

TESIS DOCTORAL

AÑO 2019



EL SISTEMA DEL ARTE EN NIGERIA. ESTRUCTURA Y AGENCIA EN UN MUNDO DEL ARTE EMERGENTE

Jesús **CASTELLOTE LABORDA**

(Arquitecto, Máster en Métodos y Técnicas Avanzadas de
Investigación Histórica, Artística y Geográfica)

DIRECTORA: Dra. María Victoria SOTO CABA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO
PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA E HISTORIA DEL ARTE Y TERRITORIO

TESIS DOCTORAL
AÑO 2019

**EL SISTEMA DEL ARTE EN NIGERIA.
ESTRUCTURA Y AGENCIA EN UN
MUNDO DEL ARTE EMERGENTE**

Jesús CASTELLOTE LABORDA

(Arquitecto, Máster en Métodos y Técnicas Avanzadas de
Investigación Histórica, Artística y Geográfica)

DIRECTORA: Dra. María Victoria SOTO CABA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO
PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA E HISTORIA DEL ARTE Y TERRITORIO

AGRADECIMIENTOS

Nigeria es un país inmenso, con cerca de 200 millones de habitantes. Su mundo del arte también es sorprendentemente extenso y complejo. Para el observador inexperto parece que no existe, o que es solo el pasatiempo de unos pocos entusiastas. Sin embargo, la realidad es diferente. Varios miles de personas construyen este complejo sistema social que es el “artworld” nigeriano.

Mi agradecimiento se dirige primero a los muchos de ellos que a lo largo de los últimos 35 años han abierto las puertas de sus estudios, casas, galerías, oficinas y almacenes en Lagos y me han ofrecido su hospitalidad, y en muchos casos, su amistad sincera. Soy consciente de que la contribución de esta tesis a la historización del arte nigeriano y su mundo no solo se debe a mí, sino también a la aportación de tantos de esos agentes del mundo del arte nigeriano.

Gracias especialmente a Yinka Fisher y a Akinyemi Adetunji, de la Foundation for Contemporary and Modern Visual Arts, en Lagos. Directa e indirectamente han contribuido en gran modo a la formulación de las ideas y a la recolección de los datos utilizados en la tesis.

Mi familia en Zaragoza y en Lagos me han dado ánimos y continuo apoyo cuando el trabajo se hacía un poco más duro. Realmente, les estoy agradecido.

Finalmente, quiero agradecer en especial a la Dra. María Victoria Soto Caba, directora de la tesis, por su ayuda, orientaciones y consejo. A pesar de estar a muchos miles de kilómetros de distancia, ha seguido de cerca mi trabajo en estos tres últimos y en los dos previos cuando también hice el master bajo su dirección. Su actitud siempre positiva y su continua disponibilidad han hecho mi trabajo más fácil de lo que yo temía. Su consejo me ayudado a hacerlo mejor y más seriamente de lo que yo esperaba.

Gracias.

EL SISTEMA DEL ARTE EN NIGERIA. ESTRUCTURA Y AGENCIA EN UN MUNDO DEL ARTE EMERGENTE

Jesús Castellote Laborda

INDICE

1.	INTRODUCCIÓN	15
1.1	Pregunta de investigación.	17
1.2	Delimitación del estudio y terminología	18
1.2.1	Artworld, Art Worlds & World of Art	19
1.2.2	Estudio empírico e interdisciplinar del mundo del arte nigeriano	22
1.3	Relevancia, justificación y objetivos del estudio	23
1.4	Estado de la cuestión	28
1.5	Metodología y estructura	32
2.	MODOS DE VER UN MUNDO DEL ARTE	37
2.1	Filosofías del arte y sus mundos	41
2.1.1	Arthur Danto y el término "Artworld"	45
2.1.2	George Dickie: la teoría institucional del arte	46
2.2	La interpretación sociológica del mundo del arte	49
2.2.1	Howard Becker: el arte como actividad colectiva	51
2.2.2	Pierre Bourdieu: el "campo del arte"	57
2.2.3	Bruno Latour: "Actor-Network Theory" (ANT)	63
2.2.4	Nathalie Heinich: "Sociología de la singularidad"	67
2.2.5	Niklas Luhmann: el arte como sistema social <i>autopoietico</i>	70
2.3	La interpretación antropológica del mundo del arte: Alfred Gell	73
2.4	La interpretación del mundo del arte desde la Historia del Arte	80
2.4.1	Enfoques tradicionales de la Historia del Arte	82
2.4.2	La "Historia Social del Arte" y la "New Art History"	85
2.5	Una visión interdisciplinar del mundo del arte	92
3.	EL ARTE DE LA MODERNIDAD NIGERIANA	99
3.1	El modernismo artístico africano	100
3.2	Una breve historia del arte nigeriano	111
3.2.1	El periodo precolonial (hasta 1861)	111
3.2.2	El periodo colonial (1861-1960)	120
3.2.3	La década de la independencia (1960-1970)	134
3.2.4	Tras la guerra de Biafra (1970-1983)	149
3.2.5	Bajo la dictadura militar (1984-1999)	157
3.2.6	Arte en el siglo XXI	162
3.3	Africanidad, Postcolonialidad, Globalización, Diáspora	167
3.3.1	La <i>Africanidad</i> del arte africano	168
3.3.2	Poscolonialidad, Contemporaneidad, Globalización.	171
4.	LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA EN NIGERIA	177

4.1	Los artistas nigerianos contemporáneos	177
4.1.1	La identidad de los artistas nigerianos	180
4.1.2	Cuantificación y tipificación	184
4.1.3	Las asociaciones y colectivos de artistas	202
4.2	La formación artística en Nigeria	211
4.2.1	Sistemas educativos tradicionales e institucionales	213
4.2.2	Sistemas de educación artística	225
4.2.3	El sistema de educación artística en Nigeria	230
4.2.4	Formación artística informal	244
4.3	El artista en la sociedad nigeriana	254
4.3.1	La profesionalización de los artistas nigerianos	258
4.3.2	La situación económica de los artistas nigerianos	264
4.3.3	El debate sobre la regulación de la profesión de artista	266
4.3.4	Mujeres en el mundo del arte nigeriano	269
5.	MEDIADORES DEL ARTE EN NIGERIA	275
5.1	Mediación en el mundo del arte	282
5.2	El mercado del arte en Nigeria	284
5.2.1	Galerías y marchantes de arte	288
5.2.2	Casas de subastas	307
5.2.3	Ferias de arte y arte <i>online</i>	309
5.3	Las instituciones culturales	314
5.3.1	Museos e instituciones públicas	314
5.3.2	Fundaciones de arte e iniciativas no comerciales	315
5.3.3	Instituciones culturales extranjeras	323
5.4	Los "gatekeepers" del arte nigeriano	323
5.4.1	Evaluación, Legitimación y Valorización	324
5.4.2	Críticos, historiadores y comisarios de arte	332
5.4.3	Publicaciones	339
5.4.4	Premios y Concursos	346
6.	RECEPTORES DEL ARTE NIGERIANO	353
6.1	Los consumidores de bienes culturales	355
6.1.1	Audiencias artísticas y reputación	357
6.1.2	Estratificación y consumo cultural	360
6.1.3	El coleccionismo como práctica social	363
6.2	El coleccionismo nigeriano	367
6.2.1	Una breve historia del coleccionismo nigeriano	368
6.2.2	La "tribu" de los coleccionistas nigerianos	373
6.2.3	Ocho coleccionistas nigerianos	381
6.2.4	Patronazgo de arte en Nigeria	400
6.3	Los museos y galerías públicas	404
6.3.1	El <i>National Museum</i>	408
6.3.2	La <i>National Gallery of Art</i>	411
6.4	Las instituciones culturales públicas y privadas	414
6.5	Conclusión	415
7.	CONCLUSIONES	419
7.1	Un objetivo general; seis objetivos específicos	420
7.2	Veinticinco conclusiones de la investigación	421
7.3	Posibles líneas futuras de investigación	425
8.	BIBLIOGRAFÍA	427

LISTA DE FIGURAS

Capítulo 1

Fig. 1-1	<i>Nigeria en Africa</i>	16
Fig. 1-2	<i>Nigeria en el mundo</i>	19
Fig. 1-3	<i>Agentes y estructuras en el mundo del arte</i>	25

Capítulo 3

Fig. 3-1	<i>Miembros de la iglesia metodista en Abeokuta,</i>	102
Fig. 3-2	<i>Lagos, 1960</i>	104
Fig. 3-3	<i>Mascaras tradicionales. Penn Museum, USA</i>	107
Fig. 3-4	<i>Grabado de Benín City en el s. XVII</i>	112
Fig. 3-5	<i>Terracota de Nok, Museo del Louvre, Francia</i>	114
Fig. 3-6	<i>Bronce de Igbo-UKwu, National Museum, Lagos</i>	115
Fig. 3-7	<i>Bronce de Benín (s. XVI). Museo del Louvre</i>	116
Fig. 3-8	<i>Placas de bronce (s. XVI-XVII). British Museum</i>	117
Fig. 3-9	<i>Government House, Lagos, 1910.</i>	121
Fig. 3-10	<i>Lagos a finales del siglo XIX</i>	122
Fig. 3-11	<i>Amalgamation Day, Lagos, 1914</i>	123
Fig. 3-12	<i>Lagos, 1929</i>	124
Fig. 3-13	<i>Aina Onabolu, retrato de Mrs. Spencer Savage, 1906</i>	125
Fig. 3-14	<i>Aina Onabolu, retrato de Dr. Sapara, 1920</i>	127
Fig. 3-15	<i>National Museum, Lagos</i>	129
Fig. 3-16	<i>Empire Glasgow Exhibition, 1938</i>	131
Fig. 3-17	<i>Ben Enwonwu, escultura de la Reina Elizabeth II</i>	132
Fig. 3-18	<i>Akinola Lasekan, "Dancers", 1944</i>	133
Fig. 3-19	<i>Fechas de la independencia de los países africanos</i>	135
Fig. 3-20	<i>Miembros de la Zaria Art Society en 1959</i>	137
Fig. 3-21	<i>1980, Ulli Beier con Léopold Senghor</i>	141
Fig. 3-22	<i>Poster de la opera yoruba "Oba Ko so"</i>	142
Fig. 3-23	<i>Suzanne Wenger en Osogbo</i>	143
Fig. 3-24	<i>Jacob Lawrence with Dennis Williams, Ibadan, 1964</i>	144
Fig. 3-25	<i>"Abore". 1994. Rufus Ogundele.</i>	147
Fig. 3-26	<i>Murauna Oyelami</i>	147
Fig. 3-27	<i>"Baby naming ceremony", 1990, Twins Seven-Seven</i>	148
Fig. 3-28	<i>Guerra de Biafra ('1967-1970)</i>	149
Fig. 3-29	<i>Department of Fine and Applied Arts. Nsukka.</i>	150
Fig. 3-30	<i>Uche Okeke</i>	152
Fig. 3-31	<i>Uche Okeke, Nza, The Smart I, 1958</i>	153
Fig. 3-32	<i>Decoración mural Uli</i>	154
Fig. 3-33	<i>Uche Okeke, Ana Mmuo, 1961</i>	154
Fig. 3-34	<i>Carteles anunciadores, Dakar (1966) y Lagos (1977)</i>	155
Fig. 3-35	<i>FESTAC 77</i>	156
Fig. 3-36	<i>Abayomi Barber</i>	157
Fig. 3-37	<i>Ali Mazrui, (2003): Africanity redefined</i>	169

Capítulo 4

Fig. 4-1	<i>Procesos en el mundo del arte</i>	177
Fig. 4-2	<i>Agentes y Procesos</i>	177
Fig. 4-3	<i>Agentes, Estructuras y Procesos</i>	178
Fig. 4-4	<i>El sistema de producción artística</i>	179
Fig. 4-5	<i>Los agentes de la producción artística</i>	179
Fig. 4-6	<i>El Anatsui, Akron Art Museum, USA</i>	183
Fig. 4-7	<i>Escultor tradicional en madera</i>	184
Fig. 4-8	<i>Onobrakpeya, Grillo, Okeke, Nwoko, Osadebe</i>	203
Fig. 4-9	<i>Makerere Univeristy. Kampala, Uganda.</i>	219
Fig. 4-10	<i>Hospital del University College, Ibadan 1954</i>	220
Fig. 4-11	<i>K. Dike Library, University College, Ibadan (1955)</i>	221
Fig. 4-12	<i>Ahmadu BelloUniversity, Zaria, 2010</i>	222
Fig. 4-13	<i>Obafemi Awolowo University, Ife</i>	223
Fig. 4-14	<i>Universidad de Ibadan, Kuti Hall, 1957</i>	224
Fig. 4-15	<i>Elizabeth II en el University College, Ibadan, 1956</i>	226
Fig. 4-16	<i>Escuelas de Bellas Artes en universidades</i>	235
Fig. 4-17	<i>Escuelas de Bellas Artes en polytechnics</i>	236
Fig. 4-18	<i>Miembros de la “Zaria Art Society”</i>	237
Fig. 4-19	<i>George Bandele, Atril tallado en el taller de Oye Ekiti</i>	247
Fig. 4-20	<i>Escultura en madera del taller de Oye Ekiti</i>	248
Fig. 4-21	<i>Mbari Ibadan 1963</i>	249
Fig. 4-22	<i>Black Orpheus (n. 6, noviembre 1959)</i>	250
Fig. 4-23	<i>Harmattan Workshop</i>	252
Fig. 4-22	<i>Mujeres en el sistema de mediación artística</i>	271

Capítulo 5

Fig. 5-1	<i>Afi Ekong</i>	296
Fig. 5-2	<i>Bruce Onobrakpeya</i>	298
Fig. 5-3	<i>Galería Art TwentyOne</i>	305
Fig. 5-4	<i>Rele Gallery. Lagos. Young Contemporaries 2018</i>	306
Fig. 5-5	<i>Omenka Gallery. Lagos</i>	306
Fig. 5-6	<i>Nike Gallery. Lagos.</i>	307
Fig. 5-7	<i>Tokini Peterside. Fundadora de ArtX Lagos</i>	311
Fig. 5-8	<i>Logo de la plataforma online ARTOJA</i>	313
Fig. 5-9	<i>Logo de la plataforma online ARTYRAMA</i>	313
Fig. 5-10	<i>Logo de la plataforma online INDELIBL</i>	313
Fig. 5-11	<i>Logo de la plataforma online RAMATI</i>	313
Fig. 5-12	<i>Bisi Silva</i>	315
Fig. 5-13	<i>African Artists Foundation, Lagos</i>	316
Fig. 5-14	<i>J.D. Ókhai Ojeikere, Headties series, 2004</i>	322
Fig. 5-15	<i>Revolving Art Incubator</i>	323
Fig. 5-16	<i>Chika Okeke-Agulu</i>	334
Fig. 5-17	<i>Ola Oloidi</i>	335
Fig. 5-18	<i>dele jegede</i>	335
Fig. 5-19	<i>Sylvester Ogbechie</i>	336
Fig. 5-20	<i>Okwui Enwezor</i>	337
Fig. 5-21	<i>Bisi Silva</i>	338
Fig. 5-22	<i>Ugochukwu-Smooth Nzewi</i>	339
Fig. 5-23	<i>New Culture Magazine. January 1997</i>	344
Fig. 5-24	<i>USO: Nigerian Journal of Art</i>	345

Fig. 5-25	<i>Nigeria Art Market Report</i>	346
Fig. 5-26	<i>ArtX Prize 2018</i>	350

Capítulo 6

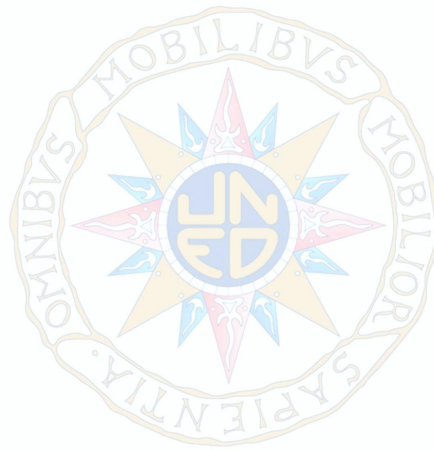
Fig. 6-1	<i>Marfiles y bronce de Benin, National Museum, Lagos</i>	356
Fig. 6-2	<i>Ben Osawe, Head, 1999, Colección Olagbaju.</i>	358
Fig. 6-3	<i>Aigboje Aig Imoukhuede. Coleccionista.</i>	361
Fig. 6-4	<i>Tola Wewe, My dear partner, 2008. Colección Shyllon</i>	364
Fig. 6-5	<i>Myma Belo-Osagie. Coleccionista</i>	368
Fig. 6-6	<i>Ernest Wigwe. Coleccionista.</i>	371
Fig. 6-7	<i>Jubril Enakele. Coleccionista.</i>	375
Fig. 6-8	<i>Igwe Emeka Achebe. Coleccionista</i>	377
Fig. 6-9	<i>Newton Jibunoh. Coleccionista</i>	378
Fig. 6-10	<i>Clasificación de los coleccionistas según Evan Beard</i>	378
Fig. 6-11	<i>Sammy Olagbaju</i>	382
Fig. 6-12	<i>Prince Yemisi Shyllon</i>	384
Fig. 6-13	<i>Keith Richards</i>	392
Fig. 6-14	<i>May y Faysal El-Khalil</i>	392
Fig. 6-15	<i>Yinka Fisher</i>	393
Fig. 6-16	<i>Femi Lijadu</i>	395
Fig. 6-17	<i>Femi Akinsanya</i>	397
Fig. 6-18	<i>Figura Yoruba de un soldado. Oeogun of Osi Ilorin</i>	398
Fig. 6-19	<i>Evelyn Oputu</i>	399
Fig. 6-20	<i>Rasheed Gbadamosi</i>	401
Fig. 6-21	<i>National Gallery of Modern Art. Lagos</i>	405
Fig. 6-22	<i>Nigeria Magazine</i>	407
Fig. 6-23	<i>National Museum, Lagos</i>	409
Fig. 6-24	<i>National Theatre. Lagos</i>	411
Fig. 6-25	<i>National Gallery of Art.</i>	413

RESUMEN

Toda sociedad funciona y organiza por medio de sistemas sociales en los que se insertan estructuras y agentes. El sistema del arte está mucho menos estudiado que otros de mayor extensión como el sistema sanitario, el financiero, el educativo, el político o el legal. Este trabajo analiza el funcionamiento, la estructura y los principales agentes del sistema (el mundo) del arte en una sociedad insuficientemente estudiada: la República Federal de Nigeria. La investigación realiza una “cartografía” del mundo del arte en la Nigeria poscolonial y contemporánea, particularmente en su centro cultural: la ciudad de Lagos. El estudio muestra, con datos empíricos, que existe un sistema del arte en Nigeria suficientemente desarrollado como para poder calificarse como un “*mundo del arte*” al modo en que lo hace Howard Becker (1982). La tesis analiza los principales procesos del sistema: producción artística, canales de distribución del arte, mediación e interpretación y, finalmente, recepción y coleccionismo artístico. En cada uno de esos procesos hay estructuras y agentes—tanto personales como institucionales—que actúan, que se interrelacionan y que tienen distintos grados de poder en lo que Bourdieu (1993) ha llamado “*el campo de producción cultural*”. Este es el objeto principal de esta tesis: la identificación y descripción de esos múltiples agentes en el “*artworld*” nigeriano: artistas, coleccionistas, marchantes, casas de subastas, galeristas, historiadores, críticos, comisarios de arte, museos, ferias y bienales, premios y concursos, instituciones culturales y muchos otros.

ABSTRACT

Societies function and organize themselves through social systems in which structures and agents are inserted. The art system is much less known than larger ones such as the health, financial, educational, political or legal systems. This work analyses the functioning, structure and main agents of the system (the world) of art in an understudied society: The Federal Republic of Nigeria. The research conducts a "cartography" of the art world in postcolonial and contemporary Nigeria, particularly in its cultural center: the city of Lagos. The study shows, with empirical data, that there is an art system in Nigeria sufficiently developed to qualify as an "Art world", using the expression the way Howard Becker does (1982). The thesis analyses the main processes of the system: artistic production, distribution channels of art, mediation and interpretation and, finally, reception and collecting. In each of these processes there are structures and agents—both personal and institutional—that act, interrelate and have different degrees of power in what Bourdieu (1993) has called "*the field of cultural production*". This is the focus of the thesis: the identification of these multiple actors in the Nigerian artworld: artists, collectors, dealers, auction houses, gallerists, historians, critics, art curators, museums, fairs and biennals, prizes and competitions, cultural institutions and many others.



CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

Pregunta de investigación

Delimitación del estudio y terminología

Artworld, Art Worlds & World of Art

Estudio empírico e interdisciplinar del mundo del arte nigeriano Error! Bookmark not defined.

Relevancia, justificación y objetivos del estudio

Estado de la cuestión

Metodología y estructura

1. INTRODUCCIÓN

El arte no es solo un hecho histórico y estético. El arte es también una realidad social: algo a lo que Howard Becker se refirió hace más de treinta años al describirlo como “*una actividad colectiva*” (Becker 1982: xi).

1. *I have treated art as the work some people do, and have been more concerned with patterns of cooperation among the people who make the works than with the works themselves or with those conventionally defined as their creators*

“He tratado el arte como lo que algunas personas hacen, y me he preocupado más de los patrones de cooperación ente los que producen las obras que con las obras mismas, o con los que convencionalmente se definen como sus creadores” (Becker 1982: xxiii)¹

El foco de este trabajo de investigación es ese “*sistema social*” al que nos referimos al hablar del *mundo del arte*. En concreto, esta tesis estudia el mundo del arte de la postcolonialidad nigeriana, desde su independencia en 1960 hasta el presente.

Un estudio de este tipo puede hacerse desde múltiples puntos de vista. Puede centrarse en las **obras** de arte más significativas de este periodo; podría centrarse en los **artistas** más importantes de su tiempo; podría ser un estudio del **mercado** del arte tanto desde sus aspectos financieros como de organización, marketing y distribución; podría ser un estudio primariamente antropológico, sociológico o psicológico de las razones y patrones de comportamiento de los artistas, mediadores y coleccionistas del arte contemporáneo nigeriano; podría, ciertamente, enfocarse desde el punto de vista de las **teorías** postcoloniales y de la alteridad, o del feminismo y las teorías de género. Sin embargo, este estudio se enfoca desde la multidisciplinariedad, pero con una clara base en la historia y la sociología del arte.

Realizo este trabajo de investigación sobre un aspecto específico del arte africano y su contexto, consciente de la dificultad que la

comprensión de los hechos históricos, estéticos, sociológicos y antropológicos en África presenta para un observador occidental. Espero hacerlo con la actitud que el gran novelista nigeriano, Chinua Achebe, recomienda para el historiador o crítico europeo:

2. cultivate the habit of humility appropriate to his limited experience of the African world and purged of the superiority and arrogance which history so insidiously makes him heir to

“cultivar el hábito de la humildad apropiado a su limitada experiencia del mundo africano y purgado de la superioridad y arrogancia de las que la historia insidiosamente le hace heredero” (Achebe 1989: 73)²

Sin embargo, mis más de treinta años de contacto directo y personal con el mundo del arte nigeriano y sus principales actores e instituciones me da la confianza de poder realizar este trabajo con el rigor y profundidad que merece.



Fig. 1-1 Nigeria en Africa

1.1 Pregunta de investigación.

Este trabajo de investigación surge de un deseo por comprender como funciona y se estructura el mundo del arte nigeriano. Parte de la premisa de que el arte no es solo una actividad individual resultado del trabajo de un artista sino, como bien mostró Howard Becker, que el arte es una “actividad colectiva” que funciona dentro de un sistema social al que generalmente llamamos el “mundo del arte”.

3. All artistic work, like all human activity, involves the joint activity of a number, often a large number, of people. Through their cooperation, the art work we eventually see or hear comes to be and continues to be. The work always shows signs of that cooperation. The forms of cooperation may be ephemeral, but often become more or less routine, producing patterns of collective activity we can call an art world

Todo trabajo artístico, como toda actividad humana, requiere la actividad conjunta de un número, a menudo un gran número, de personas. A través de su cooperación, la obra de arte que eventualmente vemos o escuchamos llega a ser y permanece. La obra siempre muestra signos de esa cooperación. Las formas de cooperación pueden ser efímeras, pero a menudo se vuelven más o menos rutinarias, produciendo patrones de actividad colectiva que podemos llamar un mundo del arte. (Becker 1982:1)³

Y unos años más tarde, en el prefacio de la 25 edición de “Art Worlds”, Becker explica:

4. I always look for all the people involved in whatever I think I am studying, including especially the ones conventionally thought not to be very important. And, further, that I treat everything related to my developing topic -including especially all the physical artifacts- as the product of people acting together. A big research question is how they manage to coordinate their activity so as to produce whatever its result is

“Siempre busco a todas las personas involucradas en lo que creo que estoy estudiando, incluyendo especialmente los que convencionalmente no son muy importantes. Y, además, trato todo lo relacionado con el tema desarrollado—incluyendo especialmente todos los artefactos físicos—como el producto de las personas actuando juntas. Una gran pregunta de investigación es cómo se las arreglan para coordinar su actividad con el fin de producir todo lo que producen.” (Becker 1982: xi)⁴

Del mismo modo que cabría la posibilidad de realizar un estudio del funcionamiento, estructura y principales agentes del sistema financiero, sanitario, político o educativo en el país, esta tesis, se dirige a estudiar su **sistema del arte** (el Art world). Esta es la pregunta a la que trata de dar una respuesta: ¿cómo es el mundo del arte nigeriano? En esta tesis, titulada, “El sistema del arte en Nigeria. Estructura y agencia en un mundo del arte emergente”, analizo la génesis y principales características definitorias del mundo del arte moderno y contemporáneo en Nigeria. Desde el principio, es importante resaltar que no se trata de presentar una narrativa (una historia) del arte en Nigeria, sino del “mundo del arte”, del “sistema del arte” en Nigeria.

De la pregunta inicial surgen otras más específicas que se centran en distintos aspectos y procesos de ese sistema: educación y producción artística, canales de distribución y diseminación, principales agentes críticos e interpretativos, coleccionismo y recepción del arte en Nigeria, eventos artísticos, participación y apoyo institucional.

6. Estudios sobre el arte realizados desde la perspectiva del marxismo (por ejemplo: T.J. Clark), del feminismo (Griselda Pollock), de las teorías postcoloniales o del psicoanálisis serían ejemplos de esta “New Art History” o “Radical Art History” a la que se refiere Harris para diferenciarla de formas más tradicionales de entender la disciplina.

Este trabajo mira no al arte nigeriano en su totalidad, sino a un aspecto de él: el hecho de que el arte es una realidad social que funciona como un sistema social. Por esta razón, este no es un trabajo histórico del tipo de lo que Jonathan Harris, en la introducción de su obra *The New Art History* (Harris 2001: 1) ha llamado “*social history of art history*”⁶. No es un trabajo de *historia social* enfocada al arte de una sociedad específica. Se trata, más bien, de una historia y un análisis de cómo el sistema del arte funciona en una sociedad escasamente conocida y documentada dentro y fuera de sus fronteras. Se trata por tanto de una historia del arte en un contexto determinado, pero no una historia que intenta ser exhaustiva y omnicompreensiva. Su objetivo es menos ambicioso: es simplemente un estudio de la historia y características del *sistema del arte* en Nigeria. En otras palabras, un análisis histórico y descriptivo de su mundo del arte. Por esta razón, las referencias a artistas y a obras de arte aparecen tan solo cuando son necesarias para entender como el sistema del arte ha surgido y se ha desarrollado en Nigeria en las últimas décadas.

1.2 Delimitación del estudio y terminología

El ámbito y alcance de este estudio se presenta con claridad y está encuadrado dentro de cinco parámetros bien definidos. La tesis estudia:

- a) un sistema social: el “**mundo el arte**”,
- b) un espacio cultural, social y geográfico delimitado: **Nigeria**
- c) un periodo histórico acotado: la **Nigeria poscolonial** (desde 1960)
- d) un tipo de arte: las **artes visuales**.
- e) una metodología: un estudio “**empírico**” e “**interdisciplinar**”

Tomando esos cinco parámetros delimitadores, el título de la tesis bien podría haber sido simplemente: **Estudio empírico e interdisciplinar del mundo de las artes visuales en Nigeria desde su independencia (1960)** en vez del que he elegido: “*El sistema del arte en Nigeria. Estructura y agencia en un mundo del arte emergente*”. En cualquier caso, no se trata

ni de un estudio del arte nigeriano (limitado a las obras artísticas), ni de un estudio de historia del arte de Nigeria, ni de un estudio de la teoría del arte aplicada al arte africano, o nigeriano, sino principalmente un estudio del “art world” nigeriano, en su especificidad geográfica, social, cultural y temporal.

De los cinco parámetros mencionados anteriormente, dos tienen un significado fácilmente identificable. El espacio geográfico de Nigeria está marcado claramente por las fronteras establecidas en 1960 cuando el país se independizó del Reino Unido. El periodo de estudio, desde 1960—año de la independencia de Nigeria—hasta el presente también está claro. Respecto a los otros tres parámetros hay una cierta ambigüedad en lo que se refiere a su significado y alcance. Por esta razón, parece adecuado presentar una breve clarificación de como entiendo en este trabajo la expresión “mundo del arte”, qué productos culturales incluyo entre las “artes visuales” y, finalmente, qué entiendo por un estudio empírico e interdisciplinar de ese mundo de las artes visuales en Nigeria.



