económica y profesional, de los artistas locales con respecto a los occidentales, instituciones y actores privados que no son solo los que subvencionan sus proyectos, su formación, sus viajes y sus experiencias en Europa, sino también sus principales y casi únicos clientes, ya que, como todo el arte africano contemporáneo, también las producciones mauritanas son principalmente “arte de exportación”. Y son precisamente estas circunstancias las que explican las características de las obras de arte producidas por los artistas plásticos contemporáneos en Mauritania, en particular la omnipresencia de ciertas temáticas y la ausencia sistemática de otras.

Casi todos los artistas con los que trabajé en Mauritania son pintores o, por lo menos, empezaron como tales, aunque actualmente algunos de ellos están especializándose también en algunas técnicas de la escultura. Ahora bien, el aspecto más interesante de las diferentes producciones es relativo a sus temáticas, ya que, 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 esta 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.

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 solo en las obras, sino también en los discursos de los artistas, tanto hombres como mujeres, acerca de su trabajo<sup>7</sup>:

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<sup>8</sup>, entrevista del 11 de octubre de 2009).

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 de octubre de 2009).

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 de febrero de 2009).

Los temas que me gusta mucho pintar son la mujer, el hombre y su relación en nuestra sociedad actual (Binta, entrevista del 29 de diciembre de 2008).

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. [...] 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 de diciembre de 2008).

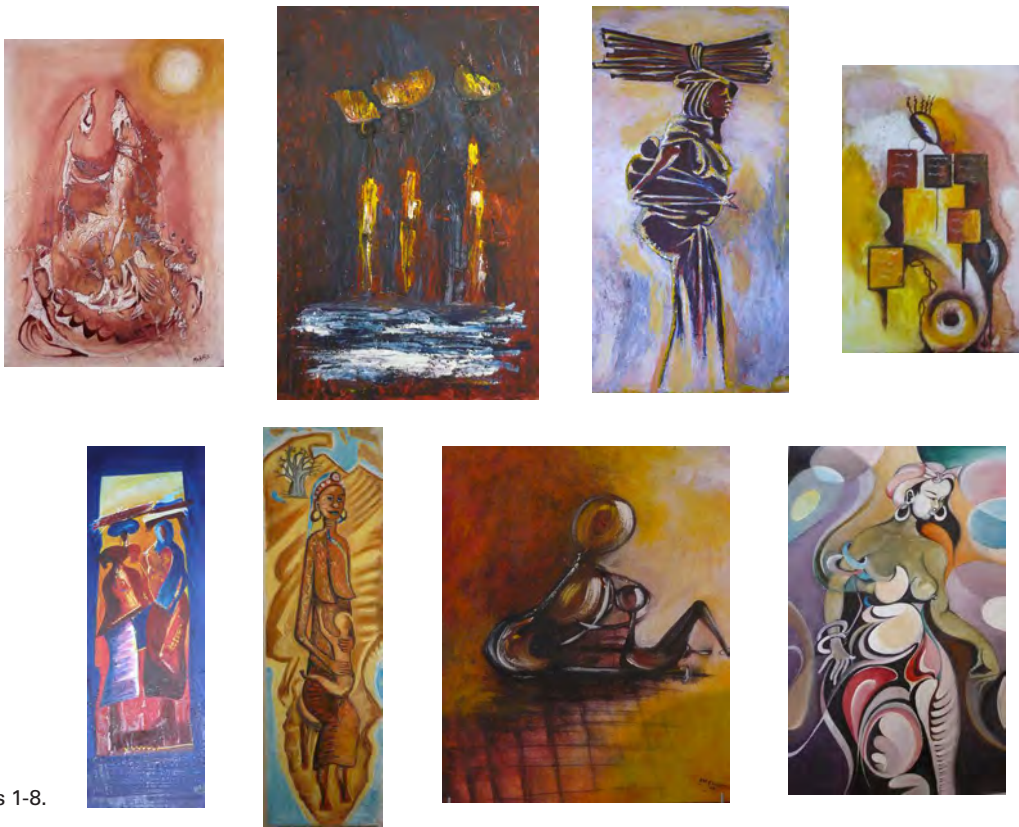
En las figuras 1-8 se puede observar cómo la mujer, perteneciente a diferentes grupos étnicos (de origen arabobereber o subsahariano), es representada como cuerpo femenino sensual, como esposa, como madre y fuente de vida, como trabajadora. Pero, en las telas de los artistas, se encuentran también temas como la "complicidad femenina" en el "universo misterioso" de la mujer y la ablación. Otras veces, se utiliza el tema de la figura de la mujer para abordar asuntos como el matrimonio forzado y la poligamia.