Fig. 1-2 *Nigeria in the world*

1.2.1 Artworld, Art Worlds & World of Art

Antes de entrar a analizar las distintas visiones del mundo del arte, parece necesario clarificar la terminología. En concreto, trato de ver las diferencias semánticas entre “Artworld” (el Mundo del arte, en singular

y con la inicial capitalizada), y “art worlds” (los mundos del arte, en plural). En inglés existe también la expresión “World of Art” (el mundo del arte), pero en castellano su significado no difiere substancialmente del de “art world”.

En su libro, *Seven days in the art world*, Sarah Thornton (2009) describe un mundo de *glamour*, de obras de arte millonarias, de ferias y bienales internacionales de arte, de exposiciones multitudinarias en museos “cinco estrellas”, de insaciables coleccionistas y excéntricos artistas. Pero este no es el único “mundo del arte”. Mientras que, en lenguaje coloquial, sin pretensiones filosóficas, cuando utilizamos la expresión “el mundo del arte”, nos referimos a una realidad más compleja, extensa e indefinida, en la literatura académica el término tiene una noción más acotada. A lo largo de este trabajo, lo utilizo frecuentemente al modo en que varios historiadores, filósofos, sociólogos, antropólogos y economistas del arte lo han venido haciendo desde la segunda mitad del siglo pasado al referirse al “artworld” o “art world”. Por ejemplo, Harris lo define como el término que denota:

7. the entirety, interconnectedness, and distinctiveness of all the elements and relationships within visual art’s production, its commercial exchange, exhibition (more broadly, its use, or consumption of all kinds), and critical interpretation.

“la totalidad, la interconexión y el carácter distintivo de todos los elementos y relaciones dentro de la **producción** del arte visual, su **intercambio** comercial, **exhibición** (más ampliamente, su uso o consumo de todo tipo), y la **interpretación** crítica. (Harris 2006: 25)⁷

El filósofo norteamericano Arthur Danto acuñó la palabra compuesta “Artworld” en 1964 en un artículo así titulado “The Artworld” (Danto 1964). Danto entiende al “Artworld” como el proveedor de una teoría operativa de arte que se usa para distinguir el arte del “no-arte”. Sin embargo, en 1974, Dickie lo utilizó, dentro de su teoría institucional del arte, para referirse a la “comunidad de intérpretes” (Dickie 1974)—artistas, críticos, comisarios de arte, coleccionistas, historiadores, galeristas—que dan legitimidad a lo que puede ser, o no, considerado como arte en un determinado contexto. Como explica Carroll: “If Danto’s artworld is a world of ideas, Dickie’s is a world of people, of artists and their publics” (Carroll 2000: 14). Al utilizar el término “artworld” me refiero, con Dickie, a una “práctica establecida” y no simplemente al conjunto de personas e instituciones que tiene “algo que ver” con el arte.

En 1982, el sociólogo americano Howard Becker publicó un libro titulado “Art worlds”. En él, Becker utiliza esta expresión para referirse al conjunto de las instituciones, de los actores, de las dinámicas y de las

relaciones que hacen posible la producción, distribución, interpretación, mediación y recepción de las artes plásticas contemporáneas en un determinado espacio social. Este es el modo en que generalmente utilizo la expresión “*mundo del arte nigeriano*”.

A veces la expresión “*mundo del arte*” se ha entendido también como solo el conjunto de agentes (tanto personales como institucionales) presentes en el sistema económico de las artes, y primariamente, en el mercado del arte. Esta comprensión del modo del arte me parece fuertemente reductiva e insuficiente. El mundo del arte es un arealidad mucho mas amplia y compleja que el mercado del arte: incluye también a los “*interpretes*” y “*mediadores*” no comerciales, como por ejemplo críticos de arte, historiadores, oficiales en instituciones públicas, agentes culturales, etc.

Junto a las expresiones “*Artworld*” y “*art worlds*” utilizo también en este trabajo otras tres nociones que también son comunes en la literatura sobre el tema: “*sistema*”, “*campo*” y “*red*”. El concepto de “*campo del arte*” de Pierre Bourdieu (1993) es de utilidad al analizar la compleja realidad social del arte en Nigeria. Sin embargo, aunque próximos, los términos “*campo del arte*” y “*mundo del arte*” no son intercambiables. Ferguson (1998) y otros autores defienden la conveniencia de una distinción entre ambos términos. La diferencia principal que Ferguson ve entre ellos es que el “*mundo del arte*” de Becker está caracterizado por redes de colaboración que “*pueden existir solo en ámbitos sociales o geográficos relativamente reducidos y dotados de los mecanismos que promueven conexiones*” (Ferguson 1998: 636). Por otra parte, el “*campo del arte*” de Bourdieu está caracterizado por la lucha por posiciones en un espacio cultural y está estructurado por “*a largely textual discourse that continually (re)negotiates the systemic tensions between production and consumption*” (Ferguson 1998: 637).

Baumann (2001) defiende que las diferencias son solo de grado:

6. *the differences between field and world are differences of degree rather than of type... in their original formulations, both field and world allow for ideological and organizational elements, albeit to varying degrees*

“las diferencias entre el campo y el mundo son diferencias de grado en lugar de diferencias de tipo... en sus formulaciones originales, tanto el campo como el mundo permiten elementos ideológicos y de organización, aunque en diversos grados.”
(Baumann 2001)

1.2.2 Estudio empírico e interdisciplinar del mundo del arte nigeriano

La investigación realizada en esta tesis se centra en las estructuras, agentes, condiciones, eventos, prácticas y procesos de producción, interpretación, distribución, mediación y recepción del arte en la Nigeria contemporánea. Lo hace desde una perspectiva y metodología basada en datos empíricos y del convencimiento de que solo a través de estudios basados en datos sobre las estructuras y agentes activos en un determinado contexto social puede llegarse a entender el funcionamiento de ese sistema. Si esto no ocurre, hay el peligro de caer en consideraciones genéricas o en teorías descontextualizadas. Por esta razón, este trabajo es primariamente un estudio de investigación empírica. Solo cuando esta se haya realizado—por numerosos autores, y desde distintos puntos de vista—podrán articularse propuestas teóricas sobre ese sistema social. Como dice Quemin: “*On the basis of this empirical study, we can then go on to address the theoretical discussions of cultural globalization in the high arts, which, in our view, still tend to lack adequate empirical foundations*” (Quemin 2006). Becker y los sociólogos de la escuela de Chicago también insisten en lo mismo.

Por todo ello, la tesis realiza un trabajo de descripción y cuantificación de las estructuras y agentes del arte en Nigeria. Siguiendo a Becker, al estudiar cómo apareció en Nigeria, en el periodo inmediatamente postcolonial, un sistema social centrado en la producción, distribución y recepción del arte, y cómo ese sistema funciona y se estructura en la actualidad, dirijo la atención al conjunto de actividades colaborativas que hacen posible la existencia de un mundo del arte nigeriano. Como Howard Becker escribió en las primeras líneas de *Art Worlds*:

7. *The existence of art worlds, as well as the way their existence affects both the production and consumption of art works, suggests a sociological approach to the arts. It is not an approach that produces aesthetic judgments, although that is a task many sociologists of art have set for themselves. It produces, instead, an understanding of the complexity of the cooperative networks through which art happens*

La existencia de mundos artísticos, así como la forma en que su existencia afecta tanto a la producción como al consumo de obras de arte, sugieren un acercamiento sociológico a las artes. No se trata de un planteamiento que produzca juicios estéticos, aunque esta sea una tarea que muchos sociólogos del arte han fijado para sí mismos. Produce, en cambio, una comprensión de la complejidad de las redes cooperativas a través de las cuales el arte ocurre (Becker 1982:1)⁷

No se trata de un trabajo de “teoría”, sino un trabajo de investigación histórica empírica sobre una realidad social bien delimitada. El modo de presentar esta investigación es descriptivo, pero sin perder de vista que su objeto principal no es tanto el *arte nigeriano* como el *mundo del arte*

nigeriano. La tesis estudia los principales actores (personas e instituciones) en cada uno de esos aspectos del mundo del arte, y presenta conclusiones respecto al funcionamiento e interacción de esos actores y, por tanto, respecto a la estructura del sistema del arte en Nigeria. Junto a ello, se fija no solo en los agentes y las estructuras físicas e institucionales del arte, sino también en aspectos intangibles que contribuyen a dar forma a ese mundo social: las “convenciones” articuladas por Becker en “Artworlds” o los procesos de interpretación, legitimización y validación de críticos, historiadores, curadores, agentes culturales, coleccionistas y los demás “gatekeepers” del mundo del arte nigeriano.

Las actividades necesarias para crear una obra de arte, para hacerla llegar al público, para estudiarla y analizarla son numerosísimas. Para que un pintor pueda formalizar sus ideas sobre un lienzo, alguien ha tenido que fabricar los oleos que utilizará, y luego alguien debe haberlos almacenado, expuesto, promocionado y vendido, alguien los ha enmarcado, alguien ha escrito, probablemente, sobre ellos, etc. Desde esta perspectiva, caben numerosas preguntas a nivel teórico: ¿cómo se inserta el mundo del arte nigeriano—todavía periférico y provincial—en un mundo del arte en un rápido proceso de globalización, pero todavía fuertemente hegemónico y centralizado? ¿Cómo se “construye el valor artístico” en el mundo del arte nigeriano? También surgen muchas otras preguntas sobre la realidad empírica y cuantitativa del ese mundo del arte. ¿Cuántos artistas visuales profesionales hay en Nigeria? ¿Cuántos museos, galerías, o escuelas de arte? ¿Cuáles son los principales centros de producción artística en el país? ¿Dónde se localizan principalmente los artistas nigerianos? ¿Cuáles son las políticas culturales existentes en Nigeria? ¿Quiénes son los principales “guardianes” (*gatekeepers*) del arte nigeriano?... Estas me parecen importantes preguntas y creo que deben guiar una investigación de este tipo. Los fundamentos discursivos, basados en teorías sociológicas y artísticas, deben apoyarse en datos empíricos sobre esa realidad social estudiada, en este caso, el sistema del arte en Nigeria. Por esta razón, los capítulos siguientes presentan información específica sobre la situación existente en el mundo del arte nigeriano.

1.3 Relevancia, justificación y objetivos del estudio

Durante el siglo XIX y la mayor parte del XX, los estudios sobre el arte del continente africano al sur del Sahara se limitaron casi exclusivamente

al estudio de lo que ahora se llama generalmente “*arte africano tradicional*” o “*arte premoderno africano*”, una vez que las expresiones “*arte primitivo*” o “*arte tribal*” han ido cayendo paulatinamente en desuso. En las últimas décadas, el arte africano—ahora ya incluyendo el norte del continente—ha adquirido una mayor visibilidad y gradualmente se incorpora a circuitos artísticos globales.

Al estudiar el arte de la Nigeria postcolonial es importante no perder de vista que la modernidad artística africana no coincide ni temporal ni formalmente con el modernismo occidental. Sin embargo, en los años inmediatamente anteriores a la independencia de la mayoría de los países africanos subsaharianos, ya comienza a crearse arte que puede llamarse “moderno” y que se posiciona en relación—de aceptación o rechazo—con el modernismo europeo. El análisis histórico-crítico de ese arte y su teorización es un fenómeno que comienza en tiempos más recientes. Es en este contexto historiográfico donde se enmarca este trabajo. El hecho de que Nigeria sea el país más poblado de África⁸ y el que tiene uno de los más ricos pasados en las artes tradicionales, le añade relevancia.

8. La población del África subsahariana se estima alrededor de los 950 millones de habitantes. La de Nigeria, alrededor de los 190 millones. Es decir, aproximadamente, uno de cada cinco africanos negros que vive en el continente es nigeriano.

Aunque en todas las culturas han producido siempre objetos con unas especiales características simbólicas, y por lo tanto, los objetos de arte tienen una larga historia, la noción de arte prevalente en occidente hasta tiempos recientes tiene sus orígenes en el Renacimiento europeo. La historia de los mundos del arte es mucho más reciente.

9. The idea that there was a discrete art world began to form by the end of the nineteenth century in France and was associated then particularly with the rise of impressionism (particular parts of the city of Paris favoured by these artists), the rapid emergence of dealers and private galleries selling non-commissioned works to new middle-class buyers in a ‘free market’.

“La idea de que había un mundo de arte comenzó a formarse a finales del siglo XIX en Francia y se asoció entonces particularmente con el ascenso del impresionismo (zonas de la ciudad de París preferidas por estos artistas), la rápida aparición de los marchantes y galerías privadas que vendían obras no de encargo a nuevos compradores de clase media en un ‘mercado libre’” (Harris 2006: 25)⁹

La investigación en esta tesis se centra en el estudio de un “mundo del arte” más recientes: el de Nigeria, y particularmente, su centro comercial y cultural: la ciudad de Lagos. El mundo del arte nigeriano es un sistema social escasamente estudiado. El desarrollo en Nigeria en las últimas décadas de un mundo del arte—todavía desestructurado e incompleto, pero lleno de vibración—ofrece una buena oportunidad para analizar y comprender mejor como el “*global art world*” incorpora nuevos centros artísticos a los viejos centros hegemónicos occidentales: París, Nueva York, Londres, etc. Estudiar un mundo del arte como sistema social en un contexto local específico puede facilitar

una mejor comprensión del proceso de descentralización de las nuevas geografías globalizadas del arte y de su funcionamiento y estructuración, no solo en el centro, sino también en los márgenes. En este sentido, el caso de Lagos es iluminador en mostrar como un mundo del arte emergente y periférico se inserta en el mundo del arte global. La relevancia de un estudio sobre este mundo del arte se presenta pues como de gran relevancia para una mejor comprensión del arte moderno y contemporáneo no solo en Nigeria, sino en toda África.



Fig. 1-3 Agentes y estructuras en el mundo del arte

El mundo del arte en una determinada sociedad es el resultado de la teoría y práctica de sus principales agentes. Se trata de un sistema social que incluye los procesos de producción, distribución, interpretación, divulgación y consumo de arte. Una multitud de personas e instituciones comparten la arena del mundo del arte. Sus principales agentes personales son: artistas, coleccionistas, críticos, historiadores, marchantes, galeristas, comisarios de arte, periodistas culturales. Los principales agentes institucionales y comerciales son: museos, galerías, escuelas de arte, casas de subastas, ferias y bienales de arte, instituciones culturales públicas y privadas, universidades. La diversa influencia de estos agentes, y de las estructuras en las que

operan, varía grandemente según las circunstancias culturales e históricas. Este complejo sistema es el objeto de este estudio.

Este estudio está a caballo entre la historia y la sociología del arte en Nigeria. Al mirar a la totalidad del sistema social del arte y no simplemente a algunos de sus componentes, esta tesis aspira a ofrecer una visión de conjunto de la compleja y rápidamente cambiante realidad que es el *Art world* nigeriano contemporáneo. En esta tesis realizo un estudio interdisciplinar de ese mundo del arte, observándolo principalmente desde el punto de vista de la historia del arte, pero también desde la sociología, economía, teoría del arte, pedagogía del arte, teoría poscolonial, medios de comunicación, estética, etc. Capítulo importante de esta investigación será el análisis de la influencia de los principales agentes del “sistema del arte” local en la construcción historiográfica y la creación de un canon, todavía en fase de gestación, del arte moderno nigeriano.

Pocos estudios analizan la producción, distribución y recepción del arte desde perspectivas multidisciplinares. Tradicionalmente, los historiadores del arte han dado prioridad a la investigación sobre los productos culturales (obras de arte) y sus autores (artistas). Este hecho ha contribuido a privilegiar la investigación sobre los objetos y las personas, en detrimento del estudio de las estructuras sociales en las que emergen. Sin embargo, hay un modo sociológico de aproximarse al mundo del arte. Por esta razón, la sociología del arte ha tenido una clara influencia en la realización de este estudio. En él, hago extenso uso de metodologías y teorías provenientes de la sociología, y específicamente, de la sociología del arte. El afrontar el mundo del arte desde esta disciplina puede ofrecer resultados de interés tanto a la sociología, como al arte, como a la historia del arte.

Desde el punto de vista de la sociología, la literatura sobre la articulación de estructura y agencia es abundante. Tanto si se da preponderancia a la influencia de las estructuras sociales en la determinación de las acciones de los agentes en el mundo del arte como si el énfasis recae en la libertad creativa del artista y los otros agentes, parece de utilidad estudiar el contexto específico de las condiciones de producción, distribución, interpretación y recepción del arte contemporáneo en Nigeria. Es decir, en este trabajo, intento responder, entre otras, a una importante pregunta: ¿Cuáles son las principales estructuras, agentes y sitios de legitimación y producción de valor en el mundo del arte nigeriano? Parto de los estudios clásicos realizados sobre el campo de los mundos del arte: el interaccionismo simbólico de Becker; la filosofía del arte y el mundo del arte de Danto;

la teoría de los campos culturales de Bourdieu; las investigaciones de Luhmann sobre los sistemas sociales, y específicamente, “*el sistema del arte*”; la sociología pragmática de Latour, Heinich y otros sociólogos contemporáneos franceses.

Junto a la visión de Becker del mundo del arte como un espacio de colaboración, definiendo, siguiendo a Bourdieu, que el mundo del arte nigeriano es un “*campo cultural*” específico. La expresión “*cartografía*” es pues adecuada si se ve el mundo del arte, al modo *Bourdieuano*, como un espacio social en el que los distintos agentes y actores ocupan posiciones. En este sentido, esta tesis hace una “*cartografía*” y examina las estructuras y agentes que—desde la independencia de Nigeria en 1960—han contribuido a la aparición, principalmente desde comienzos de este siglo, de un sistema social que bien puede llamarse un mundo del arte nigeriano. A pesar de lo mucho que se ha escrito sobre la influencia homogeneizadora de la globalización, estudiar las características específicas del mundo del arte nigeriano ayuda a no perder de vista lo que Quemin llama el “*national territorial factor*”, el factor de la territorialidad nacional:

10. *The national territorial factor continues to have a major effect, even in a field as ‘globalized’ as contemporary art seems to be. In spite of increasing internationalization, the different indicators we have considered here make it quite clear that the territorial dimension certainly has not disappeared. Fashionable phenomena such as ‘globalization’, mixing and cultural relativism and the tremendous opening to other world cultures, touted in the world of contemporary art in recent years, are to a large extent illusory.*

El factor territorial nacional sigue teniendo un efecto importante, incluso en un campo “globalizado” como parece ser el arte contemporáneo. A pesar de la creciente internacionalización, los diferentes indicadores que hemos considerado aquí hacen que resulta bastante claro que la dimensión territorial no ha desaparecido. Fenómenos de moda como la “globalización”, la mezcla y el relativismo cultural y la tremenda apertura a otras culturas del mundo, promocionado en el mundo del arte contemporáneo en los últimos años, son en gran medida ilusorios. (Quemin 2006: 546)¹⁰

Historiadores y sociólogos del arte no han realizado estudios de envergadura sobre el mundo del arte nigeriano. Este es un estudio histórico del mundo del arte nigeriano, pero no es simplemente una historia del arte contemporáneo nigeriano. Es una historia del arte que se centra en el espacio social en que los productos artísticos emergen y son recibidos, en cierto modo, una historia social del arte.

“Arte Africano tradicional, canónico, clásico: estos son términos que frecuentemente se han referido más a una geografía de objetos africanos (el continente africano) que a una historia del arte. Mientras que la mayoría de los otros campos de investigación histórica de arte se estructuran alrededor de períodos discretos, por ejemplo, la época

11. Traditional, canonical, classical African art: These are terms that have more often referred to a geography for African objects (the African continent) than to a history of art. Where most other fields of art historical inquiry are arranged around discrete periods, for instance pre-Columbian, Roman, nineteenth century French, or Post '45 art, African art history has tended to be associated more with a dual sense of place: peripheral in the academy and continental on the map

precolombina, románico, el siglo XIX francés, o arte de la postguerra española, la historia del arte africano ha tendido a asociarse más con un doble sentido de lugar: periférico en la academia y continental en el mapa” (Peffer 2005: 70)¹¹

1.4 Estado de la cuestión

La literatura científica sobre el “art world” nigeriano se limita hasta el presente a estudios de aspectos puntuales o sectoriales de ese complejo sistema social. Es decir, el estudio de la cuestión del mundo del arte en Nigeria se encuentra en un estado incipiente y está todavía por desarrollarse. Sin embargo, en la realización de esta tesis hago uso de una extensa bibliografía que ha servido para facilitar tanto una comprensión del fenómeno de la aparición de “mundos del arte” en distintas partes del mundo como las características específicas de la situación en Nigeria. La bibliografía utilizada cubre cuatro áreas principales:

- a) Estudios generales sobre el mundo del arte desde perspectivas históricas, filosóficas, sociológicas y antropológicas.
- b) Estudios sobre mundos del arte específicos.
- c) Estudios sobre el arte africano contemporáneo
- d) Estudios de aspectos parciales del mundo del arte nigeriano

Modos de entender el mundo el arte

Desde mediados del siglo pasado se observa en la historia y la sociología del arte un creciente interés en el contexto social, económico y cultural en el que el arte surge, se distribuye, interpreta y recibe. Junto a la atención a los artistas y a las obras de arte comienzan a aparecer estudios que miran al sistema en el que esos procesos se realizan. Es así como surgen primero propuestas teóricas que lo presentan como un “**mundo**” (Danto (1964), Dickie (1971, 1974), Becker (1982)) y, posteriormente, otras que utilizan la noción de “**campo**” (Bourdieu (1984, 1995)), la de “**sistema**” (Alloway (1972), Luhmann (2000), Halsall (2008)) o la de “**network**” (Latour (2005), Heinich (2004)). Junto a ellos, es imprescindible analizar las cuestiones sobre “**estructura y agencia**” aplicadas al mundo del arte, principalmente por Alfred Gell (1998). En el capítulo 2 analizo esas formas y perspectivas desde las que la filosofía, sociología, historia y antropología del arte han

teorizado sobre la estructuración y funcionamiento de los sistemas del arte.

Estudios sobre mundos del arte específicos.

Los historiadores del arte han realizado desde el Renacimiento numerosos estudios sobre localizaciones específicas. Sin embargo, no es hasta tiempos más recientes que tanto desde la historia del arte como desde la sociología o la economía del arte se empieza a analizar el funcionamiento de mundos del arte a distintos niveles geopolíticos. Al estudiar diferentes posiciones teóricas acerca de los mundos del arte y de las características específicas del mundo del arte nigeriano, he encontrado—en muchos casos, inesperadamente—libros de gran rigor, interés y amenidad. Por ejemplo, el estudio etnográfico que Stuart Plattner, en su libro, *High Art Down Home. An Economic Ethnography of a Local Art Market* (1996), hace del mundo del arte en la ciudad de Saint Louis, en los Estados Unidos, además de ser de gran utilidad, es de especial interés por el hecho de que Lagos, como St. Louis (“down home”), no son uno de los grandes focos artísticos globales. “The value of knowing about down-home art worlds is that they form the base of the pyramid topped by New York” (Plattner 1996:3). Lagos también está “down-home”, “aquí-abajo”. Otro buen ejemplo del tipo de análisis al que este trabajo aspira es el detallado estudio del mundo del arte contemporáneo en la India que Jamila Adeli (2011) ha realizado.

12. *Local art worlds that are seen as a confined subsystem of a society are an appropriate field of analysis for examining the shift towards a decentralized, global art world and its medialization. I define the contemporary art world in India as a new component of contemporary Indian society, which has changed significantly over the last twenty years, applying the notion of a structural change*

Mundos de arte locales, que se perciben como subsistemas cerrados de una sociedad, son un campo apropiado de análisis para examinar el cambio hacia un mundo del arte descentralizado y global y su medialización. Aplicando la noción de un cambio estructural, defino el mundo del arte contemporáneo en la India como un nuevo componente de la sociedad india contemporánea, que ha cambiado significativamente en los últimos veinte años. (Adeli 2011)

El sociólogo americano Paul DiMaggio ha estudiado consistentemente como las estructuras sociales tienen una influencia determinante sobre los sistemas culturales y, entre ellos, el mundo del arte. Sus estudios—particularmente el análisis del mundo del arte en Boston (USA) a finales del siglo XIX (DiMaggio 1982)—son de utilidad para comprender el impacto que la organización y funcionamiento de las estructuras sociales y los sistemas de producción, distribución y consumo tienen sobre el arte en un determinado lugar. Por su parte, la socióloga francesa Raymonde Moulin, durante más de seis décadas, también ha

centrado su investigación en la sociología del arte y particularmente en el funcionamiento de sus mercados y el impacto de la globalización.

Mientras que generalmente los estudios tradicionales sobre el arte se han centrado en consideraciones estéticas, formales y de significado de ciertas obras de arte, artistas o estilos, hay también trabajos que se centran en estudiar mundos del arte como espacios en los que distintas estructuras y agentes individuales o colectivos interactúan e influyen fuertemente la práctica artística en esos espacios. La carencia de estudios de este tipo sobre el mundo del arte nigeriano, o de otras partes de África dificulta grandemente la tarea de explicitar y mostrar como esos sistemas—a través de sus estructuras y agentes específicos— contribuyen a definir el arte nigeriano de la postcolonialidad.

El arte africano contemporáneo

El tercer grupo de estudios que han sido de utilidad en la realización de este trabajo incluye las principales publicaciones y estudios sobre el arte contemporáneo africano considerado en su conjunto. Algo se ha escrito hasta ahora sobre esta cuestión, pero es todavía insuficiente. Sin embargo, en los últimos años, y especialmente a partir de 1990, historiadores del arte han trabajado en la tarea de crear una historiografía del arte poscolonial africano. Algunas importantes publicaciones sobre el tema son:

- 1966 Evelyn S. **Brown**. *Africa's Contemporary Art and Artists*
- 1968 Ulli **Beier**. *Contemporary Art in Africa*
- 1973 Marshall **Mount**. *African art: The years since 1920*
- 1986 Koju **Fosu**. *Twentieth Century Art of Africa*
- 1992 Jean **Kennedy**. *New Currents, Ancient Rivers. Contemporary African Artists in a Generation of Change*
- 1992 Nicole **Guez**, *L'art africain contemporain = Contemporary African art: guide*
- 1995 Clementine **Deliss**, *Seven Stories about modern art in África*
- 1996 **Magnin y Soulillou**. *Contemporary Art of Africa*
- 1999 **Elliot y Njami**, *Africa Remix: Contemporary Art of a Continent*
- 1999 Sidney **Kasfir**, *Contemporary African Art*
- 2000 Olu **Oguibe** y Okwui **Enwezor**, *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*

- 2003 G. **Tawadros** y S. **Campbell**. *Contemporary African Art and Shifting Landscapes*
- 2008 Chris **Spring** (2008), *Angaza Afrika: African Art Now*
- 2009 Okwui **Enwezor** y Chika **Okeke-Agulu**, *Contemporary African Art Since 1980*
- 2014 Peter **Savage**. *Making art in Africa 1960-2010*

El arte moderno y contemporáneo nigeriano

El estudio del mundo del arte nigeriano requiere una comprensión adecuada de la historia y de los principales actores (personales e institucionales) del arte contemporáneo nigeriano. La bibliografía sobre el tema es escasa y parcial, pero hay algunas publicaciones de indudable relevancia. Los primeros estudios específicos sobre el arte de la modernidad y contemporaneidad nigeriana fueron publicados antes de la independencia de Nigeria (1960) por historiadores y antropólogos europeos o americanos. Entre esas obras destaca: “*West African Art*” de William Fagg (1951). Tras la independencia, hay que citar primero los numerosos artículos de Dennis Duerden, y particularmente su libro “*African art. An introduction*” (1974), también los dos libros que el profesor americano S. Ottenberg publicó en 1997 y 2002 sobre uno de los focos más activos de producción artística en Nigeria: la escuela de Bellas Artes de la Universidad de Nigeria, en Nsukka: *New Traditions from Nigeria* (1997) y *The Nsukka Artists and Nigerian Contemporary Art* (2002). Dike y Oyelola publicaron en 2003 una antología sobre el modernista nigeriano, Uche Okeke, titulada, *Nku Di Na Mba. Uche Okeke and Modern Nigerian Art*. El historiador nigeriano afincado en los Estados Unidos, Daniel Babalola, publicó, *The Nigerian Artist in the Millennium* (2004). En 2009, dos profesores nigerianos (Oloidi y Ikpakronyi, 2009) publicaron una compilación de artículos sobre el arte contemporáneo nigeriano: *Art in Contemporary Nigeria: its value and appreciation*. En 2012 edité *Contemporary Nigerian Art in Lagos Private Collections*. Esta publicación, a pesar de centrarse en las obras de arte y los coleccionistas en Lagos, ofrece información sobre el sistema en que esos coleccionistas funcionan. Onyema Offoedu-Okeke publicó un amplio inventario de los artistas nigerianos, *Artists of Nigeria* (2012). Este elenco fue de gran utilidad en la preparación del capítulo dedicado a la producción artística en Nigeria.

1.5 Metodología y estructura

La investigación de esta tesis se basa primero en la experiencia personal acumulada a lo largo de casi tres décadas de contacto con los principales agentes del mundo del arte nigeriano—particularmente, de Lagos—y de participación directa, y como observador, en actividades y eventos artísticos en Nigeria. A esta experiencia desestructurada se añaden las entrevistas personales realizadas en los años de realización de la tesis y la recogida de material de utilidad.

Al tratarse de un estudio de la estructura del mundo del arte en Nigeria y sus principales agentes en las últimas décadas, y teniendo en cuenta la escasez de bibliografía y de estudios interdisciplinarios o sectoriales del mundo del arte local nigeriano contemporáneo, la aproximación metodológica al trabajo está fuertemente centrada en las fuentes orales. El trabajo ha conllevado, por tanto, una importante investigación de campo y de recogida de datos a través de entrevistas a numerosos agentes de ese mundo del arte. Afortunadamente, desde hace años estoy en contacto regular con la mayoría de ellos y he partido de una previa familiaridad con el modo en que el sistema funciona y se estructura. La información recogida en esta tesis es el resultado de cientos de encuentros personales con esos agentes.

METODOLOGIA

La metodología de investigación utilizada en este trabajo se basa en gran parte en modos de investigar frecuentes en disciplinas relacionadas con, pero distintas, de la historia del arte: la filosofía del arte, la teoría de sistemas y, sobre todo, la sociología. Por este motivo, después de sentar las bases teóricas y conceptuales que dirigen la investigación, una gran parte del estudio se dedica a la búsqueda y análisis de datos empíricos sobre el mundo del arte: número de galerías, volumen del mercado del arte, elencos de coleccionistas, resultados de subastas, cifras sobre las escuelas de arte, eventos artísticos más importantes, etc. Es decir, utilizo primero una metodología eminentemente cuantitativa para realizar una “cartografía” del sistema del arte contemporáneo en Nigeria. Esta investigación empírica sirve de base para una labor de síntesis que lleva a la propuesta de una respuesta a la pregunta de investigación: ¿Cómo funciona el sistema del arte, el “artworld” en Nigeria?

ESTRUCTURA

La tesis se estructura alrededor de tres secciones, divididas en ocho capítulos. La primera sección (**Capítulo 1: Introducción**) tiene como objetivo el definir el alcance y delimitación del estudio, mostrar su relevancia y justificación, definir los objetivos y la pregunta de investigación, plantear el estado de la cuestión y, finalmente, establecer la metodología de la investigación y la estructura del estudio.

A esta sección sigue una en la que se presentan el marco teórico e histórico-social en el que se inscribe el estudio del mundo del arte nigeriano. El **Capítulo 2** mira a las propuestas teóricas formuladas en las últimas décadas por los principales autores que han estudiado la estructura y funcionamiento de los mundos del arte: Becker, Danto, Dickie, Bourdieu, Luhmann, Latour, Heinich. En ese capítulo, se estudian las más importantes teorías sobre el carácter de un “Art world” cuando se le estudia desde el punto de vista de la historia del arte, de la filosofía del arte, de la teoría de sistemas o de la sociología del arte. De este modo, se establecen las bases teóricas en las que se asienta este trabajo de investigación.

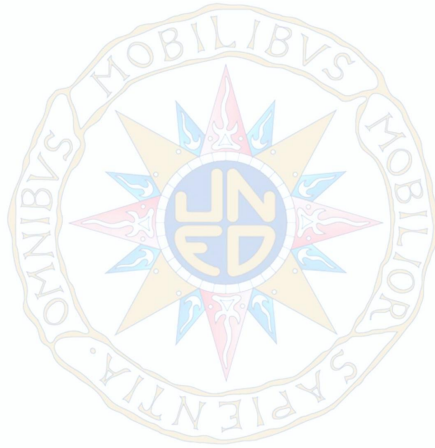
El **Capítulo 3** mira al contexto social e histórico en el que el mundo del arte nigeriano apareció y en el que se ha desarrollado considerablemente en los últimos años. El arte africano de la postcolonialidad surge en una atmósfera política y social fuertemente cargada. Ideas y teorías acerca de la africanidad, *Négritude*, globalización, diáspora, postcolonialidad e identidad son centrales en los discursos sobre la modernidad artística africana. Una adecuada comprensión de su alcance y significado son necesarios para un estudio del mundo del arte nigeriano. Junto a ideas y teorías, se presenta brevemente un resumen de los rasgos y acontecimientos políticos, culturales y sociales de mayor influencia en el arte nigeriano el periodo estudiado. A estos capítulos teóricos y contextuales sigue la parte central de la tesis. Se trata de cuatro capítulos en los que se estudian de forma empírica las principales instituciones, estructuras, eventos y agentes en los procesos de producción, distribución, interpretación y recepción artística en el contexto específico de Nigeria.

El primer capítulo en esta sección—el **Capítulo 4**—está dedicado a los agentes y estructuras de producción artística en Nigeria. Primeramente, analizo los principales actores en la producción artística, los artistas: su identidad, cuantificación, tipificación, profesionalización, así como el papel de las asociaciones y colectivos de

artistas y la presencia de mujeres artistas en el mundo del arte nigeriano. Tras estudiar los actores, paso a analizar las estructuras de producción en el país y, particularmente, su sistema de educación artística tanto formal como informal.

A continuación, se estudian las principales estructuras y agentes de mediación y distribución (**Capítulo 5**). En este capítulo dedico una sección importante a analizar el mercado del arte en Nigeria como vehículo principal de distribución de las obras artísticas en el país. Junto a ello, hago referencia al débil papel de las instituciones culturales no comerciales en el sistema de mediación. Finalmente, estudio los mecanismos y agentes de interpretación, de legitimación (los “gatekeepers”) y de crítica artística.

Los receptores y las audiencias del arte contemporáneo en Nigeria son objeto del **Capítulo 6**. En él, muestro como el sistema del mundo del arte en Nigeria tiene particularidades que lo diferencian claramente de otros mundos del arte y como esto se debe en gran parte al papel que los receptores del arte en Nigeria juegan en su funcionamiento y estructuración. La debilidad de las instituciones artísticas—públicas y privadas—y la escasez de agentes comerciales en su mundo del arte, dan un poder muy importante a la actividad de los coleccionistas privados. En este capítulo, muestro los principales receptores del arte en Nigeria y su gran influencia en la producción, legitimación y distribución de las obras de arte. En muchos casos, ellos son de hecho los árbitros y “gatekeepers” del arte contemporáneo nigeriano. La tesis se cierra con unas conclusiones (**Capítulo 7**) y un listado de las referencias bibliográficas utilizadas (**Capítulo 8**).



CAPÍTULO 2

MODOS DE VER UN MUNDO DEL ARTE

Filosofías del arte y sus mundos

Arthur Danto y el término "Artworld"

George Dickie: la teoría institucional del arte

La interpretación sociológica del mundo del arte

Howard Becker: el arte como actividad colectiva

Pierre Bourdieu: el "campo del arte"

Bruno Latour: "Actor-Network Theory" (ANT)

Nathalie Heinich: "Sociología de la singularidad"

Niklas Luhmann: el arte como sistema social autopoiético

La interpretación antropológica del mundo del arte: Alfred Gell

La interpretación del mundo del arte desde la Historia del Arte

Enfoques tradicionales de la Historia del Arte

La "Historia Social del Arte" y la "New Art History"

2. MODOS DE VER UN MUNDO DEL ARTE

Frecuentemente, se dice que el mundo del arte—o con más precisión, los mundos del arte—están cambiando muy rápidamente en los últimos años. Pero ¿cómo están cambiando? ¿Qué está cambiando en el modo en que artistas y galerías se relacionan? ¿Cómo están respondiendo las casas de subastas y galerías? ¿Hay cambios en el tipo de coleccionistas y el modo en que coleccionan? ¿Qué ha cambiado en los sistemas de financiación pública, privada y corporativa del arte? ¿Cómo han evolucionado las audiencias del arte? ¿Están cambiando al mismo ritmo y al mismo modo en diferentes espacios culturales, geográficos y sociales? ¿Qué papel juegan las instituciones culturales públicas en el sistema del arte estudiado? Estas son algunas de las preguntas que cabe hacerse al mirar a un determinado mundo del arte. En los capítulos 3 a 6 me dirijo a ellas. Sin embargo, antes de hacerlo, es necesario sentar las bases teóricas y conceptuales sobre las que se apoya el estudio empírico de ese mundo del arte específico: el “*art world*” nigeriano contemporáneo.

El arte, y específicamente, las obras de arte, ha sido desde sus primeros pasos con Giorgio Vasari, el objeto de estudio de la disciplina de la historia del arte. Otras disciplinas han estudiado también—desde diversos puntos de vista—las obras de arte y su recepción: la estética, la sociología, la filosofía, la economía, la antropología, los estudios visuales, los “estudios culturales” o la psicología, entre otras. La razón por la que esto ha ocurrido es que el arte no es solo una realidad histórica o estética. Es también una realidad económica, una realidad susceptible de ser recibido, interpretada y usada de modos muy distintos, es una realidad que refleja aspectos estructurales y valores de la sociedad en que la obra de arte se crea, es distribuida, interpretada y recibida. La obra de arte no es solo un mero objeto de arte, sino que puede ser también un complejo producto cultural, económico,

religioso, simbólico o de poder. Por esta razón, todas esas disciplinas mencionadas anteriormente tienen algo que ofrecer al estudiar el arte.

El objeto de estudio de esta tesis no es primariamente el arte de Nigeria, sino el análisis de su mundo del arte. Mientras que el arte es sobre todo un hecho histórico y estético, el mundo del arte es principalmente un hecho histórico y social. En su estudio, las cuestiones estéticas ocupan una posición secundaria. Así pues, la aproximación al estudio del mundo del arte puede hacerse desde distintas perspectivas. Estudiar en profundidad todas las teorías sobre el mundo del arte formuladas por historiadores, filósofos, sociólogos o antropólogos, requeriría un trabajo de una extensión muy superior a la adecuada para un capítulo de un estudio empírico de un mundo del arte específico, el nigeriano. Sin embargo, es importante encuadrar en un amplio marco teórico ese análisis del modo en que el mundo del arte nigeriano funciona y se organiza.

Las consideraciones expuestas en este capítulo segundo parten de la premisa de que, como con todas las construcciones sociales, no hay un modo único y omnicompreensivo de mirar a un mundo del arte. Desde la segunda mitad del siglo XX, filósofos y sociólogos del arte han indagado sobre el desarrollo y funcionamiento de este complejo sistema social. Hasta entonces la atención se había centrado sobre los objetos de arte y sus creadores, los artistas. Este había sido un terreno casi exclusivo de los historiadores del arte. Paulatinamente, nuevos estudios empezaron a surgir en los que también se presentaban ideas, propuestas y teorías acerca de la distribución, legitimación, recepción, funcionamiento y funciones del arte en la sociedad. Al estudiar la sociedad y el arte desde un punto de vista más general, sociólogos, filósofos, antropólogos y economistas del arte usaron herramientas metodológicas y perspectivas muy poco utilizadas hasta entonces por los historiadores tradicionales del arte. Por su parte, algunos de esos historiadores empezaron a analizar los mecanismos y estructuras en las que el arte se produce, distribuye y recibe. Es decir, comenzaron a estudiar, no solo el arte y sus autores sino también el sistema del arte, el mundo del arte, el “artworld”.

Este es el objeto principal del presente capítulo: presentar las más importantes contribuciones teóricas sobre los modos distintos de mirar a un mundo del arte. Hacerlo así, facilitará, en posteriores capítulos, una comprensión más amplia de cómo funciona y se estructura el sistema del arte en Nigeria. Un ambicioso libro, “*How to study art worlds. On the societal functioning of aesthetic values*”, de Hans van Maanen (2009) es de especial utilidad para afrontar esta cuestión. En

él, Maanen intenta explicar como la organización de los mundos del arte contribuye al funcionamiento de las artes en la sociedad. Es decir, como las posibles funciones del arte se consiguen a través del funcionamiento del mundo del arte. Maanen presenta un conjunto de bien estructuradas y formuladas ideas sobre las distintas funciones que el arte puede realizar en la sociedad y sobre los modos distintos en los que las artes operan (funcionan) en diferentes culturas y circunstancias históricas. El estudio comparativo que, en la primera sección de su libro, Maanen hace de los principales historiadores y sociólogos que han abordado el tema, sirve de marco conceptual para mi estudio.

El funcionamiento, la organización, las estructuras y los agentes en las artes pueden observarse desde un punto de vista sociológico, como lo hicieron Howard Becker y Pierre Bourdieu, refiriéndose a ellos como "*mundos de arte*" (Becker 1982) o como "*campos de producción cultural*" (Bourdieu 1993). El estudio de este complejo sistema de las artes también se puede abordar desde el punto de vista de la filosofía del arte, como lo hizo Arthur Danto cuando acuñó la palabra compuesta "*ArtWorld*" (1964) o como George Dickie (1974) lo hizo dentro de su teoría institucional del arte. Una tercera forma de mirar un mundo del arte podría ser desde la perspectiva de la teoría de los sistemas sociales, como Niklas Luhmann en su profundo y extenso libro: "*Art as a social system*" (2000), y más recientemente, Francis Halsall ha desarrollado ampliamente en "*Systems of Art: Art, History and Systems Theory*" (2008). Ambos presentan un mundo del arte como un "*sistema*" dentro del sistema más general de la sociedad. Desde otra perspectiva sociológica, Nathalie Heinich (1998), haciendo uso de la teoría de redes de actores (*Actor Network Theory*), formulada anteriormente por Bruno Latour y John Law, propuso que consideremos las estructuras sociales—y el arte en particular—como redes (*networks*) de relaciones. El mundo arte sería entonces una red de relaciones, con obras de arte en su centro.

En las últimas décadas, algunos antropólogos han considerado el arte desde el punto de vista de la "*vida social*" de las obras de arte. En su obra póstuma "*Art and Agency. An anthropological theory*" (1998), Alfred Gell centró su atención en la importancia y el papel de la agencia en el mundo del arte. Para Gell, existe una "*división del trabajo*" entre la sociología del arte y la antropología del arte. Mientras que la antropología está principalmente interesada en el contexto inmediato de las interacciones sociales y su dimensión "*personal*", la sociología está interesada sobre todo en las instituciones sociales. Por esta razón, numerosos estudios de sociólogos de arte se centran en las estructuras institucionales del arte en las sociedades avanzadas, en lugar de

hacerlo en la red de relaciones establecidas en torno a obras de arte específicas. Gell defiende la tesis de que existe continuidad entre la perspectiva sociológica (*institucional*) y la antropológica (*relacional*) (Gell 1998:3-12). Pero si se lleva a su extremo, la antropología del arte corre el peligro de ignorar las instituciones. Si ha de ser de utilidad para el estudio de los mundos del arte, la antropología debe tener en cuenta el marco institucional en el que se producen y distribuyen las obras de arte. Al proponer que las obras de arte funcionen en un contexto de producción y uso, Gell ofreció un enfoque sugerente al estudio de los mundos artísticos, particularmente en el caso de las sociedades—como la nigeriana hasta tiempos muy recientes—donde las instituciones y estructuras artísticas son débiles y mucho depende de la agencia individual para el desarrollo del mundo del arte local.

Estos son pues los principales autores de referencia teórica sobre el tema considerados en esta tesis: **Beardsley** (1915-1985), **Danto** (1924-2013), **Dickie** (n. 1926), **Parsons** (1902-1979), **Becker** (n. 1928), **Bourdieu** (1930-2002), **Luhmann** (1927-1998), **Gell** (1945-1997), **Latour** (n. 1947) y **Heinich** (n. 1955).

Cuando el filósofo norteamericano Arthur Danto publicó en 1964 en *The Journal of Philosophy* un artículo titulado “*the Artworld*”, lo hizo no como historiador o sociólogo del arte sino como un filósofo preocupado con un problema central en la filosofía del arte: el estatus ontológico de la obra de arte. Por esta razón y a pesar del título del artículo, Danto se centra en formular no una teoría del mundo del arte, sino una teoría del arte.

Cuando el sociólogo norteamericano Howard Becker publicó en 1982 un libro con un título muy similar al de Danto, “*Art worlds*”, lo hizo como sociólogo deseoso de estudiar y explicar la estructura y funcionamiento del sistema social en el que el arte es producido, distribuido y recibido, es decir Becker intenta formular una teoría sociológica sobre el mundo del arte. Esta diferencia de foco: la formulación de una teoría del arte (Danto) o de una teoría del mundo del arte (Becker), muestra claramente que, a pesar de utilizar términos casi idénticos, *Artworld* (Danto) y “*Art worlds*” (Becker), nos encontramos ante perspectivas muy diferentes. Comienzo este estudio teórico del mundo del arte con los filósofos del arte y el modo en que han entendido ese sistema social, ese mundo.

2.1 Filosofías del arte y sus mundos

En su libro, *The invention of Art: a cultural history*, Larry Shiner (2001), sugiere que, aunque todas las culturas, desde los tiempos más antiguos, se hayan creado objetos artísticos, es solo a final del siglo XVII en occidente, cuando el concepto de Arte (con mayúscula) emerge y se establece.

1. 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.)

Pero en el siglo XVIII se produjo una desgraciada división en el concepto tradicional del arte. Después de dos mil años de significar cualquier actividad humana realizada con habilidad y gracia, el concepto de arte se dividió, generando la nueva categoría de bellas artes (poesía, pintura, escultura, arquitectura, música) en lugar de la artesanía y las artes populares (zapatos, bordados, narración, canciones populares, etc.) (Shiner, 2001: 5).¹

Es lo que Shiner llama “la invención del arte”. Su desarrollo, sus prácticas, sus instituciones, su teorización se inician en occidente y desde allí, paulatinamente, se extienden a otros territorios y el arte convierte en una realidad global muy por encima de las simples artesanías. Durante un largo periodo de tiempo, el concepto de lo que constituye el arte, aunque con discrepancias, permanece estable. A principios de del siglo XX, con la aparición de nuevas formas de expresión artística, se pone en evidencia la necesidad de formular nuevas ideas sobre la ontología de la obra de arte y el concepto de arte.

Desde los tiempos de los filósofos griegos hasta nuestros días, el estudio de la ontología del arte ha sido una cuestión recurrente. Platón, Aristóteles, Tomas de Aquino, Kant, Hegel, Wittgenstein, Maritain, Gadamer, y numerosísimos otros filósofos se han preguntado sobre la naturaleza (la esencia) del arte. Pero, como dice Vélez León, parece como si, por su parte, el mundo del arte “ha pasado de la filosofía”:

el mundo del arte en gran medida no ha precisado de dichas herramientas filosóficas, sino de las suyas propias; de allí que, el mundo del arte —por su propia configuración y consciencia— ha pasado de la filosofía. (Vélez León 2014: 13)

Las vanguardias modernistas presentan un importante desafío a la concepción tradicional de lo que es arte y lo que no lo es. Por ejemplo, el urinal de Marcel Duchamp, indiferenciable de los que se podían comprar en tiendas cuestiona las teorías meramente estéticas del arte. Algunos filósofos—sobre todo de la filosofía analítica en América—

empiezan a interrogar de forma más profunda el concepto de arte. Aunque con peligro de simplificar excesivamente distintas propuestas teóricas con numerosos matices, puede decirse que las dos principales posiciones con respecto al concepto de arte son las teorías estéticas (o funcionales) y las teorías institucionales (Carrol 2000).

Las teorías funcionales del arte proponen que lo que confiere a ciertos objetos o realidades inmateriales la categoría de arte es el hecho de que cumplen—o han sido creados con la intención de cumplir—una función estética. En las teorías funcionales, la obra de arte está estrechamente ligada a la experiencia estética. Tras las tempranas propuestas de Clive Bell, uno de los más importantes defensores de esta teoría funcionalista es Monroe Beardsley (1915-1985). Sus teorías sobre el arte, y en particular su libro, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (1958), han tenido durante décadas una gran influencia en el modo en que historiadores, filósofos y sociólogos del arte han entendido el sistema—el mundo—en el que el arte surge y se aprecia. Beardsley es uno de los pioneros de la estética analítica dentro de la filosofía analítica americana y en su libro presenta por primera vez una teoría sistemática sobre la filosofía del arte.

Para Beardsley, el arte es “*either an arrangement of conditions intended to be capable of affording an experience with marked aesthetic character or (incidentally) an arrangement belonging to a class or type of arrangements that is typically intended to have this capacity*” (Beardsley, Wreen & Callen 1982: 299). La función estética de un objeto, de una representación teatral o una interpretación musical es el aspecto definitorio de su esencia. Por esta razón, Beardsley, como otros exponentes del “New Criticism” se centró en el objeto mismo y en sus propiedades estéticas, dando poca importancia a aspectos relacionados con su creación, su función en la sociedad o detalles biográficos sobre su autor o la sociedad en la que se creó. En esto Beardsley presenta una posición radicalmente opuesta a autores—principalmente, sociólogos—que se interesan primariamente en el sistema social en el que el arte surge y se desarrolla. Por ejemplo, Pierre Bourdieu—al que me referiré extensamente más adelante—sostiene que los objetos de arte adquieren muy diferentes valores y significados construidos socialmente. A su vez, esa categorización, contribuye a la “distinción” social a través de la posesión.

Zangwill, otro defensor de una teoría estética del arte, también se refiere a la experiencia estética que ofrece un objeto o a sus

propiedades estéticas para categorizarlo como obra de arte. Su definición de arte es farragosa, pero recalca fuertemente la centralidad que este filósofo da a las propiedades estéticas de un objeto: *“something is a work of art if and only if someone had an insight that certain aesthetic properties would be determined by certain non-aesthetic properties, and for this reason the thing was intentionally endowed with the aesthetic properties in virtue of the non-aesthetic properties as envisaged in the insight”* (Zangwill 1995a).

En contraste con Beardsley, Zangwill y otros filósofos proponentes de teorías funcionales (sobre todo, estéticas) del arte, Danto, junto con George Dickie, defendió una teoría institucional del arte. En esa teoría, lo que ambos llamaron el “artworld” (en singular), ocupa un lugar central. En la teoría institucional, el rasgo principal de una obra de arte no es la posesión de unas características perceptuales específicas, sino el hecho de que esas obras han recibido del “artworld” el estatus de poder ser consideradas *“candidates for appreciation”* (Dickie 1985:34) y por lo tanto convertirse en “obras de arte”. Un conjunto de críticos de arte, curadores, galeristas, marchantes y expertos forman ese indefinido e informal “artworld” que confiere el estatus de obra de arte a objetos que se presentan como tales. Esta teoría institucional del arte contrasta fuertemente con el modo en que la obra de arte se había entendido tradicionalmente o con el modo con que defensores de las muchas variantes de las teorías funcionales o estéticas del arte lo habían hecho anteriormente y siguen haciendo todavía.

Junto a estos filósofos que han propuesto teorías funcionales o estéticas del arte, hay unos pocos que han optado por posiciones que combinan elementos de ambas visiones: la funcionalista y la institucional. Probablemente, el más conocido es Isiminger.

2. *Aesthetic communication has, of course, existed in many cultures and over many millennia, not only prior to the artworld, but prior as well to any world of poetry or of painting; it becomes artistic communication – an artist creating a work of art for an artistic audience to appreciate– when the artworld exists and this activity is in some appropriate way related to that artworld. This occurs most obviously when the artist and audience (and other members of the artworld) recognize one another as fulfilling appropriate roles in the practice of art. A work of art is thus paradigmatically something created within the artworld to be appreciated by an audience.*

La comunicación estética, por supuesto, ha existido en muchas culturas y a lo largo de muchos milenios, no sólo antes del artworld, sino también con anterioridad a cualquier mundo de poesía o de pintura. Se convierte en comunicación artística—un artista que crea una obra de arte para un público artístico la aprecie—cuando el artworld existe y esta actividad está de alguna manera apropiada relacionada con ese artworld. Esto ocurre más obviamente cuando el artista y el público (y otros miembros del artworld) se reconocen mutuamente como el cumplidores de los roles apropiados en la práctica del arte. Una obra de arte es, por lo tanto, paradigmáticamente algo creado dentro del artworld para ser apreciado por una audiencia. (Isiminger 2004: 28).²

Iseminger (2009: 30) prioriza lo estético en su bien definida visión funcionalista del arte: *“The function of the artworld and practice of art is to promote aesthetic communication”* (Iseminger 2004:22). El entiende la comunicación estética como la comunicación que se produce cuando alguien (artista) crea algo (obra de arte) con la intención de que alguien (audiencia artística) lo aprecie estéticamente y considere esa experiencia estética como de valor en sí misma. Iseminger considera que el mundo del arte es necesario para que esa comunicación se realice: una obra de arte es algo creado dentro del mundo del arte para ser apreciado por una audiencia artística. Sin embargo, Iseminger es consciente de que, en ocasiones, esta conexión entre obra de arte y mundo del arte es débil. Por ejemplo, las obras de arte tradicional nigeriano fueron producidas siglos antes de la aparición de un “mundo del arte” local y otras se producen todavía hoy en día totalmente al margen de mundo del arte ya existente en Nigeria. Pero como dice Iseminger, *“the artworld is a capacious and welcoming institution... And on my view the artworld does well to assimilate artefacts made by people such as these, whatever other religious, social, etc. purposes they may serve or have served and wherever and whenever they may have been made, just to the extent that they reward appreciation in the sense that I have described it”* (Iseminger 2009:30). El hecho de que numerosas piezas de arte tradicional nigeriano se exhiben en museos de arte de todo el mundo es una buena prueba de ello.

3. *The task of the philosopher of art is to provide an accurate systematic picture of the artworld, making explicit the norms sustained therein: norms that govern recognition, evaluation, and interpretation of artistic objects and events*

La tarea del filósofo del arte es proporcionar una imagen sistemática precisa del mundo del arte, haciendo explícitas las normas que en él se sostienen: normas que rigen el reconocimiento, la evaluación y la interpretación de objetos y eventos artísticos (Kraut 2007: 3).³

Las teorías institucionales del arte, en cierto modo, ponen el arte bajo una institución informal (el mundo del arte) y ven el mundo del arte precisamente como eso: una institución. Para ellas, el mundo del arte es *“una institución, un conjunto de papeles sociales, cuya afiliación y autoridad están gobernadas por reglas y convenciones, posiblemente implícitas”* (Davies 1991: 97). Pero también cabría argumentar que el mundo del arte debe su existencia a las obras de arte y no viceversa.

Seguidamente, considero el modo en que tres de los principales proponentes de esta idea han formulado sus teorías acerca el arte y el mundo del arte: Arthur Danto (1924-2013) y George Dickie (n. 1926).

“Es cierto que la condición sine qua non para que exista arte, un mundo del arte, es que existan obras de arte, pero el arte ni sus

mundos no se reducen a las obras de arte, son más que la obra; por tanto, se entenderá, que la obra de arte es sólo otro componente o elemento del mundo del arte” (Vélez León 2014: 15)

2.1.1 Arthur Danto y el término “Artworld”

La noción de un “artworld” como espacio en el que cuestiones sobre las funciones, el valor y el significado del arte se generan y formulan se debe en gran medida a la contribución del filósofo americano Arthur Danto. Desde que Danto publicó en 1964 su artículo seminal “The Artworld” y acuñó esta palabra compuesta, el término se ha extendido extraordinariamente en la literatura académica y en el lenguaje común.

La cuestión que se planteó Danto a principio de los 1960s surgió de su deseo de dar una respuesta filosófica a la pregunta: ¿qué es arte? Danto argumentó que para que podamos ver algo como una obra de arte hace falta que exista “*algo que el ojo no puede ver*”, una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: en otras palabras, un mundo del arte (Danto 1964: 577).

Para Danto, el mundo del arte no es simplemente el conjunto de personas e instituciones que tienen una relación directa o indirecta con el arte. El “artworld” ofrece las teorías del arte que permiten que algunos objetos puedan considerarse y ser apreciados como objetos de arte. La noción de “artworld” de Danto es pues una noción filosófica. Van Maanen (2009:19) ha remarcado como Danto, al proponer esta noción del mundo del arte, ha intentado deliberadamente redirigir la atención de los historiadores del arte de una concepción tradicional (estética) en la que las obras tienen un valor intrínseco y unas características típicas que las hacen obras de arte, hacia una noción en la que las obras se convierten en obras de arte precisamente por la posición que ocupan en su contexto histórico: es decir, en el mundo del arte. En contra de lo que se había asumido regularmente hasta entonces, Danto sostiene que con la llegada de nuevas formas artísticas en el siglo XX ya no es siempre posible el reconocer al arte por las cualidades estéticas que el objeto posee. Este giro conceptual es de enorme importancia en el análisis de cualquier mundo del arte, en este caso, del nigeriano.

Arthur C. Danto (1973) ha argumentado que una obra no puede convertirse en arte a menos que haya un lugar preparado para ella dentro del Mundo del Arte (artworld) como consecuencia

4. Arthur C. Danto (1973) has argued that a piece cannot become art unless there is a place prepared for it within the Artworld in consequence of the prior history of art production, both generally and by the given artist. Picasso could make an art work by painting his tie, but Cezanne would not have succeeded in creating an art work had he produced an identical object

de la historia previa de la producción artística, tanto en general como por el artista en cuestión. Picasso podría hacer una obra de arte pintando su corbata, pero Cezanne no habría logrado crear una obra de arte si hubiera producido un objeto idéntico (Davies 2001: 173) ⁴

Tanto Danto como Dickie abordan el estudio del mundo del arte desde una perspectiva filosófica. Ambos proponen una teoría institucional del arte, pero entienden de modo diferente lo que el mundo del arte es. Para Danto las teorías (el “*discourse of reasons*”, como el las llama) acerca del arte que se generan dentro del “mundo del arte” son las que generan un “artworld” capaz de conferir a un objeto la categoría de arte. Para Danto, el mundo del arte es sobre todo “*an atmosphere of art theory*”.