---

<sup>7</sup> Los siguientes fragmentos forman parte de un cuerpo de unas cincuenta entrevistas semiguías y en profundidad, realizadas entre 2008 y 2012, con cada uno de los artistas plásticos en Mauritania y con sus principales interlocutores. Las conversaciones con los artistas se centraron sobre todo en sus biografías y en la descripción de sus trabajos. Los fragmentos han sido seleccionados a partir de entrevistas con artistas de diferentes generaciones y distintos orígenes étnicos.

<sup>8</sup> Los nombres de los artistas son todos ficticios.



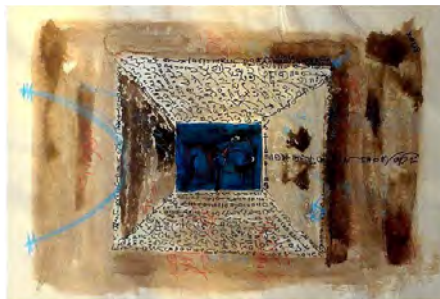


Figuras 1-8.

En segundo lugar, hay que mencionar la remarcable influencia ejercida por la caligrafía árabe en los cuadros abstractos de ciertos artistas. Muchos artistas son calígrafos en origen y algunos de ellos siguen dedicando parte de su tiempo a esa actividad. Además, todos sabemos que la caligrafía es la expresión artística por excelencia de todo el mundo araboislámico, constituyendo el verdadero elemento de originalidad de todas sus artes plásticas. La caligrafía, de hecho, no forma parte solo 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 pe-

queños 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 arabobereber, la caligrafía árabe representa una importante fuente de inspiración. Como se puede observar en las figuras 9-12, 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>9</sup> y los objetos artesanales: triángulos, rombos, cruces, estrellas, etc. Se trata

<sup>9</sup> Quiero recordar, en particular, las célebres decoraciones murales de las mujeres del antiguo pueblo de Oualata.



Figuras 9-12.

de la influencia de las diferentes simbologías de origen arabobereber, tuareg y peul<sup>10</sup>.

También la religión y la educación islámicas constituyen unas fuentes de inspiración para los cuadros. La segunda es representada sobre todo a través de los talibés<sup>11</sup> (figura 13) esto es, los niños que frecuentan las escuelas

coránicas con sus pizarritas de madera en las que llevan escritos los versículos del Corán. Estos niños se encuentran en todas las calles de la ciudad pidiendo la limosna. 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. Este tema, en general, suele ser representado más por los artistas de origen arabobereber que por los subsaharianos, pero también por los extranjeros (figuras 14-16). Incluso 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<sup>12</sup> o la case<sup>13</sup>, los objetos

<sup>10</sup> Con respecto al tema de las simbologías de las poblaciones del Sáhara, 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.

<sup>11</sup> La palabra viene del término árabe *ṭālib*, que significa “estudiante”, en particular los que estudian la religión islámica.

<sup>12</sup> Tienda tradicional de los nómadas.

<sup>13</sup> Término utilizado por los halpoulaar para referirse al tipo de cabaña tradicional en sus pueblos.



Figura 13.



Figuras 14-16.



Figuras 17-19.

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. (figuras 17-19).

Finalmente, 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 paz y el diálogo entre las diferentes poblaciones, sobre todo entre los arabobereberes, por un lado, y los subsaharianos, por el otro (halpoulaar, wolof, soninké y bamabara). Se trata de temas recurrentes en las telas de todos los artistas. Estos últimos tratan estas cuestiones de manera distinta, pero nadie pone en evidencia los conflictos que, también entre ellos



Figuras 20-22.

mismos, están 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<sup>14</sup>, du-

rante un taller de formación organizado por la Embajada de Estados Unidos en noviembre de 2010. Como se puede observar en las figuras 20-22, 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 ha-

<sup>14</sup> Espacio de ocio y sociabilidad creado en Nuakchot en 2010. Es un gran parque cerrado custodiado por un guardián donde la gente puede acceder gratuita-

mente. La propiedad 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.



Figura 23.

blábamos antes. Otras veces, la “diversidad étnico-cultural” mauritana viene representada también bajo otras formas, por ejemplo, a través de las mujeres y sus respectivas maneras “tradicionales” de vestir o sus diferentes actividades cotidianas (figura 23).

Ahora bien, 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 se 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, 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. 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, etc. Asimismo, algunos de ellos viajan regularmente a Europa. Sin embargo, todo esto no se refleja en sus pinturas.

### **A modo de conclusión: lo que las pinturas no cuentan**

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, los elementos occidentales introducidos en la manera de vestir, 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 solo 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 solo durante muy poco tiempo, en un “mundo” parecido, ya que, como hemos dicho, su realidad ha sido más bien la de la



Figuras 24-25.



ciudad. Asimismo, las tendencias temáticas mencionadas e ilustradas alcanzan su apoteosis con las pinturas "místicas" y "fantasiosas" de un artista, Adama, que, ya mayor de edad, se ha convertido en una nueva figura artística de éxito en Nuakchot. De hecho, los cuentos con los que este "sabio africano" acompaña sus cuadros, en los que hombres y animales, reales o inventados, se mezclan en lugares imaginados y míticos (figuras 24 y 25), han fascinado al público europeo en constante búsqueda de obras y artistas africanos "auténticos", "incontaminados", "puros".

Ahora bien, en la base de la presencia constante de ciertas temáticas y la "curiosa" 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 semi-figurativo. De las realidades urbana, política, social y familiar que los rodea no hablan ni las representan. Un día, compartiendo esta observación con Vlane, un periodista mauritano, este 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 de diciembre de 2011).

Las obras de arte, y la "vida de artista" en general, parecen constituir un especie de "refugio", un lugar de "escape" y "de negación", en el 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, "exóticos", sugestivos, etc. En efecto, hay que tener presente que las tendencias temáticas de las que hemos hablado representan la mera respuesta que los artistas dan a las demandas de su público, compuesto casi totalmente de occidentales que siem-

pre buscan el vínculo del artista africano con sus orígenes y no solo 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”, en primera instancia, llevó a la formación de los “gabinetes de curiosidades” a partir del siglo XV y fue alimentado por ella, 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 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).

Estoy de acuerdo con definir *diverso* todo lo que hasta ahora ha sido llamado extraño, in-

sólito, 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 (ibídem: 82).

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 el epígrafe anterior. 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 a través del mecenazgo extranjero, se han vuelto “seductores cómplices” (González Alcantud, 1993: 136), dando a los occidentales lo que estos 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” del mercado del arte<sup>15</sup>. En efecto, hemos visto que 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” y en el que los extranjeros, sean estos privados o instituciones, han ido asumiendo los roles y ocupando los espacios de los que la sociedad mauritana y sus instituciones se han ido despreocupando, principalmente porque

---

<sup>15</sup> Para una profundización del proceso de construcción de la categoría de “arte africano auténtico” recomiendo, entre otros, los trabajos de Sally Price (1989), los de Christopher B. Steiner y Ruth B. Phillips (1995; 1999) y el de Shelly Errington (1998).

se trata de “algo importado” y extraño a sus costumbres y hábitos tradicionales. Ahora bien, lo que es importante poner en evidencia es que los mecenas 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 conver-

tirse en *talents' scouts*, esto es, en descubridores de verdaderos talentos africanos innatos e “incontaminados”, a una voluntad de mantener una cierta hegemonía en las producciones artístico-culturales africanas, sobre todo cuando se trata de una institución, como por ejemplo los centros culturales franceses (Amselle, 2005).