En su noción del artworld, Danto da una importancia central a la cuestión de la interpretación de la obra de arte, y por tanto del contexto en el que surge, sus antecedentes en la historia el arte, su localización temporal y geográfica y otros aspectos contextuales extrínsecos a la obra misma:

5. “The moment something is considered an artwork, it becomes subject to an interpretation. It owes its existence as an artwork to this, and when its claim to art is defeated, it loses its interpretation and becomes a mere thing... Art exists in an atmosphere of interpretation and an artwork is thus a vehicle of interpretation”

En el momento en que algo se considera una obra de arte, se convierte en objeto de una interpretación. Debe su existencia como obra de arte a esto, y cuando su afirmación de que es arte es derrotada, pierde su interpretación y se convierte en una mera cosa... El arte existe en una atmósfera de interpretación y una obra de arte es, por lo tanto, un vehículo de interpretación (Danto 1973: 15).⁵

2.1.2 George Dickie: la teoría institucional del arte

Si las ideas de Danto pueden considerarse como la primera formulación de una teoría institucional del arte, son los escritos de George Dickie (n. 1926) los que lo hacen de un modo mucho más explícito. Entre ellos, dos son de especial importancia: su artículo de 1969, “*Defining Art*” y su libro de 1974 “*Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*”. Dickie publicó abundantemente y refinó sus ideas a largo de varias décadas de trabajo, hasta convertirse en el más importante defensor de la teoría institucional del arte. Como el mismo dijo, su tarea consistió en “*an attempt to sketch an account of the specific institutional structure within which works have their being*” (Dickie 1984: 27). Esta preocupación con la “*estructura institucional del arte*”, al soslayar la cuestión de la esencia

intrínseca del arte y centrarse en la estructura que lo sostiene, es de gran importancia para cualquier estudio sobre el mundo del arte.

Dickie ofrece su opinión sobre quien puede conferir a un objeto el estatus de candidato para la apreciación y por lo tanto que es una obra de arte. Dickie se pregunta en 1974: ¿quiénes forman el mundo del arte en un determinado contexto, tanto global como local?, y ofrece la siguiente respuesta:

6. *A loosely organized but nevertheless related set of persons including artists ..., producers, museum directors, museum-goers, theatre-goers, reporters for newspapers, critics for publications of all sorts, art historians, art theorists, philosophers of art, and others. These are the people who keep the machinery of the artworld working and thereby provide for its continuing existence ... In addition, every person who sees himself as a member of the artworld is thereby a member.*

Un conjunto poco organizado de personas, pero sin embargo relacionadas, que incluye artistas ..., productores, directores de museos, visitantes de museos o teatros, reporteros de periódicos, críticos de publicaciones de todo tipo, historiadores del arte, teóricos del arte, filósofos del arte, y otros. Estas son las personas que mantienen la maquinaria del mundo del arte en funcionamiento y así hacen posible su existencia continua ... Además, cada persona que se ve a sí misma como miembro del mundo del arte es es por lo tanto un miembro de él (Dickie 1974: 35)⁶

Dickie define el arte como: "A work of art in the classificatory sense is 1) an artefact 2) upon which some person or persons acting on behalf of a certain social institution (the art world) has conferred the status of candidate for appreciation" (Dickie 1971: 101). Varios elementos de esta definición merecen atención. Primero, que la obra de arte es antes que nada un "artefacto", algo realizado por una persona humana; segundo, que algunas personas (el artworld) lo han admitido dentro del mundo del arte y que por lo tanto se diferencia el no-arte o de las simples artesanías; y tercero, que ese objeto tiene suficiente entidad como para poder ser apreciado (como obra de arte). Aunque no lo menciona en esta definición, Dickie también dio considerable importancia al papel que las convenciones (las "reglas del juego", los acuerdos no explícitos) juegan en el funcionamiento y estructuración del mundo del arte.

Unos años después de proponer la definición anteriormente citada, Dickie la reformuló. En *The Art Circle* (1984) dice que la definición del arte requiere cinco definiciones previas:

- (1) Un artista es una persona que participa con conocimiento de la que significa realizar una obra de arte.
- (2) Una obra de arte es un tipo de artefacto creado para ser mostrado a un público el mundo del arte.

- (3) Un público es un conjunto de personas con alguna preparación para entender un objeto presentado a ellas.
- (4) El mundo del arte (Artworld) es la totalidad de todos sus sistemas.
- (5) El sistema del mundo del arte es un marco para la presentación de una obra de arte realizada por un artista para un público del mundo del arte.

Las ideas de Danto y Dickie mencionadas anteriormente muestran que, en forma simplificada, puede decirse que la teoría institucional del arte sostiene que para que un objeto pueda considerarse arte, los miembros del mundo del arte (artistas, críticos, académicos, galeristas, comisarios y arte, coleccionistas, etc.) le han tenido que otorgar ese estatus. La aceptación de un objeto por parte del mundo del arte como un objeto de arte es un proceso indefinido, desestructurado y complejo, pero, según la teoría institucional, un proceso real. Sin embargo, esta concepción de lo que constituye el arte, y del papel del mundo del arte, puede ser criticada y cuestionada. Aunque la definición institucional, en su circularidad, no lo permita, puede razonarse que existe arte fuera del “mundo del arte”. Por ejemplo, cuando en Nigeria, o en otros lugares, la institución del *artworld* no existía todavía o estaba todavía muy poco “institucionalizada”, realmente existía ya arte. Davies (2001) ha llamado la atención sobre otro problema de la teoría institucional:

7. *It presupposes the existence of a continuous tradition, of an historically and culturally unified body of work, to which the newly created piece is related in the appropriate fashion. In other words, theories of this kind make art relative to an Artworld. But there is more than one Artworld, more than one tradition of making art works. There may be as many independently generated Artworlds as there are distinct cultures producing their own art works*

Presupone la existencia de una tradición continua, de un conjunto de conocimientos (body of work) histórica y culturalmente unificado, al que la obra recién creada está relacionada de la manera adecuada. En otras palabras, las teorías de este tipo ponen al arte en relación con un artworld. Pero hay más de un Artworld, más de una tradición de hacer obras de arte. Puede haber tantos Artworlds generados de forma independiente como diferentes culturas que producen sus propias obras de arte (Davies 2001: 174)⁷

Para Davies, las teorías de Danto, Dickie, y otros filósofos del arte que lo hacen depender de estructuras institucionales o históricas del “Artworld”, no son suficientemente abiertas y, al centrarse frecuentemente en un contexto occidental, se presentan como si existiese un solo “Artworld” (en singular y en mayúsculas) en el que se crean las “Bellas Artes”, mientras que el arte no-occidental y el “low-art” se quedan fuera. Por otra parte, llevada a su extremo, esta definición institucional del arte puede llevar a una situación en la que

cualquier objeto—o incluso, idea—puede considerarse arte si algunos miembros del mundo del arte así lo piensan.

Ya desde que la formuló, la teoría institucional del arte de Dickie no fue recibida con total aceptación. Por ejemplo, Ted Cohen, en un artículo en la *Philosophical Review*, en 1973, se pregunta si el simple hecho de que alguien considere a algo como una obra de arte es suficiente para hacerla tal, y responde:

8. *it cannot be this simple: even if in the end it is successful christening which makes an object art, not every attempt at christening is successful. There are bound to be conditions to be met both by the namer and the thing being named, and if they are completely unsatisfied, then saying "I christen ..." will not be to christen*

no puede ser así de simple: aunque al final es un bautizo exitoso lo que hace que un objeto sea arte, no todos los intentos de bautizo tienen éxito. Ciertamente habrá condiciones que deben cumplir tanto por el que da el nombre como por la cosa que se nombra, y si están completamente insatisfechos, entonces diciendo "Yo te bautizo..." no será suficiente para un bautizo verdadero (Cohen 1973: 80).⁸

2.2 La interpretación sociológica del mundo del arte

Las contribuciones más significativas a la comprensión de los mundos del arte—objeto principal de esta tesis—han venido, desde la segunda mitad del siglo pasado hasta nuestros días, del trabajo investigador de sociólogos, antropólogos e historiadores del arte interesados de manera principal en los contextos de creación, distribución y recepción del arte y su función y funcionamiento en la sociedad. La sociología puede ofrecer perspectivas muy útiles sobre las artes y los mundos del arte. Puede cuestionar y ayuda a definir ideas sobre el arte, sobre los artistas, sobre las obras de arte. Puede también ofrecer discusiones sobre al macro-nivel de las relaciones entre el arte y la sociedad o al micro-nivel del análisis de las dinámicas particulares de un mundo del arte específico. Por último, la sociología puede ofrecer herramientas analíticas y modos de ver el mundo del arte que complementan los utilizados por otras disciplinas (Inglis 2005: 29). En esta sección, estudio las propuestas teóricas y modos de entender los mundos del arte de varios de los principales sociólogos interesados en el tema.

En el compendio sobre la sociología del arte publicado por Jeremy Tanner (2003), el autor dedica un capítulo a cada uno de dieciocho sociólogos o filósofos que han expresado ideas y teorías sobre el arte desde una perspectiva sociológica: Karl Marx, Max Weber, Georg Simmel, Emile Durkheim, Raymond Williams, Howard Becker, Pierre Bourdieu, Arnold Hauser, Nathalie Heinich, Norbert Elias, David Brain, Jürgen Habermas, Paul DiMaggio, Vera L. Zolberg, Karl Mannheim,

Robert Witkin y Talcott Parsons. Esta lista podría ampliarse con nombres como Moulin, Geertz o Luhmann. No todos ellos estudiaron específicamente la cuestión central de esta tesis—el mundo del arte—por esta razón, este capítulo se centra especialmente en solo tres de ellos: Becker, Bourdieu y Luhman.

Al principio de este capítulo, he indicado como el mundo, o los mundos, del arte pueden observarse desde distintos ángulos y perspectivas. Al comienzo de su libro, *The social production of art*, la socióloga marxista Janet Wolff dice:

9. *Art is a social product. This book attempts to show systematically the various ways in which the arts can adequately be understood only in a sociological perspective. It argues against the romantic and mystical notion of art as the creation of 'genius', transcending existence, society and time, and argues that it is rather the complex construction of a number of real, historical factors*

El arte es un producto social. Este libro intenta mostrar sistemáticamente las diversas formas en que las artes pueden ser adecuadamente entendidas sólo desde una perspectiva sociológica. Argumenta en contra de la noción romántica y mística del arte como la creación del "genio", trascendiendo la existencia, la sociedad y el tiempo, y argumenta que es más bien la compleja construcción de una serie de factores históricos reales (Wolff 1993: 1) ⁹.

10. *the symbolic elements of culture are shaped by the systems within which they are created, distributed, evaluated, taught, and preserved*

Reducir el arte exclusivamente a una “construcción social”, y defender, como hace Wolff, que sólo desde una perspectiva sociológica puede entenderse el arte, parece una posición muy debatible. Sin embargo, es indudable que las ciencias sociales—y la sociología en particular—tienen mucho que ofrecer en un estudio del tipo abordado en esta tesis. El arte, como Howard Becker indicó repetidamente (1974, 1982), es una actividad colectiva, y por esta razón, es necesario comprender como el arte surge, se extiende, se recibe e interpreta dentro de la sociedad. En palabras de Peterson y Anand: “los elementos simbólicos de la cultura se forman por los sistemas dentro de los cuales son creados, distribuidos, evaluados, enseñados y preservados” (Peterson & Anand 2004: 311)¹⁰. Las instituciones, espacios, personas y procesos que intervienen en la producción y recepción de los objetos tienen una fuerte influencia en esos mismos objetos.

11. *The sociology of art has for some time been dominated by the study of art worlds, an approach which explains art objects or artifacts in terms of the social organization of their production and consumption, that is, through contextualization*

La sociología del arte ha estado dominada durante algún tiempo por el estudio de los mundos del arte, un enfoque que explica los objetos o artefactos del arte en términos de la organización social de su producción y consumo, es decir, a través de la contextualización (Eyerman & Ring 1998: 277).¹¹

Hasta mediados de la segunda mitad del siglo pasado, prevalecía la idea de que la cultura y las estructuras sociales se reflejan mutuamente. A partir de los años 1970s, pensadores materialistas defienden que la

cultura no es sino una superestructura que se apoya en las estructuras sociales y que el control de los medios de producción de riqueza se traduce en una cultura que refleja esos intereses meramente económicos y de clase. En contraposición radical a esta postura, algunos sociólogos, como por ejemplo Talcott Parsons, sostienen que en realidad las estructuras y sistemas sociales son el reflejo de las ideas y valores prevalentes en esa sociedad y no al contrario.

Este tipo de análisis surgió de la sociología industrial y organizativa a principios de la década de 1970, cuando los sociólogos formados en sociología industrial, análisis de sistemas y análisis económicos de empresas comenzaron a aplicar sus modelos a la producción cultural. (Griswold 2008: 63)¹²

En los últimos años se observa un proceso paulatino de convergencia en las perspectivas desde las que sociólogos e historiadores del arte miran al mundo del arte. Junto al énfasis dado tradicionalmente al contexto, al sistema y a la estructura, los sociólogos incluyen en sus estudios más y más consideraciones sobre la obra de arte y su significado. Es decir, además de realizar estudios sociológicos sobre el mundo del arte, realizan también estudios sociológicos sobre la obra del arte. Por su parte, los historiadores del arte—y particularmente los proponentes de la “New Art History”—además de centrarse en las obras (los objetos) de arte y sus creadores (los artistas), miran cada vez más a los aspectos sociológicos y al funcionamiento de la producción y recepción de esas obras. También se puede observar un creciente interés por parte de los historiadores del arte en aspectos antropológicos de las obras de arte y, en general, en los objetos de la cultura material. Las teorías posestructuralistas, de la postcolonialidad o de género han tenido también un fuerte impacto en el modo en que los historiadores del arte se aproximan al estudio de los mundos del arte.

2.2.1 Howard Becker: el arte como actividad colectiva

El sociólogo americano Howard Becker (n. 1928) es una de las figuras centrales en la sociología del arte. Su extraordinaria influencia en este campo se debe al único libro que escribió sobre el tema, “Art Worlds” (1982)¹³. Becker conocía los trabajos de los filósofos, también americanos, Danto y Dickie sobre el tema. Como miembro activo de la

13. Aunque “Art Worlds” se publicó en Estados Unidos en 1982, no sería hasta 2008 que la Universidad Nacional de Quilmes, en Argentina, lo publicara en castellano.

corriente del *interaccionismo simbólico* en la escuela de Chicago, estaba acostumbrado a hacer uso de herramientas sociológicas en estudios sobre grupos y sistemas sociales, y sobre como se relacionan con la sociedad. Becker dirigió su atención a uno de estos grupos: el mundo del arte, pero pronto se percató de que en sentido sociológico—no filosófico—no hay un solo mundo del arte—como había propuesto Danto años antes—sino múltiples mundos del arte.

Becker advirtió que a pesar de haber utilizado el mismo termino, *artworld*, Danto y Dickie no explicaban cómo funcionaba ese mundo. Como sociólogo, Becker intentó analizar el sistema de forma empírica y estudiar cómo funciona, como se estructura y que reglas (*convenciones*) siguen los distintos participantes, tanto individuales como institucionales. Este modo pionero de enfocar el estudio de un mundo del arte específico de forma empírica parece de utilidad para una adecuada comprensión de la emergencia, desarrollo y funcionamiento del mundo del arte nigeriano. Del mismo modo que el mundo del arte en New York en los años 1960—abierto y mercantilista—difiera substancialmente del mundo del arte—centralizado y controlado—de la Unión Soviética en esos años, el mundo del arte en Nigeria en el periodo inmediatamente poscolonial— a partir de 1960—se organizaba y funcionaba, y lo sigue haciendo, de modo diferente del americano o el soviético.

Para Becker, el arte es una actividad colectiva. “*All the arts we know, like all the human activities we know, involve the cooperation of others*” (1982: 7). Como ejemplo, Becker menciona las numerosas actividades que son necesarias para un concierto musical:

14. *instruments must have been invented, manufactured, and maintained, a notation must have been devised and music composed using that notation, people must have learned to play the notated notes on the instruments, times and places for rehearsal must have been provided, ads for the concert must have been placed, publicity must have been arranged and tickets sold, and an audience capable of listening to and in some way understanding and responding to the performance must have been recruited*

instrumentos deben haber sido inventados, fabricados y mantenidos, una notación debe haber sido ideada y la música compuesta con esa notación, la gente debe haber aprendido a tocar las notas con los instrumentos, deben haberse acordado tiempos y lugares para los ensayo, los anuncios para el concierto deben haber sido colocados, la publicidad debe haber sido concertada y las entradas vendidas, y un público capaz de escuchar y de alguna manera entender y responder a la actuación debe haber sido reclutado (1982: 2).¹⁴

Obviamente, una lista similar podría presentarse para la realización de una exposición de arte, una representación teatral o la publicación de una novela. Esta noción del arte como actividad colectiva es de capital importancia en el estudio del arte en Nigeria. Reducir ese análisis a los principales artistas, estilos o periodos—y mucho peor, a categorías

tribales—significaría olvidar a los numerosísimos agentes que también intervienen en los procesos y actividades del mundo del arte: educadores, historiadores del arte, coleccionistas, galeristas, críticos, personal de museos y galerías, periodistas culturales, comisarios de arte, subastadores, agentes culturales, proveedores de materiales artísticos, emmarcadores, etc. “*To analyze an art world we look for its characteristic kinds of workers and the bundle of tasks each one does*” (Becker 1982: 9).

Este enfoque parece encontrarse en directa contradicción con la tradición dominante en la sociología del arte, que define el arte como algo más especial, en el que emerge la creatividad y se expresa el carácter esencial de la sociedad, sobre todo en las grandes obras de los genios. La tradición dominante toma al artista y la obra de arte, y no la red de cooperación, como los puntos centrales del análisis del arte como fenómeno social. A la luz de esa diferencia, sería razonable decir que lo que hago aquí no es en absoluto sociología del arte, sino sociología de las ocupaciones aplicadas al trabajo artístico. (Becker, 2008: 11)

Becker utiliza el concepto de “división del trabajo” como puede hacerse en casi todas las otras esferas de la vida económica. “*Great many people are involved in the organized division of labor I have called an art world*” (Becker 1982: 197). A los muchos actores mencionados anteriormente, los divide en tres grupos principales:

- a) Los creadores de arte: los artistas
- b) Los promotores, estudiosos y distribuidores del arte: marchantes, críticos, galeristas, etc.
- c) Todo el personal de apoyo: proveedores, instaladores, etc.

Este modo de enfocar el estudio de un mundo del arte es el que adopto a lo largo de todo el trabajo para analizar el sistema (el mundo) del arte nigeriano. Por esta razón, junto al capítulo dedicado a los artistas, hay capítulos dedicados a los otros agentes mencionados anteriormente. Todos ellos, desde los educadores hasta los galeristas, contribuyen a la presencia, apreciación y valorización de las obras de arte en la sociedad.

Para Becker, el arte tiene una dimensión colectiva que le convierte en un sistema de negociación e interdependencia perpetua, desde su creación a su recepción, entre sus múltiples actores. Becker entendió el mundo del arte como un sistema social en el que, a través de procesos de colaboración de esos numerosos actores y agentes, el arte era

producido, teorizado, valorizado, distribuido y consumido. En la introducción a “Art Worlds” define así el mundo del arte:

15. *The idea of an art world forms the backbone of my analysis. "Art world" is commonly used by writers on the arts in a loose and metaphoric way, mostly to refer to the most fashionable people associated with those newsworthy objects and events that command astronomical prices. I have used the term in a more technical way, to denote the network of people whose cooperative activity, organized via their joint knowledge of conventional means of doing things, produces the kind of art works that art world is noted for*

La idea de un mundo del arte forma la columna vertebral de mi análisis. "Mundo del arte" es comúnmente utilizado por los escritores en las artes de una manera suelta y metafórica, sobre todo para referirse a las personas más de moda asociadas con esos objetos y eventos de actualidad que comandan precios astronómicos. He utilizado el término de una manera más técnica, para denotar la red de personas cuya actividad cooperativa, organizada a través de su conocimiento conjunto de los medios convencionales de hacer las cosas, produce el tipo de obras de arte reconocidas por el mundo del arte (Becker 1982: x)¹⁵.

Su interés se centró en estudiar como todos esas personas e instituciones se relacionan, influyen y organizan. Becker (1982:2) nombra siete actividades que, a su parecer, son necesarias para la creación artística, para que cualquier obra de arte “*aparezca como finalmente lo hace*” (1982:4):

- a) Desarrollo de una idea por parte del artista
- b) Ejecución de esa idea
- c) Producción de los materiales necesarios para la ejecución
- d) Distribución de la obra de arte a sus audiencias
- e) Actividades de apoyo
- f) Recepción y respuesta a la obra de arte
- g) Crear y mantener las razones por las que se realiza la obra

Para Becker, el sistema de distribución ocupa un lugar central en el mundo del arte. *"Artworks always bear the marks of the system which distributes them"* (1982: 94). Varias décadas después de que Becker la propusiera, esta posición parece excesivamente reductiva. Numerosos ejemplos podrían citarse de artistas que trabajan fuera—o en los márgenes—de esos sistemas de distribución y del mercado: artistas que reciben subsidios para realizar obras experimentales sin viabilidad, artistas que trabajan en instituciones educativas o colectivos que les permiten crear obras que no se van a vender, etc.

Becker es un sociólogo interesado en comprender cómo funcionan los mundos del arte. A diferencia de los filósofos Danto o Dickie, cuya preocupación central es el ofrecer una teoría del arte, el explicar qué es lo que caracteriza a esa actividad humana que llamamos arte y a esos objetos a los que identificamos como “piezas de arte”, para Becker el

sistema social en el que esta práctica artística ocurre es el principal objeto de sus estudios. Como dice al comienzo de “*Art Worlds*”, “Este libro, enfocado a cuestiones de organización social, no intenta desarrollar una teoría estética basada en la sociología” (Becker 1982: 145).

Becker no es ni un historiador del arte, ni un filósofo del arte; Becker es un sociólogo cuya influencia ha ido más allá de la sociología del arte, hasta llegar a la sociología y la economía de la cultura.

Philosophers tend to argue from hypothetical examples, and the "artworld" Dickie and Danto refer to does not have much meat on its bones, only what is minimally necessary to make the points they want to make. (Becker 1982: 149)

Desde que Howard Becker publicara “*Art Worlds*” es lugar común el decir que las obras de arte son el resultado, no solo del trabajo creador del artista, sino de la colaboración de numerosas personas que contribuyen a su realización, distribución y recepción. Becker vio tempranamente que había un problema en el hecho de que numerosos estudiosos de la que se describe ordinariamente como sociología del arte tratan el arte como relativamente autónomo, libre de del tipo de restricciones organizativas que rodean otro tipo de actividades colectivas (Becker 1982: 39).

A lo largo de “*Art Worlds*” se observa que Becker considera al artista como un elemento—importante, pero no único—en el sistema colaborativo que es el arte. Raramente considera Becker al artista simplemente como un genio creador individual, más frecuentemente lo ve con un trabajador—un profesional—que contribuye a la creación de un objeto que otros distribuirán, pondrán en valor y consumirán. Para Becker la producción artística—y en general la creación de productos culturales—es el resultado del trabajo conjunto de actores en una red de instituciones, empresas y organizaciones. Becker no se interesa especialmente en las cualidades estéticas, la belleza o el profundo significado que las obras de arte puedan tener. Le interesa sin embargo cómo se organizan, qué convenciones siguen o en qué modos y a través de qué canales se distribuye el arte.

2.2.1.1 Convenciones

Durante sus estudios sociológicos, Becker observó que varios autores, como por ejemplo Ernest Gombrich en *Art and Illusion* (1960), se habían apoyado en la idea de que en el arte—y en numerosas otras esferas de

la vida social—hay acuerdos tácitos (convenciones)—por ejemplo, las escalas musicales o la forma del soneto—que permiten explicar cómo las obras de arte fueron hechas y recibidas por sus audiencias (Becker 1990: 497).

resulta útil pensar en la organización social como una red de personas que cooperan para producir ese trabajo. Vemos que las mismas personas a menudo cooperan repetidamente, incluso rutinariamente, de maneras similares para producir obras similares. Organizan su cooperación refiriéndose a los convenios actuales entre quienes participan en la producción y el consumo de dichas obras (Becker 1974: 776)¹⁶

Becker hizo uso de esa idea de la convención y la puso en el centro de su noción de los mundos del arte (Becker 1982: XV). Para él, el funcionamiento del mundo del arte requiere la existencia de unas convenciones o rutinas de interacción que facilitan la producción, distribución, aceptación y consumo de las obras de arte. Becker explica cómo las organizaciones consisten en modos regularizados y compartidos de interacción, la forma en la que todos los que participan en esa organización saben “como se hacen las cosas” (*the way things are done here*) y tienen patrones de comportamiento y ejecución aplicables a su actividad específica. Los participantes dan por supuesto estos modos de actuar y se molestan cuando otros no se comportan conforme a ellos, es decir, cuando no siguen las convenciones aceptadas. Pero es posible desafiarlas o actuar al margen de ellas a través de la creatividad y la innovación de todos los actores.

Esta actividad colectiva estructura la forma específica para cada mundo del arte—a través de las convenciones estéticas, organizativas, significativas o económicas—en que cada uno de esos actores, desde los artistas hasta los técnicos o las audiencias, contribuye a la producción, distribución y recepción de las obras de arte.

De la lectura de “*Art Worlds*” surgen preguntas sobre el mundo del arte nigeriano. Por ejemplo: ¿Quiénes son los “gate-keepers” del arte nigeriano que determinan y legitiman su valor? ¿Cuál es el estatus profesional del artista en la sociedad nigeriana? ¿Quiénes son los principales consumidores de arte en Nigeria? ¿Qué convenciones formales determinan la aceptabilidad de una obra de arte en Nigeria?

La contribución de Howard Becker hacia la concepción del arte no solo como el resultado del trabajo y la creatividad de genios individuales, sino como una actividad colectiva—y crecientemente estructurada—en

la que el artista forma parte de un “sistema”, o “mundo”, o “red”, o “campo”, merece ser recalcada de nuevo.

2.2.2 Pierre Bourdieu: el “campo del arte”

Hans van Maanen comienza el capítulo dedicado al sociólogo francés Pierre Bourdieu (1930-2002) en su libro, *How to study art worlds*, con estas palabras: “*Pierre Bourdieu fue el sociólogo el arte más influyente en la segunda mitad del siglo veinte*” (Maanen 209: 53). Aunque no lo dice explícitamente, de la lectura de su libro se deduce fácilmente que la segunda posición pertenece a Becker. La comparación de Howard Becker con Pierre Bourdieu es ineludible, por la centralidad que los discursos inspirados en las ideas de Bourdieu han tenido en las últimas décadas, especialmente en Europa. El modo en que Becker mira a los mundos del arte—desde la posición sociológica del interaccionismo simbólico americano—es radicalmente distinta de la del sociólogo francés. Ambas son de utilidad en la formulación del marco teórico sobre el que fundamentar el estudio del mundo del arte nigeriano.

Bourdieu es muy crítico de las ideas de Becker con respecto a los mundos del arte. En *The rules of art: genesis and structure of the literary field* Bourdieu afirma explícitamente como la noción de mundo del arte de Becker “*está inspirada por una filosofía social completamente opuesta a la que informa la idea de la Republica de las Letras al modo en que Bayle la presenta, y marca una regresión en relación a la teoría del campo que yo he propuesto*”. (Bourdieu 1995: 204)

Bourdieu rechaza inequívocamente la proposición de Becker de que las obras de arte son el resultado de la acción colectiva y coordinada de todos los que la hacen posible.

17. Without entering into a methodological exposé of everything that separates this vision of the ‘world of art’ from the theory of the literary or artistic field, I will merely remark that the latter is not reducible to a population, that is to say, to the sum of individual agents linked by simple relations of interactions or, more precisely, of cooperation: what is lacking, among other things, from this purely descriptive and enumerative evocation are the objective relations which are constitutive of the structure of the field and which orient the struggles aiming to conserve or transform it.

Sin entrar en una exposición metodológica de todo lo que separa esta visión del “mundo del arte” de la teoría del campo literario o artístico, me limitaré a señalar que esta última no es reducible a una población, es decir, a la suma de agentes vinculados por simples relaciones de interacciones o, más precisamente, de cooperación: lo que falta, entre otras cosas, de esta evocación puramente descriptiva y enumerativa son las relaciones objetivas que constituyen la estructura del campo y que orientan las luchas con el objetivo de conservarlo o transformarlo. (1995: 205) ¹⁷

Como sociólogo, Bourdieu está interesado en el sistema social del mundo del arte, pero su contribución sociológica más importante no es un estudio empírico de este sistema, sino la formulación de una ambiciosa y amplia teoría de los sistemas sociales: su conocida teoría de los “campos”. Ejemplos de *campos* son el sistema educativo, la cultura, la economía, las artes, la política. Debido a su temprana inspiración marxista, Bourdieu estaba especialmente interesado en las dinámicas de “dominación” y de lucha por el poder social, cultural, económico y político en los sistemas sociales. Como dice Maanen, Bourdieu intentó “erigir una construcción teórica de conceptos a través de los cuales el funcionamiento de un campo puede ser analizado” (Maanen 2009: 55). Sus ideas tienen especial relevancia teórica en el estudio del mundo de la cultura y, específicamente, del mundo del arte. La teoría de Bourdieu sobre el campo cultural puede ayudar al estudiar cómo la estructura y organización de un campo influye en el modo en que el arte funciona en una sociedad determinada.

En sus escritos, Bourdieu utiliza algunos términos de la sociología o la filosofía a los que da un significado, a veces, distinto al convencional. Entre los conceptos y nociones de especial relevancia para el estudio de los sistemas de producción cultural, pueden recalcarse cuatro: *campo*, *posición*, *habitus* y *capital*.

CAMPO

Para Bourdieu, el campo artístico es una estructura de relaciones objetivas en la se produce una lucha por capital simbólico específico entre las posiciones ocupadas por los agentes presentes en ese espacio (campo). La definición de campo artístico de Bourdieu ofrecida por Maanen incluye esos términos:

18. An artistic *field* is a structure of relations between *positions* which, with the help of several forms of *capital*, on the one hand, and based on a joint *illusio* and their own *doxa*, on the other, struggle for specific *symbolic capital* (prestige). The positions are occupied by *agents*, who take these positions on the basis of their *habitus*

Un *campo* artístico es una estructura de relaciones entre posiciones que, con la ayuda de varias formas de *capital*, por un lado, y basada en una conjunta *illusio* y su propia *doxa*, por otro, lucha por un *capital simbólico* específico (prestigio). Las posiciones están ocupadas por *agentes*, que toman estas posiciones en base a su *habitus* (Maanen 2009: 55)¹⁸

El campo artístico, como otros campos de producción cultural, es un espacio de fuerzas y un espacio de luchas. Esta visión, sin duda resultado de las influencias marxistas, es sustancialmente diferente de la concepción de Howard Becker del mundo del arte como un espacio de colaboración entre múltiples agentes involucrados en la producción, distribución y recepción del arte en cada espacio social, tanto local

como global. A su vez, estas dos visiones del mundo del arte, la de Bourdieu como campo de fuerzas y lucha, y la de Howard como espacio de colaboración y acción conjunta difieren de una tercera. El sociólogo alemán Niklas Luhmann ve el mundo del arte no como un campo de lucha o un espacio colaborativo sino como un sistema social diferenciado.

“El campo no puede ser definido con arreglo a una propiedad sustancial. Es ante todo una estructura de posiciones configuradas en relación con un capital específico que se pone en juego y que lo define”. (Mariscal 2013: 339)

POSICIÓN

Las posiciones en el campo artístico son el resultado de los muy distintos niveles de posesión de capital social, cultural y financiero por parte de los miembros de ese campo. *“Los campos se presentan como espacios estructurados de posiciones. Las propiedades de esas posiciones dependen del lugar que ocupan en los espacios y pueden ser analizadas independientemente de las características de los ocupantes de esas posiciones”* (Bourdieu 1992: 171). Una posición en el campo del arte se caracteriza por el tipo de arte que produce. Distintas posiciones producen distintos tipos de arte. Bourdieu utiliza la expresión género para referirse a los distintos tipos de arte. Las posiciones pueden encontrarse a niveles diferentes. Por ejemplo, el arte conceptual o las artes decorativas. Al mismo tiempo, las posiciones pueden subdividirse hasta llegar a espacios muy reducidos, como por ejemplo el arte yoruba en el periodo precolonial en una determinada región. Una posición *“corresponds to a genre such as the novel or, within this to a subcategory such as the ‘society novel’ or the ‘popular novel’”* (1993: 30). Junto a ello, entre los agentes en un determinado campo encontramos jerarquías.

HABITUS

Habitus es un concepto ya usado por los filósofos griegos y escolásticos. Bourdieu entiende este término como el conjunto de estructuras estables (disposiciones) de percepción y evaluación que gobiernan el modo en que las personas actúan. *“Habitus is both a system of schemata of production of practices and a system of perception and appreciation of practices”* (Bourdieu 1990: 131). Es decir, el *habitus* es el modo en que las personas incorporan las estructuras objetivas para crear unas disposiciones y unos esquemas de percepción y

apreciación personales. Un sujeto pertenece a un campo cuando ha incorporado, a través de un *habitus*, las “leyes generales” (reglas) de ese campo. De esta forma, el *habitus*, como sistema de disposiciones adquirido por medio de procesos explícitos o implícitos de educación y en la interacción con el sistema social (el *campo*), es el sujeto de las prácticas.

Por consiguiente, el habitus, por un lado, en tanto producido en el marco de ciertas estructuras objetivas, supone un modo de interiorizar lo exterior, un modo en que lo objetivo se hace cuerpo. Y, por otro lado, en tanto productor de prácticas, supone un modo de exteriorizar lo interior (Mariscal 2013: 338).

CAPITAL

Bourdieu hace uso de las teorías de Karl Marx sobre el valor y el capital. De las tres formas principales de capital—económico, social y cultural—las dos últimas son las que interesan más a Bourdieu en su teoría sobre el campo artístico (Maanen 2009: 59). El social y el cultural, son dos formas de capital simbólico (no monetario). El capital social consiste en los recursos adquiridos a través de relaciones e incluye los recursos que pertenecen a familiares y conocidos. Este capital social puede adquirirse y acumularse y, al presentarse como un capital no económico, es de gran utilidad en las relaciones de la vida social.

Por su parte, el capital cultural es una forma de conocimiento (trabajo acumulado) que permite a su poseedor apreciar y conocer la cultura. Este capital cultural puede presentarse en tres formas distintas:

1. Como conocimiento de las relaciones y objetos culturales: *capital cultural incorporado*. Este conocimiento es intransferible y requiere abundante tiempo para su adquisición. El capital cultural acumulado que tengan la familia y los conocidos de una persona facilitan grandemente su adquisición. Una persona muy culta tiene un gran capital cultural de este tipo.
2. Como cultura materializada en objetos: obras de arte, libros, etc.: *capital cultural objetivado*. Aunque esos objetos pueden ser convertidos en capital económico, lo que les caracteriza es su valor simbólico. Por otra parte, la posesión de esos objetos no resulta automáticamente en una adquisición de ese valor simbólico materializado.
3. Como conocimiento institucionalizado en forma de títulos, diplomas, y reconocimientos otorgados por una institución:

Capital cultural institucionalizado. Este capital tiene también un valor económico al permitir acceso a posiciones y trabajos no abiertos a personas sin esas cualificaciones. Por otra parte, la posesión de esta forma de capital cultural no garantiza la posesión del mencionado en primer lugar (conocimiento).

Bourdieu, entiende el arte como practica y concibe la obra de arte tanto en su objetividad (su *opus operatum*) influenciada por las estructuras sociales como también con relación al *habitus* (su *modus operandi*). El binomio estructura-agente, formulado por otros sociólogos y antropólogos, se presenta en Bourdieu como relación entre estructura social de un *campo* y *habitus* personal un agente en ese campo. Bourdieu intenta escapar tanto de una posición objetivista que da total prioridad a las estructuras como una actitud subjetivista en la que el agente (por medio de su *habitus*) actúa de forma totalmente autónoma.

“Pensar el arte como una práctica supone, para la sociología de Pierre Bourdieu, interrogar los objetos artísticos en función del habitus que los ha engendrado y en función de las estructuras objetivas o «campo» social en el que ese habitus se ha producido, con sus leyes específicas y los capitales en juego”
(Mariscal 2013: 341)

Bourdieu mantiene (1995: 295) que el valor de la obra de arte no es producido por el artista, sino por el campo de producción artística. Para él, la obra de arte no tiene valor simbólico salvo cuando es reconocida y socialmente establecida como obra de arte por audiencias con la disposición, el conocimiento y la competencia estética necesarios para reconocerla como tal. Como consecuencia de esta concepción, Bourdieu considera que debe mirarse no solo a la producción material de la obra, sino también a la producción de valor, o la “creencia” (creencia) en el valor, que para él son lo mismo. Por lo tanto, un estudio del mundo del arte debe estudiar no solo los productores directos de la obra de arte en su materialidad (los artistas, escritores, etc.) sino también los agentes e instituciones (críticos, historiadores, galeristas, curadores, coleccionistas, etc.) involucrados en la producción de la “creencia”, tanto en el valor de arte en general, como de cada obra en particular, y a todos los organismos políticos y administrativos (Ministerios, Agencias estatales, Museos públicos, etc.,) con competencias sobre el arte y con capacidad de interferir en el mercado del arte tanto por las subvenciones, becas, etc., que conceden como por las medidas reguladoras que legislan. Por último, Bourdieu recuerda en su listado de los agentes con influencia en la producción de

valor artístico a las instituciones activas en la *producción de productores* de valor (Escuelas de arte) o en la producción de consumidores capaces de reconocer una obra de arte como tal: maestros, padres, y otros agentes facilitadores del primer desarrollo de las disposiciones artísticas.

Los campos están, según Bourdieu, regidos por unas “leyes” que definen como funcionan y cuales son algunas de sus principales características (Maanen 2009: 61):

- 1) La estructura de un campo es un cierto estado de las relaciones de poder (acumulación de capital) entre los agentes de ese campo.
- 2) Agentes con un monopolio completo de capital específico a ese campo utilizan estrategias conservadoras y defiende la ortodoxia.
- 3) Cada campo funciona solo si los agentes están dispuestos a seguir las reglas y tienen suficiente *habitus*.
- 4) A pesar de los antagonismos presentes en un campo, siempre subyace una complicidad basada en el interés común en que ese campo exista y en el valor de lo que está en juego.
- 5) Uno de los más fiables indicadores de que un campo existe es la presencia de biógrafos e historiadores interesados en la preservación de lo que se produce en el campo.
- 6) Otro indicador de que un campo funciona es la existencia de una “historia de ese campo” en la actividad de sus agentes.
- 7) Finalmente, hay un campo tan pronto como una obra y su valor solo puede ser entendido cuando se conoce la historia del campo de producción de esa obra.

Esta lista y los postulados generales en los que se apoya puede ser—y de hecho lo ha sido—frecuentemente cuestionada. Sin embargo, su ambición y complejidad y el modo en que Bourdieu combina agencia y estructura o subjetividad y objetividad, explican en parte la popularidad que sus teorías sobre la práctica y el campo artístico han tenido desde que las formuló.

Los tres tipos de capital cultural (incorporado, objetivado e institucionalizado), junto con el capital social, permiten a sus poseedores—todos los agentes en el campo del arte—posicionarse diferentemente y competir por posiciones en ese campo. El mundo del arte, al tratarse de un campo de producción y recepción simbólica,

permite adquirir capital simbólico, principalmente en la forma de prestigio, tanto para los artistas, como para los otros agentes en el campo: coleccionistas, galeristas, comisarios, críticos, historiadores etc.

Esta forma de entender el arte como un capital simbólico, y el mundo del arte como un campo en el que los principales bienes son no económicos, sino culturales y sociales, y el *sistema de posiciones* que cambia con el tiempo, puede ser de utilidad en el análisis de las prácticas de los agentes en el mundo del arte. Este modo de ver el binomio estructura/agente tiene también importantes implicaciones al estudiar, en capítulos posteriores, el funcionamiento del mundo del arte nigeriano. En *“The Rules of art”* (1995), Bourdieu aplicó sus teorías del campo y la práctica artística al análisis del *campo literario* en el Segundo Imperio en Francia. El marco estructural, la metodología y terminología utilizada por Bourdieu pueden aplicarse al análisis del mundo del arte en Nigeria en el periodo postcolonial. Sin embargo, el carácter generalizador y de visión macroeconómica no siempre se adapta bien a las circunstancias específicas de Nigeria. En el estudio de sistemas del arte en diversas partes del mundo hay que tener muy en cuenta la importante diferencia entre los “mecanismos genéricos” y las particularidades específicas que cada mundo del arte desarrolla en su contexto determinado. Por ejemplo, el movimiento nacionalista e independentista de los años 1950 fue un factor en el mundo del arte nigeriano de mucha mayor importancia que las consideraciones económicas o estéticas.

2.2.3 Bruno Latour: “Actor-Network Theory” (ANT)

Tras analizar el modo en que el sociólogo americano Howard Becker y el francés Pierre Bourdieu vieron y teorizaron acerca el mundo del arte, dirijo ahora mi atención a la contribución de dos sociólogos franceses más recientes: Bruno Latour (n. 1947) y Nathalie Heinich (n. 1955). Tras ellos, analizo la contribución del teórico de la sociología alemán, Niklas Luhmann.

En los años 1990, junto a los postulados y propuestas sociológicas de Howard Becker y Pierre Bourdieu, surge en Francia una nueva tendencia en la sociología: se trata de la *“sociología pragmática”*. Sus principales defensores son Boltanski, Thévenot, Hennion, Latour y Heinich. Esta corriente sociológica tendrá una gran influencia en la sociología del arte. Se trata de una forma pragmática, descriptiva,

analítica y acrítica que, por una parte, rompe con la “sociología de la dominación” de Bourdieu y, por otra, se distancia de las tendencias angloamericanas de los “estudios culturales” y el “constructivismo social” (Heinich 2012: 695).

“el enfoque de la sociología pragmática se centra en describir el estrecho entrelazamiento de objetos y acciones humanas localizadas con el objetivo de comprender la totalidad de los marcos de acción—incluyendo los marcos simbólicos, como las representaciones y los valores—que restringen y organizan las relaciones reales con el arte” (Heinich 2012: 695)

Ente estos defensores de una sociología pragmática aplicada a al arte destaca en primer lugar Bruno Latour. Su competencia primaria está en el campo del conocimiento científico. Sin embargo, durante años, ha estudiado el concepto de agencia y la organización de las estructuras sociales. Como indica Maanen, mientras que Becker desarrolla su trabajo dentro de una tradición interaccionista que defiende que los seres humanos crean su propia historia, Latour—que viene de una tradición estructuralista—centra su investigación en las circunstancias preexistentes a las que los seres humanos de enfrentan (Maanen 2009: 34). Sus teorías sociológicas están expresadas principalmente en las propuestas que, junto con Michael Callon y John Law, ha formulado desde los años 1980: la “Actor-Network Theory”. Inicialmente llamada, en francés, “acteur-reseau”, pronto se popularizó en su versión inglesa, y generalmente es conocida por acrónimo, ANT. Más que una teoría estructurada, se trata de un conjunto inestable de propuestas que cuestionaban términos y teorías sociológicas anteriores. Inicialmente, se centró en cuestiones relacionadas con la sociología de la ciencia, pero pronto amplió sus áreas de interés. El estudio del funcionamiento de los mundos del arte es una de ellas.

19. ANT started with *Research into the history and sociology of sciences*, tried first to provide a ‘social explanation of scientific facts, failed to do so, and the, from this failure, it drew the conclusion that it was the project of a social explanation of everything that was itself wanting

ANT comenzó con *la Investigación en la historia y sociología de las ciencias*, trató primero de proporcionar una ‘explicación social’ de los hechos científicos, no lo consiguió, y, de este fracaso, llegó a la conclusión de que lo que fallaba era el mismo proyecto de una explicación social de todo (Latour 2003: 35) ¹⁹

La ANT se basa en la idea de que las estructuras o sistemas sociales no son sino la agrupación (*asociación*) de individuos, objetos y tecnologías que se interrelacionan. Esas relaciones se producen en una red (*network*) y se sustentan en la práctica y los conocimientos específicos de sus actores trabajando todos juntos. ANT se diferencia de otras teorías sociológicas en que considera como actores tanto a seres

humanos como a elementos no-humanos (objetos, instituciones y organizaciones). En el caso del mundo del arte, no son solo los artistas, galeristas, críticos, historiadores, etc., sino también las obras de arte, los museos, los espacios físicos en los que el arte se exhibe, el sistema de iluminación en una galería, los catálogos impresos, etc. Cuando todos esos elementos funcionan correctamente, el sistema del arte (el mundo del arte) funciona adecuadamente y cumple sus funciones en una determinada sociedad. Para la ANT el análisis de un mundo del arte, o de cualquier otro sistema social, debe centrarse en las conexiones entre los actores (humanos y no-humanos) en ese sistema de *actor-network*. Por otra parte, la ANT ve el mundo del arte como un *network* con unas fronteras muy abiertas a otros *networks*, por ejemplo, la economía o la educación. Por esta razón, sus actores (personas, objetos, instituciones) pueden moverse fácilmente entre ellos. Una obra de arte puede entrar fácilmente también en redes (mundos, campos, sistemas) económicos, culturales, educativos, religiosos o, incluso, políticos.

Latour trata de ir más allá de la dicotomía tradicional entre agencia y estructura al estudiar las acciones que los agentes realizan en el mundo del arte y el contexto en que las realizan. Para él, lo *social* no designa un dominio de lo real sino que *“is the name of the name of a movement, a displacement, a transformation, a translation, an enrollment... a type of momentary association which is characterized by the way it gathers together into new shapes”* (Latour 2005: 64). Este modo de ver la relación entre agentes y contexto (sociedad) como una serie de *“momentary associations”* entre los agentes mediadores y no como el resultado de la acción de una estructura social, se opone diametralmente a la visión propuesta por Bourdieu y otros defensores de una rígida separación entre agencia y estructura.

Latour dice irónicamente que: *“Hay cuatro cosas que no funcionan en la Actor-Network Theory; la palabra actor, la palabra red (network), la palabra teoría y el gion entre actor y network. Cuatro clavos para un ataúd!”* (Latour 1998: 15), sin embargo, parece claro que el concepto más importante es *“network”*. Cuando Latour, Callon y Law lo utilizaron inicialmente, *network* era un término con un significado mucho más abierto que el que tiene actualmente. Mientras que en el lenguaje corriente contemporáneo la palabra *“red”* se asocia con el espacio digital y el transporte instantáneo de información a través de nodos de comunicación, para Latour se trata de un *“flow of translations”*, de un *“string of actions where each participant is treated as a fullblown mediator”* (Latour 2005: 128). Esta concepción inicial del término

“network” está cercana a la idea de rizoma formulada por Deleuze y Guattari (1987).

20. *we are not primarily concerned with mapping interactions between individuals ... we are concerned to map the way in which they (actors) define and distribute roles and mobilize or invent others to play these roles*

no estamos interesados principalmente en mapear las interacciones entre individuos ... nos preocupa trazar un mapa de la forma en que ellos (actores) definen y distribuyen roles y movilizan o inventan a otros para desempeñar estos roles” (Law and Callon 1988: 285).²⁰

Appadurai presenta una actitud crítica hacia ciertos aspectos de la ANT, y particularmente el hecho de que ANT extiende la socialidad más allá de las personas para incluir a los objetos (“*the empire of things*”). Según Appadurai, con su preocupación por la agencia de los objetos, ANT, en su visión de la socialidad, ha dejado de lado

21. *all the things that make human sociality so fascinating in the first place. In other words, the cost of extending the idea of sociality in this manner to the empire of things has been to require a truly narrow picture of sociality, shorn of those things that make human sociality worth studying*

todas las cosas que hacen que la socialidad humana sea tan fascinante. En otras palabras, el costo de extender la idea de la socialidad de esta manera al imperio de las cosas ha requerido una visión verdaderamente estrecha de la socialidad, despojada de aquellas cosas que hacen que valga la pena estudiar la socialidad humana (Appadurai 2013: 258).²¹

La Actor-Network Theory (ANT) defiende varios postulados que son de utilidad en el estudio de un mundo del arte. Para la ANT, las personas, instituciones y objetos (los actores) de un mundo del arte se influyen mutuamente y cambian ese sistema con su actuación. En esto, la ANT se asemeja a la posición de Howard Becker y su noción del sistema del arte como un espacio de colaboración de diversos agentes. En la ANT un network se organiza de acuerdo con las acciones de los actores y las características de las conexiones entre ellos, mientras que los campos de Bourdieu se estructuran por la lucha por posiciones. Por otra parte, la ANT se diferencia tanto de Bourdieu, con su énfasis en las “estructuras objetivas”, como de Luhmann, quien afirma que no son los actores sino las comunicaciones los que forman el elemento fundamental del sistema. A la ANT le interesa cómo funcionan los mundos del arte y como afectan a la sociedad. Por ejemplo, Heinich menciona algunos de los efectos que las obras de arte, como actores en el sistema, pueden ejercer: influenciar a las audiencias, incitarlas a pensar sobre ciertos temas, cambiar sus marcos de percepción. Estos, entre otros, pueden considerarse como aspectos importantes del funcionamiento del arte en la sociedad. Para los proponentes de la ANT, como sociólogos del arte, es importante el investigar cómo las instituciones y organizaciones en un mundo del arte (museos, galerías,

espacios de arte, empresas) contribuyen en la realización de las funciones de las obras de arte en la sociedad. (Maanen 2009: 102)

2.2.4 Nathalie Heinich: “Sociología de la singularidad”

La socióloga francesa Nathalie Heinich (n. 1955) expande las teorías de la ANT y junto con Latour presenta una forma de entender la sociología del arte que en numerosos aspectos se contrapone a la de su compatriota Pierre Bourdieu, bajo quien Heinich realizó parte de sus estudios, pero con el que difiere en numerosos aspectos. A lo largo de su carrera, una de sus más importantes contribuciones ha sido su esfuerzo por delimitar el objeto de la disciplina de la sociología del arte y distinguirla de la historia del arte.

SINGULARIDAD

Como Latour, Heinich se opone a la visión reductora de Bourdieu cuando este concibe a los actores como el resultado de las estructuras objetivas del campo. Un concepto central en las propuestas de Heinich es el de “singularidad” artística. Heinich analiza, desde un punto de vista sociológico, lo que no es común, lo que es diferente del resto en un mundo del arte. En las secciones anteriores he indicado como Becker y Bourdieu coinciden en valorar principalmente las fuerzas—como el mercado o el entorno social—que influyen en la creación artística de un modo externo. Ninguno de ellos da mucha atención a lo excepcional, a lo singular. Para Heinich, el mundo del arte es un *espacio de singularidad* que favorece al sujeto, a lo particular, lo individual, lo personal y privado, mientras que el espacio de lo comunal privilegia lo social, lo general, lo colectivo, lo público (Heinich 1998: 11). Heinich dar valor a lo que es “fuera de lo común”, a lo diferente en el arte.

Relacionado con la singularidad, Heinich utiliza otro concepto que es de utilidad en este estudio. Se trata de lo que llama un “acontecimiento artístico”. El estudiar como la singularidad aparece y es valorada en el sistema del arte, Heinich observa como este hecho ha ocurrido principalmente a través de “acontecimientos artísticos”. En el caso de Nigeria, podrían citarse como ejemplos, la creación de la “Zaria Art Society”, o la gran exposición que tuvo lugar en Lagos en 1977 con motivo del segundo *World Black and African Festival of Art and Culture*, o el nombramiento de Uche Okeke como director del

Departamento de Bellas Artes en Nsukka. Estos hechos históricos y artísticos singulares contribuyeron de manera notable a cuestionar aspectos del sistema existente (las “estructuras objetivas del campo” a las que se refiere Bourdieu) y a iniciar una nueva dirección en la producción o la recepción artística en Nigeria. Estos acontecimientos artísticos “afectan a las personas en un modo determinado, producen ciertos efectos y generan ciertos discursos” (Heinich 2000: 166).

Heinich identifica cuatro tipos, en su opinión, erróneos, de practicar la sociología del arte: la sociología *pedante*, la sociología *crítica*, la sociología *de las obras de arte* y la sociología con *prejuicio epistemológico*.

22. *Heinich's point of view is that critical sociologists try to undermine people's belief in the unique aesthetic values artworks can have, the very values through which artworks might become timeless or universal*

El punto de vista de Heinich es que los sociólogos críticos tratan de socavar la creencia de la gente en los valores estéticos únicos que las obras de arte pueden tener, precisamente, los mismos valores a través de los cuales las obras de arte pueden llegar a ser atemporales o universales (Maanen 2009: 90) ²²

Contra estas formas incorrectas de hacer sociología el arte, Heinich sugiere cinco cualidades, o cinco actitudes que deben caracterizar a esta disciplina:

- 1) anti-reduccionista
- 2) a-crítica
- 3) descriptiva
- 4) pluralista
- 5) relativista.

Por su relevancia para este trabajo, dirijo mi atención a dos de estas actitudes propuestas por Heinich: la actitud *a-crítica* y la actitud *descriptiva*.

SOCIOLOGÍA A-CRÍTICA

23. *Maybe Heinich's utmost wish, however, is for an a-critical attitude. She has a strong feeling that art sociologists are involved in valorizing artworks and in formulating value judgments, whereas their task is to make clear how value judgments are constructed. It is not the essence of art which should be analyzed, but the operations of production and reception of art, and, more especially, the representations of these operations by the actors*

Tal vez el mayor deseo de Heinich, sin embargo, es una actitud crítica. Tiene la fuerte sensación de que los sociólogos del arte están involucrados en la valorización de las obras de arte y en la formulación de juicios de valor, mientras que su tarea debería ser dejar claro cómo se construyen los juicios de valor. No es la esencia del arte la que debe ser analizada, sino las operaciones de producción y recepción de arte, y, sobre todo, las representaciones de estas operaciones por el actor (Maanen 2009: 91) ²³

En la sociología del arte desarrollada por Bourdieu subyace un deseo por mostrar cómo el campo del arte es un espacio de lucha por el control de las distintas formas de capital y, últimamente, una lucha por el poder. El campo artístico es para él parte del campo del poder. Se trata pues de una “sociologie critique”. Frente a ella, Heinich propone—utilizando una idea tomada de la sociología de los valores de Max Weber—un enfoque metodológico que no tome posiciones partidarias en el estudio sociológico de una realidad social determinada, es decir, una “sociología a-crítica” (Heinich 1998: 71). En su libro “La Sociologie de l’art” (2004), Heinich dedica una sección a la “sociologie de la domination” propuesta por Bourdieu y otros sociólogos estructuralistas de influencia marxista. Para la socióloga francesa, el proyecto de Bourdieu presenta una “sociologie des producteurs” de arte:

24. *On reste donc proche du projet matérialiste classique, consistant à expliquer l’œuvre d’art : non plus, ici, par les caractéristiques de ses mécènes ou de son contexte de réception, mais par les propriétés de son producteur*

Por lo tanto, nos mantenemos cerca del proyecto materialista clásico, que consiste en explicar la obra de arte: ya no, aquí, por las características de sus mecenas o su contexto de recepción, sino por las propiedades de su productor. (Heinich 2004: 77) ²⁴

SOCIOLÓGICA DESCRIPTIVA

Heinich no utiliza la sociología para denunciar o combatir los valores de los actores. El interés principal de su sociología de los valores no es

25. *whether a value is morally right or wrong, or whether it is used to dominate another, but rather in identifying values and understanding how they are valorized in the first place. For this reason, Heinich takes an admittedly anthropological approach by studying “the actors’ actions, perceptions, conceptions, values, behaviour, etc.”*

si un valor es moralmente correcto o incorrecto, o se utiliza para dominar a otro, o más bien se utiliza en la identificación de valores y la comprensión de cómo se valorizan en primer lugar. Por esta razón, Heinich adopta un enfoque ciertamente antropológico estudiando “las acciones, percepciones, concepciones, valores, comportamiento, etc. de los actores” (Heinich 2000: 166).²⁵

Heinich llama a un cambio de actitud. La sociología debe ocuparse no de explicar sino de explicitar. La actitud descriptiva o “explicitadora” se apoya en una actitud a-crítica y en un modo de hacer sociología que se centra en estudiar cómo los actores actúan en un determinado mundo del arte. Para Heinich el objeto de los estudios de la sociología del arte no es la pregunta ¿que es el arte?, sino ¿qué representa el arte para sus actores? De nuevo, la importancia de la singularidad reaparece.

26. The activity involved in explanation is strongly linked to judging artworks or analyzing their meanings and that is not what art sociology should do. 'Our sociology will be a 'pragmatique' of contemporary art—a description of what it does, of the ways in which it works—and that's all', Heinich states emphatically in *Le triple jeu de l'art contemporain*

La actividad de la explicación está fuertemente vinculada a juzgar obras de arte o analizar sus significados y eso no es lo que la sociología del arte debe hacer. "Nuestra sociología será una 'pragmatique' de art contemporáneo—una descripción de lo que hace, de las formas en que funciona—y eso es todo', Heinich afirm enfáticamente en Le triple jeu de l'art contemporain" (Maanen 2009: 91).²⁶

La actitud *a-crítica* y la actitud *descriptiva* son aspectos de la sociología de Heinich que tienen aplicación directa en el estudio del mundo del arte de Nigeria. Siguiendo a Heinich, en este trabajo, no intento realizar un estudio que se dirija a mostrar críticamente situaciones o estructuras de poder o de “dominación” al modo en que lo hacen algunos autores como T.J. Clark desde el punto de vista de la historia social del arte, o Homi Bhabha desde las teorías poscoloniales o Griselda Pollock desde el feminismo. Siguiendo el enfoque “*a-crítico*” y “*descriptivo*” de Heinich, realizo un estudio empírico cuyo objetivo principal es comprender la organización, el funcionamiento del sistema del arte nigeriano y conocer a sus principales actores, tanto personales, como institucionales, como corporativos.