## Listado de las obras y sus autores

- Figura 1. Alem, 2009. *Complicité féminine*. Técnica mixta sobre tela.
- Figura 2. Binta, 2009. *Les femmes au bord du fleuve*. Técnica mixta sobre tela.
- Figura 3. Ismael, 2008. *Espoir*. Técnica mixta sobre tela.
- Figura 4. Leila, 2007. *Je ne suis pas une femme objet*. Acrílico sobre tela.
- Figura 5. Ousmane, 2008. *Les femmes au travail*. Técnica mixta sobre tela.
- Figura 6. Moussa, 2010. *À ma mère*. Acrílico sobre tela.
- Figura 7. Leila, 2009. *L'excision II*. Acrílico sobre tela.
- Figura 8. Abdellahi, 2008. Sans titre. Acrílico sobre tela.
- Figura 9. Saleck, 2009. Sans titre. Técnica mixta sobre tela.
- Figura 10. Bocar, 2013. Sans titre. Técnica mixta sobre tela. Foto cortesía Cridem
- Figura 11. Alem, 2009. *Barbelés de la honte*. Técnica mixta sobre tela.
- Figura 12. Hassan, 2011. Sans titre. Técnica mixta sobre tela.
- Figura 13. Binta, 2009. *Les enfants de la rue*. Técnica mixta sobre tela.
- Figura 14. Ismael, 2012. *Autour du thé*. Técnica mixta sobre tela.
- Figura 15. Jemal, 2008. *Autour du thé*. Acrílico sobre tela.
- Figura 16. Mouna, 2009. Sans titre. Técnica mixta sobre tela.
- Figura 17. Ismael, 2010. *Les compagnons*. Técnica mixta sobre tela.
- Figura 18. Abdel, 2010. Sans titre. Técnica mixta sobre tela.
- Figura 19. Alpha, 2009. Sans titre. Tinta sobre papel.
- Figura 20-21-22. Mural colectivo, 2010.
- Figura 23. Moussa, 2010. *La diversité*. Acrílico sobre tela.
- Figura 24. Adama, 2012. *Le périple de Penda Saar sur le dos du cayman*. Técnica mixta sobre tela.
- Figura 25. Adama, 2012. *Pouvoirs mystiques des gémeaux*. Técnica mixta sobre tela.



## Bibliografía

- AMSELLE, Jean-Loup (2005) *L'art de la friche: essai sur l'art africain contemporain*, París, Flammarion.
- BASTIDE, Roger (2006 [1948]) *Arte y sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BECKER, Howard (1982) *Art Worlds*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press.
- BOAS, Franz (1927) *Primitive Art*, Nueva York, Dover Publications.
- ERRINGTON, Shelly (1998) *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press.
- GABUS, Jean (1958) *Au Sahara. Arts et Symboles*, Neuchâtel, Éditions de La Baconnière.
- GELL, Alfred (1992) “The technology of enchantment and the enchantment of technology”, in J. COOTE; A. SHELTON (eds.) *Anthropology, Art, and Aesthetics*, Oxford, Claredon Press, 40-66.
- (1998) *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Claredon Press.
- GOLDWATER, Robert L. (1973) “Art history and anthropology: some comparisons of methodology”, in A. FORGE (ed.) *Primitive Art & Society*, Oxford, Oxford University Press, 1-10.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (1993) *La extraña seducción. Variaciones sobre el imaginario exótico de Occidente*, Granada, Universidad de Granada.
- HARRINGTON, Austin (2004) *Art and Social Theory*, Cambridge, Polity Press.
- KINGERY, W. David (1996) “Introduction”, in W. D. KINGERY (ed.) *Learning from things. Method and Theory of Material Culture Studies*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1-15.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (2004 [1955]) *Tristi Tropici*, Milano, il Saggiatore.
- (2005 [1962]) *El pensamiento salvaje*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- MARCUS, E. George; MYERS, Fred R. (1995) “The Traffic in Art and Culture: An Introduction”, in E. G. MARCUS; F. R. MYERS (eds.) *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1-51.
- MERQUIOR, José Guilherme (1978 [1977]) *La estética de Lévi-Strauss*, Barcelona, Ediciones Destino.
- MORPHY, Howard y PERKINS, Morgan (2006) “The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice”, in H. MORPHY; M. PERKINS (eds.) *The Anthropology of Art. A Reader*, Cornwall, Blackwell Publishing, 1-
- OULD CHEIKH, Abdel Wedoud (1999) “Vous avez dit ‘Histoire’? Introduction”, in *Histoire de la Mauritanie. Essais et synthèses*, Nuakchot, LERHI, Imprimerie Nouvelle, 1-35.
- PHILLIPS, Ruth B.; STEINER, Christopher B. (1999) “Art, Authenticity, and the Baggage of Cultural Encounter”, in R. B. PHILLIPS; C. B. STEINER (eds.) *Unpacking Culture. Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press.
- PRICE, Sally (1989) *Primitive art in civilized places*, Chicago, University of Chicago Press.
- (2005) “¿Son los antropólogos ciegos frente al arte?”, in *Quaderns* (Barcelona, Institut Català d'Antropologia), 21: 13-31.
- SCHNEIDER, Arnd (2006) “Appropriations”, in A. SCHNEIDER; C. WRIGHT (eds.) *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford y Nueva York, BERG, 29-51.
- SCHNEIDER, Arnd y WRIGHT, Christopher (2006) “The Challenge of Practice”, in A. SCHNEIDER; C. WRIGHT (eds.) *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford y Nueva York, BERG, 1-27.
- (2013) “Ways of Working”, in A. SCHNEIDER; C. WRIGHT (eds.) *Anthropology and Art Practice*, Londres y Nueva York, Bloomsbury, 1-24.
- SEGALÉN, Victor (1978) *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, París, Éditions Fata Morgana.
- STEINER, Christopher B. (1995) “The Art of the Trade : On the Creation of Value and Authenticity in the African Art Market”, in E. G. MARCUS; F. R. MYERS (eds.) *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 151-165.

**Hitz gakoak:** artearen antropologia, Afrikako arte garaikidea, Mauritania, pintura, exotismoa.

**Laburpena:** Artelanak eta praktika artistikoak lan horien egileen gizarteen informazio-iturri zoragarri eta ezagutza-bide berezi bihurtu dira. Hain zuzen ere, sormen-testuinguruaren eta zirkulazioaren ezagutza partikular batera iristeko modua ematen dute adierazpen artistikoek, inplikaturak egon orduko eta,aldi berean, harreman sozialak, pertsonen arteko ekintzak eta erreakzioak, eragiten dituzte. Nire ustez gai honen inguruko ekarpen garrantzitsuenak direnen gaineko analisiaren sarrera labor baten ondoren, Mauritaniako pintura garaikideren adibidea aurkeztuko dut. Bereziki, gai jakin batzuen nonahikotasunaren eta beste batzuen absentiaren oinarrian dauden arazoak azaldu nahi ditut.

**Keywords:** anthropology of art, African contemporary art, Mauritania, painting, exoticism.

**Abstract:** Artworks and artistic practices have become precious sources of information and unique mediums of knowledge for the societies that produce them. In fact, artistic expression has enabled us to gain specific knowledge of the social contexts of their creation and circulation with regard to their involvement in and generation of social relations, actions and reactions between people. After a brief introduction on the analysis of what I feel to be the biggest contributions to this issue, I will present contemporary painting in Mauritania. I am particularly interested in laying emphasis on the reasons that form the basis of the omnipresence of certain themes and the systematic absence of others.