27. La réduction de la pluralité des dimensions d'un champ, et de la pluralité même des champs, à un principe de domination ne permet guère de prendre effectivement en compte la pluralité des principes de domination, même lorsqu'elle est théoriquement admise. Légitimité, distinction, domination valent dans un monde unidimensionnel, où s'opposeraient de façon univoque le légitime et l'illégitime, le distingué et le vulgaire, le dominant et le dominé

Reducir la pluralidad de las dimensiones de un campo, y la pluralidad de los campos en sí, a un principio de dominación no permite para tener en cuenta la pluralidad de los principios de dominación, aunque sea teóricamente aceptada. La legitimidad, la distinción, la dominación son válidas en un mundo unidimensional, donde lo legítimo y lo ilegítimo, lo distinguido y lo vulgar, lo dominante y lo dominado serían inequívocamente opuestos. (Heinich 2004 : 79)²⁷

2.2.5 Niklas Luhmann: el arte como sistema social autopoietico

Niklas Luhmann (1927-1998) es, junto a Pierre Bourdieu, uno de los sociólogos europeos más importantes del siglo XX. “Luhmann represents perhaps the last major body of social theory of the twentieth century” (Rampley 2009: 1) Su obra, de una amplitud extraordinaria—escribió más de 60 libros y trescientos artículos académicos—ha tenido un gran impacto en las teorías sociales y culturales europeas continentales y, en menor medida, en las anglosajonas (Rampley 2009: 111). En España, es solo en los últimos años que se le ha descubierto y, actualmente, casi una veintena de sus libros están disponibles en castellano. Entre sus obras, tan sólo una estudia el sistema del mundo

del arte. Es el voluminoso y complejo libro, *Art as a social system* (2000), publicado originalmente en alemán en 1995 y escrito tras otros sobre el “sistema de la religión” (1977), el “sistema educativo” (1979) y el “sistema económico” (1988).

La obra de Luhmann se presenta primariamente como una teoría de la sociedad o como una filosofía del arte hecha desde la sociología (Maanen 2009: 105). Se trata pues de una obra fundamentalmente teórica, muy diferente en su enfoque del libro de Howard Becker que está lleno de detalles y ejemplos empíricos de su trabajo sociológico.

Elaborando y expandiendo ideas que Talcott Parsons ya había incoado al aplicar este concepto a la sociología, Luhmann, concibe las sociedades como sistemas. Parsons entendía el “sistema” como una estructura ordenada en la que sus elementos constituyentes interactúan, se relacionan, son interdependientes y cooperan para mantener la función específica del sistema. Por ejemplo, el cuerpo humano es un sistema compuesto de otros subsistemas interrelacionados: el circulatorio, el digestivo, el nervioso, etc. Parsons, entendía la sociedad como un sistema de este tipo, en el que el elemento principal son las personas que componen esa sociedad. Luhmann, influido por él, toma como base de sus formulaciones la noción de “sistema social” entendido como una parte de la sociedad y delimitado por una frontera entre ese sistema y el complejo mundo que le rodea. Dentro de la frontera, la comunicación, a través de un proceso de filtrado, selecciona solo una parte de toda la información disponible en el exterior y por lo tanto hay un proceso de “reducción de complejidad”.

28. *Society, Luhmann argues, is comprised of a variety of sub-systems. These are operatively closed and functionally distinct from one another. Each system operates according to its own internal and self-defined rules. These systems include economic, political, legal, scientific, religious and educational systems; and like these, the art system functions according to an intrinsic set of processes*

Estos están cerrados operativamente y son funcionalmente distintos entre sí. Cada sistema funciona de acuerdo con sus propias reglas internas y autodefinidas. Estos sistemas incluyen sistemas económicos, políticos, jurídicos, científicos, religiosos y educativos; y como estos, el sistema de arte funciona de acuerdo con un conjunto intrínseco de procesos (Costello & Vickery 2007: 187) ²⁸

Luhmann, como Parsons, concibe las sociedades como sistemas, pero el significado que da a ese término no es el de estructura social en la que operan los agentes o actores de ese sistema. Mientras Becker concibe el ‘mundo del arte’ como una red de personas que colaboran, o Bourdieu ve el “campo del arte” como un sistema de relaciones entre agentes que pugnan por posiciones en el campo, en la teoría de Luhmann el elemento central del sistema social del arte no son sus

actores, sino las comunicaciones entre ellos. Para Luhmann, los sistemas sociales, desde el más grande de ellos—la sociedad—hasta otros mucho más pequeños, son sistemas de comunicaciones, o más específicamente, de eventos (*utterances*) comunicativos.

Luhmann defiende la idea de que el sistema del arte no es una estructura de relaciones entre agentes personales e institucionales (como Bourdieu y numerosos otros sociólogos proponen), sino *un conjunto de comunicaciones estructurado socialmente* (Maanen 2009: 120). Esa red de comunicación forma la base de la sociedad, pero Luhmann, defiende que la comunicación no permite el acceso a la interioridad y que, por lo tanto, los sujetos conscientes están cerrados a otros y no pueden comunicar. En su teoría, *solo las comunicaciones pueden comunicar*. Basándose en esta compleja teoría social, Luhmann mira al arte como un sistema autodefinido de comunicaciones.

Luhmann utiliza ampliamente el concepto de “*autopoiesis*”. Este término, del griego *αὐτο-* (auto-) y *ποίησις* (poiesis, creación), fue introducido por los biólogos chilenos Humberto Maturana y Francisco Varela para definir la capacidad de auto-sustentarse de las células vivas. Luhmann lo tomó de la biología para aplicarlo también a sistemas sociales no biológicos, como por ejemplo el arte (Luhmann 2000). Para Luhmann, la sociedad es un sistema “*autopoietico*”, es decir, autorreferencial, cerrado y distinto del ambiente en el que se inserta. Claramente la diferencia con Latour o Heinich es substancial en este aspecto.

Luhmann sostiene que el criterio para decidir qué información se admite en el sistema y cual no, es el significado (*meaning*). La identidad de cada sistema es constantemente reproducida (autopoiesis) al aceptar solo lo que considera significativo (meaningful). Junto a esta característica, Luhmann también sostiene que los sistemas sociales son “*operacionalmente cerrados*”: aunque el sistema utiliza recursos del exterior, esos recursos no se convierten en parte de las operaciones del sistema. Es decir, los sistemas sociales se autorreproducen utilizando solo sus propios recursos: son *autopoieticos* y *cerrados*. En esto, la concepción de sistema social de Luhmann difiere radicalmente de la de Parsons, para quien los sistemas son operacionalmente abiertos y están definidos por marcos de acción y no de comunicación, como defiende Luhmann. Mientras que Parsons defendía una evolución y diferenciación de los sistemas hacia una mayor unidad, para Luhmann, el sistema del arte tiene una autonomía que le lleva a su independencia y autodescripción (Sherwood 2002: 263). El sistema del arte mantiene

su cohesión por medio de las comunicaciones artísticas: obras de arte, crítica de arte, exposición de obras de arte, etc.

Contra la teoría de Luhmann sobre el arte como sistema social autopoietico y cerrado algunos autores, por ejemplo Matej Makarovic en un artículo titulado: “*Some Problems in Luhmann’s Social Systems Theory: Differentiation, Integration, and Planning*” (2001), han argumentado que ambas características simplemente son adoptadas por Luhmann sin suficiente prueba de su existencia para permitirle sostener su exclusión de las acciones personales de agentes individuales para explicar el funcionamiento del sistema social del arte.

Al principio de “*Art as a social system*”, Luhmann dice: “*el arte es simplemente uno de los sistemas funcionales de la sociedad*”. Desde una visión de filósofo de la sociedad, Luhmann no está interesado en plantear una teoría del arte, sino en estudiar la comunicación que se realiza a través de las obras de arte y cómo el “sistema del arte” funciona en la sociedad como un sistema de comunicación. Como se puede deducir por este breve esquema de las ideas de Luhmann sobre el mundo del arte como sistema social autopoietico y cerrado, las teorías sociológicas de Luhmann son de difícil aplicación al realizar un estudio empírico del mundo del arte nigeriano.

2.3 La interpretación antropológica del mundo del arte: Alfred Gell

La antropología clásica se centra en el estudio de las prácticas y objetos de la cultura material de las sociedades. En el siglo XIX, una corriente antropológica, muy cercana a la etnología y al establecimiento de museos antropológicos y etnográficos y fuertemente influenciada por teorías evolucionistas, se centró en el estudio de las culturas “primitivas”. Dentro de la antropología, y muy cercana a la etnografía, poco a poco empiezan a aparecer estudios de la que, eventualmente, acabará por definirse como “antropología del arte”. En esos estudios pioneros, la diferenciación con la historia del arte es substancial. Mientras que la categoría “arte” u “objeto de arte” se aplicaba sin mucha discusión a ciertos objetos de la cultura material occidental, un buen tiempo tendría que pasar hasta que se aplicara también a los de otras culturas. Solo muy raramente se analizan las obras como hechos estéticos de las culturas materiales de sociedades no occidentales en África, Oceanía y partes de América latina.

29. Un detallado estudio de la contribución de Boas a la antropología del arte es el publicado por Aldona Jonaitis: "Franz Boas's Influence on the Study of 'Primitive Art,'" (2001).

Paulatinamente, especialmente con la contribución de Franz Boas (1858-1942)²⁹ y Marcel Mauss (1872-1950) se produce un cambio metodológico. A Boas se debe por ejemplo el cambio de una exposición según criterios contextuales—y no tipológicos—de los objetos pertenecientes a culturas distintas y recogidos por antropólogos. Mientras que los estudios, la acumulación de colecciones y la creación de inventarios de costumbres y objetos siguen creciendo, hay un nuevo interés en estudios de más profundidad y ambición teórica, frecuentemente acompañados de importantes trabajos de campo—especialmente, en sociedades no occidentales—sobre las obras de arte.

Otra figura de gran importancia en el desarrollo de la antropología del arte—y por extensión, en la antropología de los mundos del arte—es Marcel Mauss, uno de los pioneros de la antropología contemporánea. Muy conocido por su obra "*The gift*" (1925), en la que estudia los conceptos de intercambio social y reciprocidad en las sociedades tradicionales de Polinesia, y también ofrece una noción del arte que es de utilidad para la comprensión del mundo del arte. Mauss sostiene una noción del concepto de arte muy similar a la teoría institucional del arte de George Dickie. Para él, el arte es lo que socialmente se reconoce como tal. Para Mauss, un objeto, una acción, una línea de poesía es hermosa cuando es reconocida como hermosa por la mayoría de la gente con buen gusto.

Como antropólogo, a Mauss le interesa comprender como—en una sociedad determinada—se realizan los procesos de institucionalización que eventualmente llevarán a la inclusión de esos objetos en la categoría "arte". Es decir, Mauss busca una comprensión del sistema social del arte, aunque este sea de una escala e importancia social muy reducida en esa sociedad objeto de estudio. Las propuestas teóricas de Mauss tuvieron gran acogida. Por ejemplo, su discípulo, Lévi-Strauss (1908-2009) desarrollaría una teoría estructuralista según la cual las estructuras sociales tendrían considerable influencia en la configuración de los sistemas sociales, y esto ocurriría independientemente de la actuación de los agentes sociales.

Esta antropología buscó diferenciarse de disciplinas vecinas—especialmente la sociología y la psicología social—para centrarse "*on synchronic studies of social organization and the comparative study of social structures*" (Morphy & Perkins 2006: 6). Sin embargo, retuvo un punto común con ellas en lo que se refiere al estudio del arte en las sociedades: tanto la sociología como la antropología dejaron de lado las cuestiones estéticas y la tradición humanista (Inglis 2005). Ambas disciplinas consideran que el valor del arte no se deriva de sus

cualidades técnicas o de su “trascendencia” al modo Kantiano, sino que, como dice Alfred Gell, su valor proviene de la red de relaciones que rodean las obras de arte, basadas en la idea de que *“la naturaleza de un objeto de arte está en función de la matriz socio-relacional en la cual está insertada y que no tiene una naturaleza intrínseca, independiente del contexto relacional”* (Gell 1998: 7)

En la segunda mitad del siglo XX la antropología, como disciplina académica, expande notablemente su campo de acción. Por un tiempo, del análisis de las estructuras y sistemas sociales se pasa a un gran interés en temas relacionados con la mitología, la religión y los rituales. La antropología del arte hace un mayor uso del simbolismo, estructuralismo, la semiótica, los estudios lingüísticos y otras teorías que conciben a la cultura como un sistema de significación (Morphy & Perkins 2006: 9).

Estructura y agencia

Alfred Gell (1945-1997) va más allá de las concepciones anteriores sobre la antropología el arte y presenta una teoría antropológica del arte basada en la “agencia” de los objetos categorizados como “obras de arte”. Su obra póstuma, *“Art and Agency. An Anthropological Theory”* (1998), presenta un modelo para la comprensión del mundo del arte desde el punto de vista de la sociedad y sus agentes. La agencia se atribuye a las personas (u objetos) que inician secuencias causales de un tipo determinado, es decir, acontecimientos causados por actos intencionales, y no por la mera concatenación de acontecimientos físicos.

30. *An agent is one who 'causes events to happen' in their vicinity... An agent is the source, the origin, of causal events, independently of the state of the physical universe.*

“Un agente es aquel que "hace que ocurran eventos" en sus alrededores. ...Un agente es la fuente, el origen, de los eventos causales, independientemente del estado del universo físico (Gell 1998: 16).³⁰

La cuestión de la agencia artística, es decir, del modo en que los agentes en el mundo del arte influyen las estructuras sociales en las que se insertan y son influidos por ellas, ocupa un lugar importante en los estudios antropológicos sobre el mundo del arte. Es la cuestión del dualismo entre estructura y agencia. Desde los años 1980, tanto en círculos sociológicos como antropológicos o etnológicos, se ha considerado frecuentemente a la sociedad de un modo dualista. Por una parte, estructuras e instituciones, y por otra, agentes individuales. Por ejemplo, la “teoría de la estructuración” de Anthony Giddens trata de explicar cómo los individuos, a través de procesos de estructuración

social, contribuyen a la reproducción y continuidad de los sistemas y las estructuras sociales. Para Giddens, esta reproducción de las estructuras sociales se realiza solo por medio de la acción de agentes individuales, aunque el sistema social sea independiente de los agentes que los reproducen (Giddens 1984: xi). Al centrar el estudio del mundo en los agentes de ese mundo en vez de las estructuras sociales, Alfred Gell ofrece una visión del mundo del arte que presenta indudable interés y atractivo. En capítulos posteriores de esta tesis hago uso frecuente de este enfoque de la antropología para abordar el estudio del mundo del arte nigeriano en sus estructuras y agentes.

Childress y Friedkina (2012) han señalado con acierto como el binomio estructura-agencia puede ser insuficiente. Centrando su análisis empírico en las interacciones personales dentro de los clubs de lectura, han mostrado como esas relaciones interpersonales pueden tener una influencia significativa en la recepción de textos literarios. También han subrayado cómo, además de los efectos de la estructura y agencia, hay que tener en cuenta las influencias que otros actores próximos tienen sobre los individuos en su respuesta y recepción de las obras de arte. Otros autores, como Herbert Blumer, sostienen que, aunque las estructuras sociales sirven de marco y tienen una influencia real en los agentes sociales, ellas no son capaces de determinar las acciones libres de esos agentes. Para Blumer, lo que realmente importa es lo que ocurre a un micro-nivel social. Las microestructuras son las que crean los sistemas sociales. Las macroestructuras sociales emergen de las acciones conjuntas de múltiples actores sociales a niveles más reducidos. Blumer, considera las acciones e interacciones de los agentes sociales como el factor primario de estructuración social.

Recientes estudios sobre la antropología del arte se han interesado frecuentemente en los intercambios entre, por una parte, los objetos de arte y por otra, las audiencias y los lugares con los que se relaciona. La idea de que los objetos—y las obras de arte, de modo especial—tienen una “vida social” recurre en la literatura reciente sobre el tema (ver, por ejemplo, “*The social life of objects*” por Arjun Appadurai, 1990). Alfred Gell, en *Art and Agency*, propone una sugerente idea: que la agencia artística no se limita a las personas, sino que también puede extenderse a las obras de arte. Ellas, pueden afectar las emociones de las audiencias, pero pueden hacer más. Gell ve las obras de arte como “índices”, entendiendo este término al modo en que Charles Peirce lo empezó a utilizar un siglo antes. Para Peirce, hay tres tipos de signos: “ícono”, “índice” y “símbolo” dependiendo de cómo el signo refiere a un objeto del es “signo”: por similitud (*ícono*), por una conexión real (*índice*) o por un hábito interpretativo (*símbolo*). La obra de arte es para

Gell un “índice”. “La antropología del arte se construye como una teoría de la agencia por medio de índices, entendidos estos simplemente como entidades materiales que motivan inferencias, respuestas o interpretaciones” (Gel 1998: ix).

La antropología del arte, como una de las más importantes ramas dentro de la antropología, estudia una serie de objetos materiales que en las culturas en las que han surgido, o en otras externas a ellas en tiempo o lugar, son incluidos en la categoría del arte. Según Gell, el objeto de esta disciplina debe ser el estudio de las relaciones a través de las cuales la cultura se adquiere y reproduce y los proyectos vitales que los agentes buscan alcanzar a través de sus relaciones con otros. Este estudio permite a los antropólogos realizar su función primaria, que es:

31. *to explain why people behave as they do, even if this behaviour seems irrational, or cruel, or amazingly saintly and disinterested, as may be. The aim of anthropological theory is to make sense of behaviour in the context of social relations. Correspondingly, the objective of the anthropological theory of art is to account for the production and circulation of art objects as a function of this relational context*

para explicar por qué las personas se comportan como lo hacen, incluso si este comportamiento parece irracional, o cruel, o sorprendentemente santo y desinteresado, sea el que sea. El objetivo de la teoría antropológica es explicar el comportamiento en el contexto de las relaciones sociales. En consecuencia, el objetivo de la teoría antropológica del arte es dar cuenta de la producción y circulación de objetos de arte en función de este contexto relacional (Gell 1998: 11).³¹

En *Art and Agency*, Gell repite la idea de que una definición del arte hecha desde la antropología no debe confundirse con una definición de arte hecha desde la estética. El objeto de la antropología difiere del objeto de la estética. Ambas disciplinas miran al arte desde distintas perspectivas. La antropología del arte considera esos objetos no meramente como poseedores de ciertas cualidades estéticas, sino que analiza también el papel que juegan, los procesos de su producción y sus significados simbólicos. Mientras que el historiador de arte se centra en el estudio de las obras y sus creadores, el antropólogo del arte analiza la función que esas obras tienen y la posición que sus creadores ocupan en las sociedades en las que ese arte surge y se utilizan. Esta distinción es perfectamente aplicable al estudio del mundo del arte, y por lo tanto es útil para este trabajo.

No podemos ignorar los mecanismos sociales que hacen algo ser lo que es; de otra manera, estaríamos dando naturaleza a la vida social de los objetos como si sus naturalezas estuvieran, en último término, definidas por algo intrínseco a ellos, totalmente fuera de la agencia humana. (Alves 2008)

Justo al principio de “Art and Agency” (1998), Gell define el papel que él asigna a los antropólogos en el estudio del arte, y por extensión, en el estudio de los mundos del arte:

32. *Anthropology, from my point of view, is a social science, not part of the humanities. The distinction is, I admit, elusive, but it does imply that the 'anthropology of art' focuses on the social context of art production, circulation, and reception, rather than on the evaluation of particular works of art, which, to my mind, is the function of the critic*

La antropología, desde mi punto de vista, es una ciencia social, no parte de las humanidades. La distinción es, lo admito, esquiva, pero implica que la "antropología del arte" se centra en el contexto social de la producción, la circulación y la recepción del arte, más que en la evaluación de obras de arte particulares, que, en mi opinión, es la función del crítico (Gell 1998: 3).³²

Cuando se observa el arte y los mundos del arte desde una perspectiva antropológica, la pregunta que ya se había planteado Danto desde la filosofía surge de nuevo: ¿qué es el arte? ¿qué caracteriza, filosófica o antropológicamente a los objetos de arte? Si aceptamos la teoría institucional de Danto y Dickie, arte es cualquier cosa que sea aceptada como tal por los miembros del mundo del arte. Pero entonces, se pregunta el antropólogo, ¿Qué ocurre en las sociedades donde no existe un “mundo del arte” pero sin embargo producen objetos que el mundo del arte en occidente considera como “obras de arte”?

33. *According to the 'institutional theory of art', most indigenous art is only 'art' (in the sense we mean by 'art') because we think it is, not because the people who make it think so. Accepting the art world's definition of art obliges the anthropologist to bring to bear on the art of other cultures a frame of reference of an overtly metropolitan character*

Según la "teoría institucional del arte", la mayoría del arte indígena es sólo "arte" (en el sentido que queremos decir con "arte") porque pensamos que lo es, no porque la gente que lo hace piensa así. Aceptar la definición artística del mundo del arte obliga al antropólogo a mirar el arte de otras culturas desde un marco de referencia con un carácter abiertamente metropolitano (Gell 1998: 5)³³

Los estudios antropológicos sobre el arte centrados en el impacto de la “agencia” son de gran interés si se aplican al sistema social del arte: al “mundo del arte”. Las teorías de Alfred Gell son pues útiles al afrontar el estudio empírico de los principales agentes en la producción y recepción de las obras de arte en Nigeria. ¿Quiénes son los principales agentes en ese mundo? ¿Qué obras de arte han destacado por su “agencia”, es decir, su influencia en el mundo del arte nigeriano? Puede parecer obvio, pero como Gell ha hecho, es necesario resaltar que, para poder realizar una sociología institucional del arte—y no simplemente un estudio de los objetos de arte—se necesita que existan en la sociedad estudiada las relevantes instituciones de arte: patronazgo público y privado, críticos, museos, escuelas de arte, academias, etc. (Gell 1998: 7-8).

34. Nigeria, probably more than any country in Black Africa, is rich in modern art historical events, art professionals, professionalization (sic) and psycho-cultural ideology. We art historians have reversed and sabotaged art history in our art, whether traditional or modern, we have failed in our academic and intellectual function by creating a misty climate for art history through our canonization and celebration of anthropology a very undynamic-sic-manifestation of what the Western scholars, or anthropologists, imposed on us in their own interest

Nigeria, probablemente más que cualquier otro país de Black Africa, es rica en eventos históricos de arte moderno, profesionales del arte, profesionalización e ideología psicocultural. Los historiadores del arte hemos invertido y saboteado la historia del arte en nuestro arte, ya sea tradicional o moderno, hemos fracasado en nuestra función académica e intelectual creando un clima brumoso para la historia del arte a través de nuestra canonización y celebración de una antropología muy poco dinámica, manifestación de lo que los estudiosos, o antropólogos, occidentales, nos impusieron en su propio interés (Ola OLOIDI, citado por Odibo 2011: 519)³⁴

La antropología del arte ha realizado, en las última décadas, una importante contribución al estudio del arte y de los mundos del arte en culturas y sociedades no occidentales. Hasta muy recientemente la concepción de lo que es arte y lo que no lo es, ha diferido radicalmente en la tradición occidental y en los sistemas culturales no occidentales. Por ejemplo, Morphy y Perkins indican como los objetos (mascaras, vestidos, instrumentos, etc.) que se utilizan en danzas rituales no pueden separarse de esa danza y música si queremos hacer una interpretación adecuada:

35. our separation of the visual arts from dance and music follows a categorization from Western art history that is inappropriate for cross-cultural analysis

nuestra separación de las artes visuales de la danza y la música sigue una categorización de la historia del arte occidental que es inapropiada para el análisis intercultural (Morphy & Perkins 2006: 12).³⁵

Y más adelante continúan:

36. Anthropology must also be open to classifications of the phenomenal world that do not correspond to Western categories. The sets of objects that fall within the category of art object have to be determined in each particular case in the context of the society concerned. While there may be an overlap in the classifications employed by different cultures, it cannot be presumed

La antropología también debe estar abierta a clasificaciones del mundo fenomenológico que no se corresponden con las categorías occidentales. Los conjuntos de objetos que entran dentro de la categoría de obra de arte deben determinarse en cada caso particular en el contexto de la sociedad de que se trate. Si bien puede haber un solapamiento en las clasificaciones empleadas por diferentes culturas, no puede presumirse (Morphy & Perkins 2006: 13).³⁶

Las cuestiones relacionadas con la antropología, sociología e historia del arte tradicional en África—antes llamado arte “primitivo” o “tribal” y ahora más comúnmente denominado “arte premoderno” o arte “tradicional”—son de gran relevancia en un estudio como el llevado a cabo en este trabajo. Comprender y clasificar el arte no occidental de acuerdo con estructuras y categorías del arte occidental es

problemático en muchos aspectos. El de la exhibición de esas en museos occidentales es uno de ellos:

37. *The dominant paradigm for exhibiting primitive art, until recently, subordinated it to the influence of the works on Euro-American artists and viewed the works as objects of aesthetic contemplation independent of their cultural context*

The dominant paradigm for exhibiting primitive art, until recently, subordinated it to the influence of the works on Euro-American artists and viewed the works as objects of aesthetic contemplation independent of their cultural context” (Morphy & Perkins 2006: 14).³⁷

Otra cuestión relacionada con el arte no occidental tradicional que sociólogos contemporáneos han considerado es el de las nociones estéticas de esas sociedades. Por ejemplo, Wilfried van Damme, en su libro, *Beauty in Context: Towards an Anthropological Approach to Aesthetics* (1996) narra su detallado trabajo de campo en esas sociedades y llega a la conclusión de que existen ciertos valores estéticos que tienen una validez universal: simetría, claridad, balance, luminosidad. Esta cuestión de las estéticas no-occidentales y la de la exposición de obras tradicionales africanas—una cuestión a caballo entre la historia del arte, la museología y la antropología del arte—son de indudable interés y relevancia y merecen unos estudios interdisciplinarios detallados que, desafortunadamente, extienden más allá de los límites de este trabajo sobre el mundo del arte nigeriano.

“Tradicionalmente, las reivindicaciones a la sensibilidad estética han estado celosamente custodiadas por los historiadores del arte académicos, los coleccionistas, los marchantes y otros autodesignados 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).

2.4 La interpretación del mundo del arte desde la Historia del Arte

La filosofía y la historia del arte, como disciplinas académicas, tienen una amplia y larga tradición. No ocurre así con la historia del mundo del arte. A pesar de la publicación de estudios centrados en el mundo del arte en espacios históricos, geográficos o culturales específicos, su historización está, en gran medida, todavía por hacerse. En otras secciones de este capítulo, analizo los modos en que varias disciplinas

(filosofía, sociología, antropología) han mirado al mundo del arte. La conclusión de esos análisis es que el estudio del mundo del arte tiene cabida dentro de esas disciplinas y que, de hecho, hay modos sociológicos, o filosóficos o antropológicos de mirar al mundo del arte. La pregunta que cabe ahora plantearse es, ¿puede la historia del arte tener una visión o metodología específica de como estudiar el mundo del arte desde la historia del arte? La respuesta a esa pregunta depende, en gran medida, del modo en que se conciba el objeto primario de la historia del arte.

Tradicionalmente la historia del arte ha tenido un objeto prioritario: la *obra de arte*, a la que ha mirado desde un doble foco: el arte como una realidad estética y el arte como una realidad histórica:

“El verdadero objetivo de la historia del arte es el estudio de la obra de arte como hecho estético y como hecho histórico; interpretación y valoración de las obras que llamamos artísticas como señal, síntoma y documento de un modelo social determinado” (Fernández Arenas 1982: 38)

Esta ha sido la visión más extendida del objeto de la historia del arte. Su objetivo principal—y a menudo, único—has sido el estudio de las obras de arte. Si se adopta como normativo este concepto de la historia del arte, entonces parece necesario poner en duda que el estudio del *mundo del arte* pueda insertarse en una historia del arte. Su lugar estaría entonces en otras disciplinas: en la historia de la sociedad, la sociología, la psicología del consumo, la economía, la antropología de los objetos culturales u otras ciencias sociales, pero no en la historia del arte.

Desde que Giorgio Vasari (1511-1574) publicara en 1550 su “*Vidas de los más eminentes pintores, escultores y arquitectos*”, la historia del arte se ha institucionalizado y convertido en una disciplina académica autónoma.

“La historia del arte, como disciplina universitaria, se define perfectamente por los términos de su título: historia del arte ... ambos conceptos están sometidos a una serie de definiciones normativas, que sólo tienen en común la relatividad y están dependiendo de las distintas teorías y concepciones ideológicas” (Fernández Arenas 1982: 22)

Es decir, tanto lo que los historiadores han entendido por “hacer historia”, como su visión del concepto de “arte” han evolucionado—y siguen evolucionando—sustancialmente a lo largo del tiempo y de los

lugares. Desde los años 1970, la historia del arte ha dado una creciente atención a las cuestiones del contexto social en el que las obras de arte se crean y reciben.

Estas preguntas contextuales han obligado a la historia del arte a mirar a la antropología, la teoría política, la sociología y otras disciplinas. Al mismo tiempo, las cuestiones de contexto, con sus implicaciones políticas, también rompen la barrera entre la academia y el mundo en general, especialmente en relación con aspectos de identidad como el género, orientación sexual, raza y clase (D'Alleva 2005: 86) ³⁸

Hans Belting, al comienzo de su libro con el provocativo título de “*The end of the History of Art?*”, explica cómo la expresión “*historia del arte*” junta dos conceptos que adquirieron su presente significado tan solo en el siglo XIX. Arte, en su sentido más reducido es una cualidad reconocida en obras de arte; por otra parte, la historia reside en eventos históricos.

39. *A ‘history of art’, then, transforms a notion of art nurtured in the works of art into the subject of a historical account, independent of and only reflected in the works. The historicization of art became in this way the general model for the study of art*

“A ‘history of art’, then, transforms a notion of art nurtured in the works of art into the subject of a historical account, independent of and only reflected in the works. The historicization of art became in this way the general model for the study of art” (Belting 1987: 6). ³⁹

Esta es una importante consideración. El estudio del arte deviene el estudio de la *historia del arte* y esta, a su vez, se realiza a través del estudio de las *obras de arte*. Desde que Belting escribiera este texto, hace más de treinta años, historiadores han propuesto nuevos modos de entender la práctica de la historia del arte. Algunos de ellos se presentan como suficientemente amplios para poder integrar la historia de los mundos del arte dentro de la historia del arte.

2.4.1 Enfoques tradicionales de la Historia del Arte

Con Giorgio Vasari (1511-1574), la historia del arte empieza su andadura basada en el estudio de las biografías de los artistas y arquitectos a los que consideraba como más eminentes y la narración de los eventos históricos de la creación de las obras de arte. Una idea que sería central en la historiografía del arte durante siglos subyace en su narrativa histórica: la noción del artista como genio.

Por primera vez, el concepto de estilo (*maniera*) aparece en la historiografía del arte. Casi dos siglos más tarde, Johann Joachim Winckelmann publicaría su *“Historia del Arte en la Antigüedad”* y contribuiría fuertemente a la institucionalización de la disciplina. Con Winckelmann nos encontramos ya no solo con una historia de los artistas, sino con una historia de las obras de arte y su evolución desde la antigüedad clásica hasta el renacimiento. *“Para Winckelmann, la historia del arte era todavía como una crítica aplicada de arte”* (Belting 1987: 9). Sus consideraciones sobre el contexto cultural muestran que arte e historia del arte estaban todavía inextricablemente ligadas. Un largo periodo de tiempo tendría que pasar hasta que, bajo la influencia de las teorías estéticas de Hegel, se produjera una separación entre arte e historia. Desde entonces, la crítica de arte y la historia de arte se separan cada vez más.

Burckhardt daría, ya a mediados del siglo XIX un nuevo impulso a la historia del arte al ligarla a hechos sociales, políticos y culturales. Sin embargo, todavía hasta principios del siglo XX, la práctica de la historia del arte estaba fuertemente dominada por dos habilidades: en primer lugar, el *connoisseurship*, es decir, el conocimiento experto y detallado de las obras con el objeto de establecer fechas y autoría y, en segundo lugar, el análisis estilístico, muchas veces reducido a la crítica de arte. Poco a poco surge en ese periodo una nueva forma de aproximarse a la investigación y la narrativa de la historia del arte basada en un incipiente formalismo. Los defensores de una visión formalista de la historia y crítica de arte sostienen la idea de que las cuestiones referentes al contexto o el significado de la obra tiene dejarse a un lado y que el historiador debe centrarse en una relación directa con la obra de arte. Esta debe ser disfrutada por sus cualidades formales: composición, materiales, forma, línea, color, etc. (D’Alleva 2005: 17).

Ya en el siglo XX, el austrohúngaro, Alois Riegl (1858-1905) y el suizo Heinrich Wölfflin (1864-1945), dirigirían la historia del arte hacia un formalismo más desarrollado. Riegl, acuñó el difícil termino alemán *“Kunstwollen”*, (literalmente, *“arte-voluntad”*, o más libremente, *“la voluntad de la forma”*) para explicar el desarrollo estilístico en el arte desde los tiempos antiguos hasta el presente. El término sugiere que hay una fuerza interna (una lógica) que mueve la evolución de las artes visuales a través de los siglos (Harris 2006: 173). Este modo de entender la disciplina tendría una gran influencia en las metodologías de la historia del arte hasta los años 1970, cuando serian fuertemente cuestionadas. En su libro *“Fundamental concepts in the history of art”* (1915), Wölfflin, plantea una *“historia del arte sin nombres”* y sostiene que, del mismo modo que en las ciencias empíricas se podían observar

unas leyes inmutables, también en el arte había una repetición cíclica de estilos (D'Alleva 2005: 18).

En Francia, Henri Focillon (1881-1943) haría algo similar con su obra “*Vie des formes*” (1934), en la que sostenía que el contexto social y económico tiene una influencia insignificante en la determinación de la forma artística.

En Inglaterra, Roger Fry (1866-1934), junto con los otros componentes del grupo de Bloomsbury, también sostendrían posturas formalistas: “*Fry held that artwork is irreducible to context: for him, the power of art cannot be ‘explained away’ by talking about iconography, or patronage, or the artist's biography*” (D'Alleva 2005: 18). En Estados Unidos, Clement Greenberg (1909-1994) también trabajaría en esa línea. Para todos ellos, el arte no puede reducirse a su contexto. Los aspectos formales, intrínsecos a la obra, son centrales. En palabras de Hans Belting, “*The exclusive concentration on artistic form, as opposed to content or function, was seconded by traditional aesthetics, which has all along preserved a philosophical conception of ‘art’*” (Belting 1987: 15).

La separación entre forma y contenido tomó un nuevo giro con la aparición de análisis iconográficos (identificación) e iconológicos (interpretación). El austriaco, Aby Warburg (1866-1929) aglutinó en Inglaterra a un grupo de historiadores del arte que se opusieron, en distintos modos, a la reducción de la práctica de la historia del arte a un mero análisis formal de las obras. Erwin Panofsky (1892-1968), presenta un nuevo modo de entender la historia del arte: en este caso, fijando la atención primariamente en el significado de las obras. Sin embargo, esta metodología de investigación sobre las obras de arte era útil cuando se aplicaba a las grandes obras del renacimiento y el barroco, pero inadecuada para afrontar las nuevas formas que el arte moderno, y principalmente el abstracto, presentaba.

Esta paulatina evolución del modo de entender la historia del arte continúa su expansión bajo el influjo de las teorías lingüísticas y de los signos: la semiótica. En última instancia, tanto las metodologías formales, como las iconográficas, iconológicas o semióticas parecen reducir el análisis de la obra de arte a descifrar enigmas de forma o significación.

La historia del arte y la historia de los mundos del arte no son sincrónicas. Los sistemas sociales estructurados para la producción, distribución y recepción del arte son siempre posteriores a la aparición de obras de arte en una sociedad determinada. Como consecuencia de ello, los

estudios sobre los mundos del arte en esas sociedades son también posteriores a los estudios sobre sus obras de arte. Solo en el siglo XX se empiezan a realizar trabajos de investigación sobre esta materia y la historia del arte aborda el estudio de los mundos del arte

2.4.2 La “Historia Social del Arte” y la “New Art History”

En el siglo XX, como consecuencia de la influencia de teorías marxistas, feministas y postcoloniales, nuevas perspectivas y consideraciones se añaden al foco tradicional de la historia del arte: la obra de arte (Harris 2001). De ellas surgen primero las corrientes de la “*Historia social del arte*” influenciada por otras disciplinas y con una actitud crítica y radical de hacer historia. Más tarde, aparecen los primeros ejemplos de la “*New Art History*”⁴⁰. Ambas se centraron en ampliar lo que consideraban como una reducida visión del arte y su historia centrada en aspectos formales, estilísticos y biográficos.

40. Utilizo el término “New Art History” al modo en que ya lo hicieron REES A.L. y BORZELLO F. (eds), (1986): *The New Art History*, London: Camden Press y HARRIS J. (2001): *The New Art History: A Critical Introduction*. London, New York: Routledge.

En la primera mitad del siglo XX, influenciados por Marx y Engels, algunos historiadores, con Arnold Hauser como uno de sus principales exponentes, expanden el campo de investigación del historiador del arte y dan un papel preponderante a la influencia de las condiciones sociales en las que se crean las obras de arte. La concepción marxista de estructura y superestructura se aplica al arte y a la cultura. Hauser se centra en los modos de producción artística y presenta una noción de la historia del arte con sus fundamentos teóricos basados en el materialismo histórico. Las obras de arte no son para él sino una expresión de las condiciones sociales, políticas y económicas. La idea del genio artístico individual es relegada al olvido. Nos encontramos ya ante una “*Historia social del arte*”. Ese es precisamente el título de su más conocido libro.

Junto con Hauser, otros historiadores marxistas presentaron obras en la misma línea. Por ejemplo, Michael Baxandall publicará en 1988 “*Painting and experience in Fifteenth century Italy*”. Ya la primera línea de la obra muestra rotundamente sus ideas. Baxandall dice: “*A fifteenth-century picture is a testimony of a social relationship*” (Baxandall 1988: 11). Ese mismo año, Svetlana Alpers, publica “*Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*”. En ambas obras, las consideraciones estilísticas o iconográficas acerca de los artistas renacentistas italianos, o de Rembrandt, son muy reducidas, dando prioridad a las consideraciones sobre las condiciones económicas y de mercado y al funcionamiento del estudio como negocio.

En la segunda mitad del siglo pasado surgen en Europa y América nuevas formas de entender la práctica de la historia del arte. En los años inmediatamente posteriores a las revueltas estudiantiles del mayo de 1968, la disciplina de la historia del arte comienza a sufrir cambios importantes. Del mismo modo que en el arte de la segunda mitad del siglo XX hay un creciente interés en la relación entre “arte y vida”, en la historiografía del arte se produce un movimiento hacia la consideración de las circunstancias contextuales de la obra de arte y de su producción.

En 1973, T.J. Clark publicó dos libros (1973a, 1973b) en Londres que marcarían otro importante paso en el modo de practicar la historia del arte. Desde una perspectiva marxista, Clark articuló una historia social del arte, pero con importantes diferencias del modo en que Hauser lo había hecho anteriormente.

41. *Clark and other art historians began to attend to the specificities of artworks, artists, and the complex conditions and circumstances of their production. This analytic specificity simply had not been possible within the highly schematic and formulaic account of art and history which Hauser's 1950 magnum opus, also called The Social History of Art, had offered.*

Clark y otros historiadores del arte comenzaron a atender las especificidades de las obras de arte, artistas y las complejas condiciones y circunstancias de su producción. Esta especificidad analítica simplemente no había sido posible dentro del relato altamente esquemático y formulaico del arte y la historia que el magnum opus de Hauser de 1950, también llamado La Historia Social del Arte, había ofrecido (Harris 2001: 66) ⁴¹

“The New Art History”

42. *New art history chiefly refers to feminist, semiological, structuralist, psychoanalytic, and 'social context' specialisms of art historical analyses*

La nueva historia del arte se refiere principalmente a las especializaciones feministas, semiológicas, estructuralistas, psicoanalíticas y de "contexto social" de los análisis históricos del arte (Harris 2006: 214) ⁴².

En 1983 se organizó en Londres una conferencia con el título, *¿Una nueva historia del arte?* Su objetivo era el analizar el desarrollo de la disciplina desde principios de los 1970 y los nuevos enfoques adoptados por historiadores del arte. En 1986, Rees y Borzello publicaron un libro con el mismo título, “*The New Art History*”, ya sin la interrogación, y el nombre de esta corriente historiográfica se extendió entre los historiadores del arte, aunque algunos de ellos, como Jonathan Harris, autor de “*The New Art History: A Critical Introduction*” (2001) prefieren utilizar las expresiones “*critical art history*”, “*radical art history*”, o “*social art history*” para referirse a esta corriente.

La historia del arte crítica, social o radical –los términos que he seleccionado en lugar de la "nueva historia del arte"– todos

43. *Critical, social, or radical art history – the terms I've selected in preference to 'new art history' – all presume an opposite, or at least a sharp contrast, against which the former terms have been defined, and in distinction to which are claimed to represent a decisive advance. That 'opposite', I've suggested, has been given a number of names as well: for example, 'mainstream', 'institutionally dominant', or 'traditional' art history*

presuponen una oposición, o al menos un contraste agudo, contra el cual los términos anteriores se han definido, y en distinción contra los cuales se afirma que representan un avance decisivo. A ese "opuesto", he sugerido, también se le han dado una serie de nombres: por ejemplo, "mainstream", "institucionalmente dominante" o historia "tradicional" del arte. (Harris 2001: 35) ⁴³

En las tres últimas décadas, la expresión "New Art History" se ha utilizado para describir un conjunto de metodologías, teorías y enfoques críticos que han ampliado notablemente el objeto de estudio de la historia del arte. Harris ofrece esta definición:

44. *a set of interacting currents of work in art history produced after 1970, genetically related to the 'moment of May 1968' and the emergence of the New Left and concerned to produce social and political accounts of art and culture.*

"un conjunto de corrientes interrelacionadas de trabajo en historia del arte producidas después de 1970, genéticamente relacionadas con el "momento de mayo de 1968" y el surgimiento de la Nueva Izquierda, y preocupadas por producir relatos sociales y políticos del arte y la cultura. (Harris 2001: 21).⁴⁴

La "New Art History" deja de considerar al arte como una realidad autónoma y propone una historia del arte basada en el contexto social de la obra y de los valores que encarna. Los historiadores analizan no solo las obras, sino también las condiciones de su producción, distribución, interpretación y recepción. Varias ideologías tienen un influjo significativo en la formulación de la mayoría de los diversos modos en que la "New Art History" se practica. En ella puede encontrarse una variedad de enfoques críticos que van desde las posiciones marxistas, a los feminismos, las teorías de género, las teorías psicoanalíticas, o los discursos de la postcolonialidad.

Feminismo

Las teorías feministas de las últimas décadas del siglo XX ampliarían las perspectivas desde las que numerosos historiadores mirarían al arte a partir de entonces. En 1971, Linda Nochlin publicó un artículo que tendría un gran impacto: "Why Have There Been No Great Women Artists?" En él, Nochlin llamó la atención sobre la discriminación que las artistas habían sufrido tradicionalmente en el mundo del arte. Sin embargo, del mismo modo que existen distintos modos de entender el feminismo, también existen distintas "historias del arte feministas". Tras Nochlin, las historiadoras feministas, Griselda Pollock, Patricia Matthews y otras han ampliado sus reivindicaciones asociándolas a una

crítica de ciertas ideologías y modos de ejercer autoridad en la sociedad.

45. *A feminist art history is one that focuses on women as artists, patrons, viewers, and/or subjects. A feminist study must explicitly address the issue of female gender—that is, the idea of femininity and/or the experience of being a woman—in one or more of these arenas.*

Una historia del arte feminista es una que se centra en las mujeres como artistas, mecenas, espectadores y/o temas. Un estudio feminista debe abordar explícitamente el tema del género femenino, es decir, la idea de la feminidad y/o la experiencia de ser mujer en uno o más de estos ámbitos (D’Alleva 2005: 60) ⁴⁵

Griselda Pollock se ha quejado reiteradamente de que, a pesar de los esfuerzos de los historiadores críticos y radicales, la mayoría de los estudios de historia del arte que se producen hoy en día están todavía centrados alrededor de *hombres (no mujeres), blancos (occidentales)*, y que son todavía *cronológicos, coloniales, jerárquicos*, y primariamente enfocados hacia *clasificaciones y etiquetados*. Pollock se pregunta: *“Have the decades of efforts by many art historians really produced nothing but a slight shift in perspective, a mere readjustment of the discipline?”* (Jõekalda 2013: 2)

Teorías postcoloniales

Las teorías postcoloniales surgen desde finales del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX, durante procesos independentistas de las colonias de los poderes europeos. Sin embargo, no es hasta los años 1970s que los discursos postcoloniales se hacen muy frecuentes en la literatura académica en las humanidades y las ciencias sociales. La historia del arte no es una excepción. Desde los años 1980, y particularmente desde que Edward Said publicara en 1978 su conocida obra, *Orientalism*, historiadores—principalmente los procedentes de antiguas colonias, pero asentados en occidente—se interrogan sobre el impacto que los procesos colonizadores tuvieron—y siguen teniendo—en el arte de las antiguas colonias. Por ejemplo, Homi Bhabha—otro conocido exponente de los estudios postcoloniales—explora cómo la hibridación y mimetismo marcaron la relación entre el poder colonial y los sujetos colonizados (D’Alleva 2005: 79).

46. *The term postcolonial refers not only to the shaping of new identities, and political and cultural practices in former colonies, but also to a body of theory that supports the study of the distinctive cultural, social, and political dynamics of both colonial and postcolonial societies.*

El término postcolonial se refiere no sólo a la conformación de nuevas identidades, y prácticas políticas y culturales en antiguas colonias, sino también a un cuerpo de teoría que apoya el estudio de la dinámica cultural, social y política distintiva tanto de las sociedades coloniales como poscoloniales. (D’Alleva 2005: 77) ⁴⁶

El novelista keniano Ngugi wa Thiong'o ha comentado como tras la descolonización política, hacía falta una "descolonización de la mente". Robert Young lo explicó gráficamente:

47. *looking at the world not from above, but from below, not from the north, but the south, not from the inside, but from the outside, not from the centre, but from the margin's forgotten edge. It's the language of the South challenging the dominant perspectives of the North*

mirando al mundo no desde arriba, sino desde abajo, no desde el norte, sino desde el sur, no desde el interior, sino desde el exterior, no desde el centro, sino desde el borde olvidado del margen. Es el lenguaje del Sur desafiando las perspectivas dominantes del Norte (Young: 16) ⁴⁷

Así pues, el discurso postcolonial se presenta como una herramienta que podría ser útil en el estudio del mundo del arte nigerino y del modo en que los agentes y estructuras de ese sistema se enfrentaron con la colonización y se desarrollaron tras la independencia del país en 1960. La principal aportación de las teorías postcoloniales a ese estudio consistiría en desafiar la visión occidental de los mundos del arte y promover un análisis basado en la realidad social nigeriana y no en estructuras mentales occidentales.

Nos encontramos pues ante una "vieja" y una "nueva" historia del arte. A pesar de la diversidad de puntos de partida, la "New Art History" coincide en su enfrentamiento radical a una visión de la historia del arte en la que el análisis formal y el *connoisseurship*, ocupan el lugar central. Fred Orton y Griselda Pollock se refirieron a ese modo tradicional de hacer historia del arte como la "*institutionally dominant art history*", (historia del arte dominante institucionalmente), "*the 'dreary professional literature'* (la odiosa literatura profesional) del análisis formal y la "caza de símbolos" identificada por Clark". (Harris 2001: 9)

48. *One way in which the discipline has fundamentally broadened since 1970 has been to include, within both teaching curriculum and research activities, forms and objects of study which would not have been recognised to be within the 'canon' of traditional art-historical study before the 1970s.*

Una forma en que la disciplina se ha ampliado fundamentalmente desde 1970 ha sido incluir, tanto en el currículo docente como en las actividades de investigación, formas y objetos de estudio que no habrían sido reconocidos como dentro del 'canon' de las actividades tradicionales estudio histórico-artístico antes de la década de 1970. (Harris 2001: 10) ⁴⁸

Esta observación de Harris acerca de la expansión el objeto de estudio de la historia del arte indica cómo, mientras en la historia tradicional del arte, centrada en la obra de arte, un estudio sobre el mundo del arte no hubiera tenido cabida, sí que lo puede tener en la "nueva historia del arte". Al adoptar conceptos, enfoques y metodologías de otras disciplinas humanísticas y de las ciencias sociales, la nueva historia del arte adquiere una mayor amplitud y una multidisciplinariedad que le permite estudiar nuevas áreas del arte, su práctica y su contexto. Por

otra parte, puede argumentarse que la “New Art History” ha dejado de ser historia para convertirse en economía, sociología o, simplemente, la defensa—aplicada al arte—de unas ideologías radicales.

El historiador de arte—en general, el historiador—estudia y analiza los acontecimientos, estructuras, ideas y personas del pasado—lejano, cercano o inmediato—para crear una narrativa a la que llamamos, historia del arte. Pero la práctica de esta disciplina ha sufrido numerosos cambios tanto en sus objetivos como en sus metodologías. Desde hace algún tiempo, muchos historiadores del arte han sentido la necesidad de ir más allá del estudio pormenorizado de las características estilísticas, formales e iconográficas de las obras de arte, para analizar las estructuras sociales e institucionales de su creación, interpretación y recepción. Una historia del arte que va más allá del objeto y adquiere una visión amplia de lo que le rodea. La historia del arte se ha fijado principalmente en la creatividad individual.

49. *The individual artist is seen as the ultimate site for development of new art forms. While inspiration might be drawn from collective traditions, such as Picasso's experience of masks, the ultimate end of analysis is the product realised by an individual. This can be seen as part of a cultural economy that deals in a currency of genius, intellectual property and originality*

El artista individual es visto como el sitio definitivo para el desarrollo de nuevas formas artísticas. Si bien la inspiración puede extraerse de tradiciones colectivas, como la experiencia de las máscaras de Picasso, el último fin del análisis es el producto realizado por un individuo. Esto puede ser visto como parte de una economía cultural que funciona con valores de “genio”, propiedad intelectual y originalidad (Murray 2011: 9) ⁴⁹

Jaen Vansina y la historia del arte en Africa

En 1984 el académico africanista Jan Vansina publicó un libro de gran importancia en la historiografía del arte en África: “*Art History in Africa. An introduction to Method*”. En él, Vansina, tras señalar que en el sur del Sahara no hay suficientes datos para describir en detalle las interacciones entre los diferentes áreas, grupos y épocas, afirma que es necesario un modo de hacer historia que él llama *streaming model* o “modelo de corrientes” (Vansina 2013: 185) basado en un “amplio sincronismo de corrientes” y de influencias mutuas de distintas tradiciones. Henry Drewal explica cómo, en esta metodología:

50. *Such an approach considers the dynamics of multiple sources; diffusions and dispersals; independent inventions; confluences, divergences, and reconvergences; rapid movements versus stagnation; depths in contrast to surfaces; and currents, ebbs and flows, whirlpools, and eddies. Water metaphors seem to make sense when we speak of the fluidity and complexities of visual cultures and art histories over time and space*

Este enfoque considera la dinámica de múltiples fuentes; difusiones y dispersaciones; invenciones independientes; confluencias, divergencias y reconvergencias; movimientos rápidos frente al estancamiento; profundidades en contraste con superficies; y corrientes, mareas, flujos y remolinos. Las metáforas del agua parecen tener sentido cuando hablamos de

la fluidez y complejidad de las culturas visuales y las historias del arte a lo largo del tiempo y el espacio (Drewal 2013: 26)⁵⁰

Vansina explica en el capítulo de *Art History in Africa*, titulado, *Society, the mother of art*, cómo en lo que se refiere al arte tradicional en África, para entender adecuadamente una obra de arte, es necesario conocer las circunstancias sociales de su creación, uso y función en la sociedad.

51. *Society is the crucible in which art is formed. Therefore, aside from aesthetic elements of a general visual and tactile nature, the social context in which it is created is crucial to art history (Brain 1980). In this chapter I will first deal with the use, institutional links and functions of works of art, and then turn to the social matrix of its creation: patronage, workshops and product*

La sociedad es el crisol en el que se forma el arte. Por lo tanto, aparte de los elementos estéticos de carácter visual y táctil general, el contexto social en el que se crea es crucial para la historia del arte (Brain 1980). En este capítulo me ocuparé primero del uso, los vínculos institucionales y las funciones de las obras de arte, y luego me dirigiré a la matriz social de su creación: mecenazgo, talleres y productos (Vansina 2013: 41)⁵¹

Vansina señala también como, aunque a veces los artistas producían objetos utilitarios, la mayoría de los objetos de arte en Africa eran encargados por individuos, para su uso personal o por colectividades para uso común. La mayoría de los patronos eran también los consumidores de esos objetos. Normalmente, la comunidad de patronos y usuarios esperaban que las obras conformaran con iconografías aceptadas y que siguieran un estilo definido. Mientras que, en occidente, el genio individual y la originalidad han estado siempre en el centro de la producción artística. En África, y en otros sistemas sociales, los objetos culturales y artísticos tienen una significación, se crean y se usan de una forma mucho más colectiva. Murray dice lo siguiente al respecto:

52. *In the Global South, however, there is sometimes a bifocal arrangement where modernity co-exists with collective systems. If art history in the Global South is to reflect the nature of its democracies, then methodologies need to be adopted that account for art that has been forged through collective agencies, where it would be inappropriate to single out an individual as the sole representative*

En el Sur Global, sin embargo, a veces hay un arreglo bifocal donde la modernidad coexiste con los sistemas colectivos. Si la historia del arte en el Sur Global refleja la naturaleza de sus democracias, entonces es necesario adoptar metodologías que den cuenta del arte que se ha forjado a través de agencias colectivas, donde sería inapropiado señalar a un individuo como el único representante (Murray 2011: 9)⁵²

Vansina lo expresa de forma similar:

53. *The conception of a work of art thus always involved the community as much as the artist in the same way that an interview is the joint product of interviewer and interviewee. In this sense, then, works of art are truly collective creations...*

“La concepción de una obra de arte siempre involucró a la comunidad tanto como al artista de la misma manera que una entrevista es el producto conjunto del entrevistador y el entrevistado. En este sentido, las obras de arte son verdaderamente creaciones colectivas...” (Vansina 2013: 44).⁵³

Por las similitud de las ideas expresadas por Vansina, este texto bien podría haber sido escrito por Howard Becker. Ambos autores muestran una clara convergencia de ideas. Vansina continúa con una importante observación en lo que se refiere al arte tradicional africano:

54. *On the other hand, while the collective character of works of art is true enough, it has often been misinterpreted by partisans of 'tribal art'. They stressed the dead weight of tradition and claimed that artists were but artisans lacking all creativity. There were more dynamics in the evolution of taste in collectivities than the partisans of tribal art were willing to acknowledge, probably because they underestimated the complexity of the relationships—practical and aesthetic—between artist and public*

Por otro lado, si bien el carácter colectivo de las obras de arte es lo suficientemente cierto, a menudo ha sido malinterpretado por los partisanos del "arte tribal". Destacaron el peso muerto de la tradición y afirmaron que los artistas no eran más que artesanos carentes de toda creatividad. Había más dinámicas en la evolución del gusto en las colectividades de las que los partidarios del arte tribal estaban dispuestos a reconocer, probablemente porque subestimaban la complejidad de las relaciones —prácticas y estéticas— entre el artista y el público. (Vansina 2013: 45) ⁵⁴

2.5 Una visión interdisciplinar del mundo del arte

Tras analizar algunas perspectivas desde las que un mundo del arte puede ser estudiado, puede afirmarse que una adecuada comprensión de este complejo sistema social, necesita ser abordada de un modo interdisciplinar. La cuestión de las relaciones entre las diversas disciplinas que tiene al arte como objeto de su investigación es un tema recurrente en la literatura sociológica, histórica, antropológica, filosófica e incluso económica de los últimos años. Desde finales del siglo XIX cada una de estas disciplinas ha debatido—y generalmente, expandido—lo que se considera como objeto de su trabajo. Como consecuencia de esa expansión, las fronteras entre disciplinas vecinas se han convertido en mucho más porosas e indeterminadas. Sin embargo, las diferencias son reales.

Alfred Gell propuso hace décadas que la antropología, la sociología y la psicología se enfrentan de modo diferente al estudio del mundo del arte. Para Gell, la materia de estudio de la antropología no es otra que las “relaciones sociales”, es decir las relaciones entre participantes en sistemas sociales de diferentes tipos. Gell define la antropología del arte como el estudio teórico de “*relaciones sociales en la proximidad de objetos mediadores de agencia social*”. En su formulación, la antropología del arte se centra más que en la evaluación de obras de arte específicas—labor que corresponde al crítico—en el estudio del

contexto social de la producción, circulación y recepción del arte. Con agudeza, comenta cómo el estudio de los criterios utilizados por los escultores tradicionales de la tribu Yorubá (Nigeria) para evaluar la calidad de una obra específica, aunque de interés, no nos dice nada acerca del porqué—en primer lugar—los Yorubá creaban esas esculturas. La presencia en un momento histórico concreto de esculturas, escultores y calificadores de esas obras en Yorubaland es un hecho social cuya explicación no recae en el dominio de la estética indígena.

55. Gell, explica lo que quiere decir al utilizar el término “biográfico” en este texto: “by which I mean that relationships are seen as part of a biographical series entered into at different phases of the life cycle”

Gell afirma categóricamente que la antropología del arte no es el estudio de los principios estéticos de una u otra cultura, sino la movilización de principios estéticos en el curso de la interacción social. En su opinión (1998: 11), la antropología ve las relaciones sociales—y específicamente, las que se producen en el mundo del arte—en un contexto “biográfico”⁵⁵, es decir, son relaciones reales (“biográficas”) con consecuencias reales en la vida de los agentes. Las relaciones “sociológicas”, son para él, perennes o supra-biográficas, como por ejemplo las relaciones entre clases en el modelo capitalista o las relaciones entre castas en las sociedades jerárquicas. Finalmente, las relaciones “psicológicas” son infra-biográficas, frecuentemente, no más que “encuentros” en los que los sujetos interactúan en modos que no tienen precedentes biográficos o consecuencias externas.

Gell se refiere a una “*división de trabajo*” entre la sociología del arte y la antropología del arte. Mientras que la antropología se interesa principalmente por el contexto inmediato de las interacciones sociales y su dimensión “personal”, la sociología se interesa sobre todo por las instituciones sociales. Por esta razón, numerosos estudios de los sociólogos del arte se centran en las estructuras institucionales de arte en sociedades avanzadas, más que en el entramado de relaciones establecidas alrededor de particulares obras de arte. Gell admite que hay una continuidad entre la perspectiva sociológico/institucional y la antropológica/relacional. En tanto que existen, la antropología del arte no puede ignorar las instituciones. La antropología del arte tiene que tener en cuenta el marco institucional en el que se producen y distribuyen las obras de arte. Pero al mismo tiempo, no puede olvidarse de que existen sociedades—como, por ejemplo, la nigeriana hasta bien entrado el siglo XX—en las que no existen instituciones artísticas o bien las instituciones existentes no son instituciones especializadas en el arte, sino instituciones de carácter más general. (Gell 1998:3-12).

Parece, entonces, que la antropología del arte puede ser, al menos provisionalmente, separada del estudio de las

56. *It seems, then, that the anthropology of art can be at least provisionally separated from the study of art institutions or the 'art world'.... My aim is to produce an anthropological theory of art*

instituciones de arte o del "mundo del arte"... Mi objetivo es producir una teoría antropológica del arte (Gell 1998: 9).⁵⁶

En *Les Regles de l'art*, Bourdieu afirma claramente su oposición a lo que él considera como fronteras arbitrarias entre la sociología y otras disciplinas relacionadas: antropología, historia, lingüística, sociología del arte, etc. Para él esas divisiones son solo un producto de la escolástica y carecen de fundamento epistemológico (Bourdieu 1995).

Por su parte, la historia del arte, desde su tradicional interés en la obra (el objeto) de arte y en su creador—el artista—ha expandido su campo de estudio, incorporando crecientemente aspectos contextuales y, en muchos casos, trabajando estrechamente con la sociología del arte. Junto a la convergencia del objeto de estudio, se ha producido también una convergencia en las metodologías adoptadas para los estudios sobre el arte y mundos del arte específicos por las distintas disciplinas.

En mi trabajo de investigación sobre el mundo del arte nigeriano también sigo una metodología multidisciplinar. El modo en que Howard Becker en “*Art Worlds*” analiza el sistema del arte y sus principales subsistemas—producción, distribución y consumo—sirve de modelo y de marco metodológico para mi estudio del mundo del arte nigeriano. Becker dice:

57. *Art worlds consist of all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world, and perhaps others as well, define as art*

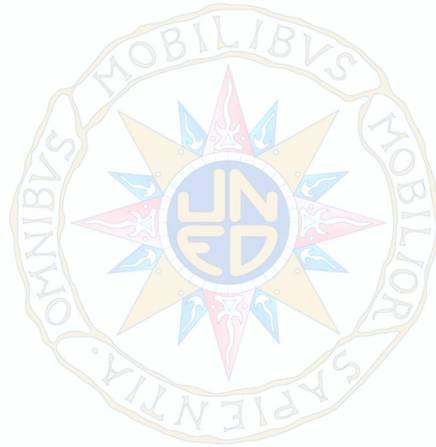
Los mundos del arte consisten en todas las personas cuyas actividades son necesarias para la producción de las obras características que ese mundo, y tal vez otros también, definen como arte (Becker 1982: 35).⁵⁷

En los siguientes capítulos, analizo la producción artística en Nigeria (capítulo 4), sus sistemas de distribución y mediación del arte (capítulo 5) y, finalmente el campo de la recepción (consumo) del arte en el país. Junto al marco de referencia de Howard, adopto el enfoque propuesto por Nathalie Heinich en sus estudios sociológicos sobre el mundo del arte, es decir una actitud descriptiva y acrítica que se basa principalmente en el estudio empírico del mundo del arte nigeriano y sus principales agentes y estructuras.

58. *The existence of art worlds, as well as the way their existence affects both the production and consumption of art works, suggests a sociological approach to the arts. It is not an approach that produces aesthetic judgments, although that is a task many sociologists of art have set for themselves. It produces, instead, an understanding of the complexity of the cooperative networks through which art happens”*

La existencia de mundos de arte, así como la forma en que su existencia afecta tanto a la producción como al consumo de obras de arte, sugiere un enfoque sociológico de las artes. No es un enfoque que produce juicios estéticos, aunque es una tarea que muchos sociólogos del arte se han fijado para sí mismos. Produce,

en cambio, una comprensión de la complejidad de las redes cooperativas a través de las cuales ocurre el arte (Becker 1982: 1)



CAPÍTULO 3

EL ARTE DE LA MODERNIDAD NIGERIANA

El modernismo artístico africano

Una breve historia del arte nigeriano

El periodo precolonial (hasta 1861)

El periodo colonial (1861-1960)

La década de la independencia (1960-1970)

Tras la guerra de Biafra (1970-1983)

Bajo la dictadura militar (1984-1999)

Arte en el siglo XXI

Africanidad, Postcolonialidad, Globalización, Diáspora

La Africanidad del arte africano

Poscolonialidad, Contemporaneidad, Globalización

3. EL ARTE DE LA MODERNIDAD NIGERIANA

En el capítulo introductorio indiqué que el objeto central de esta tesis no es primariamente el estudio del arte nigeriano moderno y contemporáneo, sino el estudio del sistema social en el que este arte se produce, distribuye, interpreta y colecciona. Sin embargo, un estudio del mundo del arte contemporáneo en Nigeria—o en cualquier otra localización geográfica y cultural—presupone un conocimiento de la evolución histórica del “arte” en ese “mundo del arte”. Para entender sus cambios y continuidades es imprescindible saber cuándo aparece un incipiente mundo del arte en Nigeria, cómo evoluciona y cómo se configura actualmente. Todo ello se inserta en un contexto histórico, económico y social en el que la producción cultural tiene lugar. Por esta razón, antes de entrar—en los siguientes capítulos—en el análisis de cada uno de los distintos aspectos del funcionamiento y organización del mundo del arte nigeriano, parece necesario dedicar un capítulo a presentar una breve historia de la evolución de la producción artística y de sus principales artistas.

Sidney Kasfir, en su libro pionero, *Contemporary African Art* (1999), en vez de centrar su estudio del arte contemporáneo africano siguiendo delimitaciones territoriales o geopolíticas, lo hace fijándose en temas: los patronos del arte contemporáneo en África, los mediadores, los artistas, las migraciones, etc. Por su parte, Enwezor y Okeke-Agulu, en su libro *Contemporary African art since 1980* (2009), tampoco basan su estudio en demarcaciones geográficas, sino en el análisis de las que ellos consideran como ideas, temas, estrategias y conceptos vertebradores de la producción artística contemporánea en el continente: africanidad, contemporaneidad, autenticidad, identidad, migración y globalización, poscolonialidad, hibridación. Ambas

opciones metodológicas me parecen acertadas y útiles para la estructuración de este capítulo.

Divido este capítulo en tres secciones. En la primera, comienzo con unas breves consideraciones sobre el modernismo artístico africano como lugar en el que surge el mundo del arte en Nigeria. En ella, dirijo mi atención al proceso histórico de la modernidad en el ámbito específico de África y concretamente, en el campo del arte. Hacerlo así, me parece importante para encuadrar en su contexto histórico-crítico la concisa historia del arte nigeriano, que constituye la parte central de este capítulo. Hago este estudio histórico del arte nigeriano, desde la antigüedad hasta el siglo XXI, como medio para facilitar una comprensión no ya de ese arte, sino de su “mundo del arte”, objetivo primario de esta tesis. Para ofrecer una mejor contextualización del arte, dedico especial atención al papel central que la ciudad de Lagos ha jugado desde principios del siglo XX en el origen y desarrollo del mundo del arte nigeriano. En tercer lugar, dirijo la atención a varias nociones, cuestiones y marcos de referencia que funcionan como ideas vertebradoras y que enmarcan la construcción historiográfica de lo que llamamos, de modo tal vez excesivamente generalizador, “*arte africano contemporáneo*”. Estos conceptos son: africanidad, modernidad, postcolonialidad, globalización y migración. Tras estas tres primeras secciones del capítulo sobre el contexto histórico y social del mundo del arte nigeriano, incluyo un análisis del papel preponderante que la ciudad de Lagos juega en la emergencia y desarrollo del mundo del arte nigeriano.

3.1 El modernismo artístico africano

La cuestión principal a la que esta tesis se dirige y la pregunta de investigación a la que intenta dar respuesta es el estudio de la estructura, funcionamiento y principales agentes del mundo del arte en Nigeria. Para hacerlo, no basta analizar el arte nigeriano. Parece necesario presentar el contexto de las ideas y de la autocomprensión de la práctica del arte en que este sistema surge y se desarrolla. Entre estas ideas hay una que debe ser entendida adecuadamente si se quiere comprender el arte—y el sistema del arte—contemporáneo no solo en Nigeria, sino en África. Se trata de la noción del *modernismo*—o de la modernidad— artística africana. En esta sección del tercer capítulo, en el que presento una breve historia del arte en Nigeria, dirijo primero mi

atención al concepto y a los distintos modos de entender el modernismo artístico africano.

Las nociones de *modernidad*, *modernización* y *modernismo* ocupan un lugar central en el estudio del desarrollo de las sociedades tanto occidentales como no-occidentales. Sin embargo, estos procesos tienen distintos significados y ocurren en momentos diferentes en Euro-América y en África. Mientras que, en el primer espacio cultural, la modernidad, la modernización y el modernismo son principalmente el resultado de la revolución industrial y tienen lugar ya en el siglo XIX—o incluso bastante antes, si se entiende la modernidad en un sentido amplio—, en África, la transición de las sociedades tradicionales a las modernas y los pronunciados cambios sociales, culturales y económicos introducidos por la modernidad tienen lugar ya bien entrado el siglo XX.

Frecuentemente, en lo que refiere al arte, el modernismo artístico se ha considerado como un fenómeno casi exclusivamente euroamericano. Por ejemplo, las historias del arte moderno raramente incluyen artistas ajenos a esa área cultural. Es como si solo Europa y América hubieran tenido una modernidad. Hassan (2010) se pregunta también: ¿Qué entendemos por “Modernismo Africano”? ¿Cómo funciona la modernidad africana en contextos globales, y cómo puede ser definida y teorizada? El “Modernismo Africano”, como la idea de África, es también un producto de unas complejas relaciones y de una experiencia histórica compartida con Europa. No olvidar esto, es importante para poder hacer un estudio serio del modernismo africano en el arte.

Durante muchos años la historia del arte africano se ha escrito—se ha construido—casi exclusivamente en occidente. Esa historia se ha hecho frecuentemente desde una visión de África como una realidad sustancialmente atemporal, ahistórica, anónima, esencialista, primitiva y tribal: sin lugares, ni historias, ni nombres personales. Los historiadores del arte en Europa y América han definido los límites, los periodos y los estilos del arte africano. En definitiva, han sido los definidores del “*canon*” del arte africano. Como bien dice la crítica y curadora de arte senegalesa, N’gone Fall,

1. “For decades, ethnographic museums had the monopoly on non-western cultures. Standing like sacred temples celebrating defunct colonial powers, they are proud and dormant. By accident or by design, these cemeteries of foreign everyday objects and relics have been making their audiences believe that Africa is the receptacle of frozen traditions and cultures, as if time and technology never made any kind of impact the continent”

“Durante décadas, los museos etnográficos han tenido el monopolio de las culturas no occidentales. Erigidos como templos sagrados donde celebrar difuntas potencias coloniales, permanecen orgullosos y dormidos. Por accidente o por diseño, estos cementerios de reliquias y objetos extranjeros cotidianos

han hecho creer a sus visitantes que África es el receptáculo de tradiciones y culturas congeladas, como si el tiempo y la tecnología nunca hubieran tenido un impacto en el continente” (Fall 2011)

Los “cementerios de objetos y reliquias” a los que se refiere N’Goné Fall son el resultado de un largo proceso de extracción de objetos que se acumularon en las estanterías, los armarios y los almacenes de museos etnográficos y antropológicos de Europa y Norte América. Tras ello,



Fig. 3-1 *Miembros de la iglesia metodista en Abeokuta,*

algunos de esos objetos pasaron de ser considerados como curiosidades etnográficas a ser aceptados como objetos de “arte primitivo”. Posteriormente, se les colocó en un gran espacio indefinido—al que muchos llamaban “arte tribal”—en el que se iban depositando todo tipo de objetos de la cultura material africana. Hasta tiempos bastante recientes, los artistas africanos ubicados en las estructuras coloniales de principio del siglo XX no fueron aceptados en un plan de

igualdad con sus coetáneos occidentales. El arte del África subsahariana era tratado como derivativo del arte occidental y la historiografía del arte africano estaba basada sobre estos presupuestos. La posibilidad de la existencia de un sistema de producción, distribución, interpretación y recepción autóctonos quedaba fuera de los discursos eurocéntricos.

Los objetos materiales que ahora consideramos como piezas importantes en la historia del arte tradicional africano surgieron y se utilizaron en un contexto sociológico y cultural radicalmente distinto al del periodo poscolonial. La historiografía del modernismo artístico africano se empieza a construir sobre las bases de los estudios del arte “tradicional” africano. Como N’goné Fall dice un poco sarcásticamente, “*hace veinte años (e incluso a veces, hoy en día) hay gente que por “Arte Africano” entendía máscaras o artesanía* (Fall 2011).

La situación respecto a la historiografía del arte africano de la modernidad está cambiando progresivamente. Con la emergencia de

2. Salah M. Hassan es Professor of African and African Diaspora Art History and Visual Culture en Cornell University; **Okwui Enwezor** is Director, Haus der Kunst, Munich; **Sidney Kasfir** es Professor en el Department of Art History en Emory University; **John Picton** es Emeritus Professor of African Art en la University of London; **Simon Njami** es un escritor y critic de arte. Cofundador de *Revue Noir*; **Chika Okeke-Agulu** es Associate Professor en Princeton University; **Sylvester Ogbechie** es Associate professor de Historia del Arte en la University of California; **Monica Blackmun Visoná** es Assistant Professor de Historia del Arte en la University of Kentucky; **Olu Oguibe** es Assistant Professor en la University of Kentucky; **Elizabeth Harney** es Associate professor de Historia del Arte en la University of Toronto.

posiciones historiográficas poscoloniales, un modo distinto de mirar al mundo no-occidental empieza a surgir ya en los años 1980s. Un grupo de historiadores y críticos de arte—en su mayoría de origen africano, pero establecidos en Europa y América—han formulado distintas propuestas teóricas que insertan al modernismo africano en discursos que trascienden los meros análisis formales y estilísticos. Salah Hassan, Okwui Enwezor, Sidney Kasfir, John Picton, Simon Njami, Chika Okeke-Agulu, Sylvester Ogbechie, Monica Blackmun, Olu Oguibe, y Elizabeth Harney son buenos ejemplos de estas posiciones frente al modernismo africano.²

Estos historiadores cuestionan la idea de que el modernismo es solo occidental y de que los artistas africanos simplemente adoptaron de forma pasiva—frecuentemente se ha utilizado la palabra “copiaron”—ese modernismo a través de la educación occidental que habían recibido y de su contacto con occidente. Esta visión denegaría a esos artistas la capacidad de apropiar, adaptar y transformar ideas venidas de fuera y de crear con ellas obras realmente innovadoras. Es un hecho que mientras algunos artistas europeos—Picasso es un buen ejemplo—se apropiaron de ideas y formas venidas de África, algunos artistas africanos se apropiaron de ideas venidas de occidente. Estos dos procesos tuvieron lugar casi simultáneamente a principios del siglo XX (Woets 2014: 464). En esta tesis, yo también considero el modernismo artístico africano desde una perspectiva no hegemónica—y no eurocéntrica—en la que el arte africano de la modernidad no es considerado como un modernismo de “segunda clase”, a remolque y por detrás—temporal y cualitativamente—de occidente.

Los artistas promotores de la modernidad artística africana coexisten con otros que sostienen posiciones teóricas y prácticas sustancialmente distintas (Odita 1983:43). En primer lugar, están los simples productores de objetos artísticos: desde el “tourist art” omnipresente en aeropuertos y en hoteles importantes de las capitales



Fig. 3-2 Lagos, 1960

africanas, hasta obras comerciales con pocas pretensiones innovadoras, pero con cierta calidad técnica y formal. En segundo lugar, están los artistas que se aferran a las tradiciones artísticas locales y producen obras, principalmente esculturas, que siguen los cánones y formas del arte tradicional africano. En la actualidad, esas obras neotradicionales raramente surgen en los contextos rituales, religiosos o ceremoniales en los que se creaban anteriormente y por tanto están generalmente descontextualizadas. Cuando este segundo grupo de artistas realizan obras pictóricas, se trata

generalmente de temas folclóricos y estereotipados. Estos dos grupos de artistas han trabajado al margen de la modernidad y la contemporaneidad. Un tercer grupo es el de los artistas que, de un modo u otro, han asimilado el proyecto de la modernidad. Entre ellos hay también dos posiciones diferenciadas (Odita 1983: 44). Por una parte, están los artistas que han abandonado las formas artísticas tradicionales y aceptado la modernidad occidental. No se posicionan como artistas “africanos”, sino como artistas globales. Por otra, están los que buscan una síntesis entre la tradición y la modernidad.

El concepto “arte”, entendido al modo occidental, está ausente en las culturas africanas tradicionales. Es tan sólo tras el encuentro con Occidente³ que se busca una traducción al *yoruba*, *igbo* o *hausa* de este término. Las estructuras sociales ancestrales del espacio geográfico que desde hace unas décadas llamamos la República Federal de Nigeria, no contaban con un concepto similar a lo que en occidente se han llamado desde la Ilustración las “Bellas Artes”. Tradicionalmente, los “objetos de arte” y el arte mismo como práctica social estaban inextricablemente ligados a funciones ceremoniales o religiosas. La traducción de la palabra “arte” a cualquiera de las más importantes

3. La palabra “Occidente” tiene dos connotaciones en este trabajo.

Por una parte, la utilizo para referirme a la región geográfica de Europa y América del Norte. Por otra, la utilizo para referirme a al conjunto de valores culturales predominantes no solo en esa área geográfica sino también en otros lugares.

lenguas tribales es problemática, y generalmente se tiene que recurrir a términos que más bien expresan o habilidad (perfección técnica) o bien belleza. En cualquier caso, como bien han señalado Inglis y Hughson (2005:16), la categoría “Arte” entendido al modo occidental, no existía en África—y en otras sociedades no-occidentales—hasta que se produce el encuentro con Europa. Algo parecido ocurre con la categoría “artista”. Hasta el advenimiento de la modernidad africana, la producción de objetos con una finalidad funcional (ceremonial, religiosa, social) pero de un gran valor estético es tarea de personas—y comúnmente, grupos—que más bien podrían llamarse artífices o artesanos. Ciertamente, un gran número de objetos que en la actualidad se encuentran en las vitrinas de museos de arte occidentales, se crearon mucho antes de que existiera un “mundo del arte” nigeriano. La institucionalización del arte como práctica social, y por tanto la aparición de un “mundo del arte”, solo ocurre en Nigeria bien entrado el siglo XX.

4. Many people refer to Africa meaning only the South of the Sahara, as if North Africa was an autonomous island floating in the Mediterranean Sea. This balkanization suggests that North Africa is a territory that has nothing to do with the rest of the continent. For projects and programs, artists from this region have often been locked in pigeonholes and have been allowed to wear different hats and play with various labels: Mediterranean, Middle East, Arab, and to a minor extent Africa. It is time to understand and acknowledge that North Africa belongs to the African continent, and that its populations have thousands of years of shared history, uninterrupted cultural, spiritual, political and economic ties with Sub-Saharan Africa. In my case, when not specified, by Africa I always mean the entire continent

Muchas personas se refieren a África para describir sólo el sur del Sahara, como si el norte de África fuera una isla autónoma flotando en el mar Mediterráneo. Esta balcanización sugiere que el norte de África es un territorio que no tiene nada que ver con el resto del continente. Para los proyectos y programas, los artistas de esta región a menudo se han encerrado en casilleros y se les ha permitido usar diferentes sombreros y jugar con varias etiquetas: Mediterráneo, Oriente Medio, árabe y, en menor medida, África. Es hora de entender y reconocer que el norte de África pertenece al continente africano, y que sus poblaciones tienen miles de años de historia compartida, lazos culturales, espirituales, políticos y económicos ininterrumpidos con el África subsahariana. En mi caso, cuando no se especifica, por África siempre me refiero a todo el continente (Fall 2011) ⁴.

Sydney Kasfir en su obra pionera “Contemporary African Art” (1999) indica como en la historia del arte occidental, el término “contemporáneo” hace referencia generalmente sólo al hecho de que es un arte del presente, o del pasado inmediato. Por otra parte, el término “moderno”, mucho más amplio y grave, connota la ruptura ideológica con las prácticas académicas que ocurrió a finales de siglo XIX, principalmente en Francia. Cuando estos términos se aplican al arte africano, su significado cambia y estos términos de referencia necesitan ser reinterpretados para adaptarse a la experiencia histórica africana:

5. “In Africa the «modern» came hand in hand with colonialism and is closely identified with the imposition of social and economic transformation based upon colonialist theories of «improving the native»”.

“En África lo «moderno» vino de la mano del colonialismo y se identifica estrechamente con la imposición de cambios sociales

y económicos basados en teorías colonialistas de ‘mejorar al nativo’ “¹⁵ (Kasfir 1999:10)

Salah Hassan, profesor de Historia del Arte en Cornell University, ha estudiado el modernismo africano por más de veinte años. Ya en 1999, publicó (Hassan 1999) sobre esta cuestión, y en 2010, cuando la revista *South Atlantic Quarterly* dedicó un número especial al modernismo africano, Hassan fue el editor invitado y colaboró con uno de los artículos: “*African Modernism: beyond Alternative Modernities Discourse*” (Hassan 2010). En 2013—con motivo de la exposición sobre el artista modernista sudanés, Ibrahim El-Salahi—volvió a estudiar el tema (Hassan 2013). Como miembro fundador de *NKA: Journal of Contemporary African Art*, y consultor de *African Arts* y *Atlantica*, Hassan es, indudablemente, un historiador bien cualificado para tratar el tema de la modernidad africana.

Al analizar el modernismo africano, Hassan parte de una importante premisa: que hay una pluralidad de modernismos, además del modernismo occidental. En otras palabras, que el modernismo (los modernismos) africanos no coincide ni temporal, ni geográfica, ni conceptual, ni estilísticamente con el modernismo artístico euroamericano de buena parte del siglo XX. Si es difícil definir cuándo empieza y cuando termina el modernismo en Europa y América, mucho más difícil es hacerlo en el caso de África. La situación y el marco existencial de un “súbdito” colonial en un país africano antes de su independencia—por ejemplo, en 1940 ó 1950—son radicalmente distintas de la de un artista europeo o americano de ese periodo. Modernidad—y modernismo—significa una cosa para el primero y otra distinta para el segundo. Este esfuerzo por erradicar la visión única y eurocéntrica de la modernidad está en el centro de la contribución de Salah Hassan a una historiografía del arte que es inclusiva de otras modernidades.

Mientras que en occidente el modernismo se asocia generalmente con una ruptura con el academicismo y las tradiciones artísticas vigentes desde el Renacimiento, cuando los modernistas africanos intentan una ruptura con las tradiciones artísticas indígenas y exploran otros modos de crear arte, se les ha acusado no pocas veces—desde una perspectiva estrecha y exclusivista—de haber perdido su “autenticidad africana” o de realizar un arte derivativo del occidental. Al considerar el modernismo como un fenómeno exclusivamente euroamericano, se negaba al artista africano la posibilidad de crear arte que fuera moderno y africano al mismo tiempo y se le excluía de discursos globales. Si se ve el modernismo como una realidad multi-cultural y

multi-geográfica parece obligado el afirmar que existen múltiples modernismos y que el modernismo artístico nigeriano es diferente del occidental.



Fig. 3-3 Mascaras tradicionales en la Africa Gallery en el Penn Museum, USA

En la breve historia del arte moderno y contemporáneo nigeriano que desarrollo en las secciones siguientes de este capítulo, intento mostrar como un buen número de artistas nigerianos desde las primeras décadas del siglo XX buscaron modos de crear un modernismo autóctono y genuino. Artistas como Onabolu, Enwonwu, Okeke, Onobrakpeya, Nwoko, Grillo, Ugbodaga-Ngu, Emokpae, Okpu, Omogbai, Odion o Wangboje persiguieron nuevos modelos artísticos. Sus obras, sus escritos, su dedicación a la enseñanza y su activismo social fueron decisivos en crear, no solo un modernismo nigeriano, sino un modernismo africano. Ellos—y otros también mencionados brevemente en este capítulo—muestran que el modernismo artístico no se debe reducir al “*modernismo occidental*”, sino que es un fenómeno plural con distintos tiempos y localizaciones y que por tanto es más apropiado hablar de “*modernidades plurales*” o de “*modernidades alternativas*”.

Los historiadores del arte africano se enfrentan con el constante riesgo de no diferenciar suficientemente entre la África del pasado distante, la África colonial e incluso la África del periodo temprano postcolonial (Peffer 2005:70). Museos con obras de arte africano siguen etiquetando esas obras con vagas categorías temporales (por ejemplo: Nigeria, s. XVII-XVIII) o étnicas (Tribu: yoruba).

El componente histórico del estudio del arte africano ha sido marginado repetidamente por personas con intereses económicos o emocionales en mantener una visión atemporal de África. Tanto si es para obtener beneficios monetarios en el segmento más alto del mercado de arte "primitivo" (lo que

6. The history part of African art has been sidelined repeatedly by those invested either monetarily or emotionally in a timeless view of Africa. Whether it is to cash in on the high-end market for "primitive" art (what the auction house Sotheby's calls "Important Tribal Art"), or to promote a redemptive view of a continent where racialized and utopic forms of essential "blackness" are defined as rhythm, earthiness, primitive joy, communalism, and "soul"—either way, the historically dynamic aspect of African art is set aside.

Sotheby's llama "Important Tribal Art" en sus catálogos de subastas), o para promover una visión redentora de un continente donde el ritmo, la alegría primitiva, el comunismo y el "alma" son racializados y utópicos modos de la "negritud" esencial. En ambos casos, el aspecto históricamente dinámico de arte africano se deja de lado⁶ (Peffer 2005:70).

Esta observación de Peffer es importante. El peligro de comprimir el arte africano en un lugar "that is always 'history', but that has no history" permanece para los historiadores del arte y el público general. La tendencia a asociar cada grupo étnico africano con un estilo formal diferenciado es todavía frecuente a pesar de los esfuerzos de no pocos historiadores del arte africano (Kasfir, 1984). Una simple búsqueda en Internet sobre "arte africano" dirige frecuentemente a clasificaciones basadas en distinciones tribales. Por ejemplo, la categoría "yoruba" se utiliza con escasas cualificaciones acerca de la gran diversidad de gentes, costumbres y sistemas de organización social que se engloban bajo el término genérico "yoruba".

Chika Okeke-Agulu ha explicado cómo la génesis del arte africano es el resultado de la síntesis de los encuentros políticos y culturales del africano y del europeo (Okeke-Agulu 2015:3). Las prácticas artísticas tradicionales continuaron durante los inicios de la modernidad nigeriana y, en gran medida, continúan activas en la actualidad. Simultáneamente, pero inicialmente con pocos puntos de intersección, el arte nigeriano de la modernidad aparece y se desarrolla de un modo independiente de ese otro mundo de las artes tradicionales. La historia del arte moderno nigeriano está inextricablemente ligada al encuentro con Occidente. El arte moderno no aparece tras un proceso de segmentación de un mundo social (el de las artes y artesanías tradicionales) sino como un mundo social distinto e, inicialmente, totalmente separado del anterior. Es tan solo con el surgir de los primeros movimientos nacionalistas que algunos artistas pioneros—particularmente, Ben Enwonwu y Uche Okeke—buscan modos de combinar—de "aunar"—estos dos mundos a través de lo que Okeke llamó la "natural synthesis".

El mundo del arte contemporáneo nigeriano surge a raíz de discursos intelectuales sobre la belleza, la africanidad, la identidad, etc. Es un discurso liderado por y dirigido a las elites urbanas locales, formadas en el sistema educativo occidental. Simultáneamente con el desarrollo de los modernismos occidentales un número considerable de artistas africanos crearon alternativas a esos modernismos: Mancoba (n. 1904), Sekoto (n. 1913), Enwonwu (n. 1994), N'Diaye (n. 1928), El-Salahi (n.

1930), Egonu (n. 1931), Okeke (n. 1933), Malangatana (n. 1936), Boghossian (n. 1937) son buenos ejemplos. A pesar de su extraordinaria influencia en el desarrollo del arte africano y de ser coetáneos de importantes artistas de la modernidad euroamericana, raramente se les nombra en las historias generales del arte moderno y contemporáneo.

Antes de comenzar a ofrecer una más detallada, pero breve, historia del arte nigeriano, me parece útil incluir una sencilla tabla cronológica de los principales acontecimientos sociales y políticos en la historia de Nigeria.

FECHAS IMPORTANTES EN LA HISTORIA SOCIAL Y POLITICA DE NIGERIA

9000 AC	Evidencia de habitación humana en la Edad de Piedra tardía en las cuevas de Iwo Eleru, el suroeste de Nigeria.
600 AC	Evidencia del uso de tecnologías del hierro en Nok, en el noreste de Nigeria.
1100	Llegada del Islam al norte de Nigeria
Siglo XV	A finales del siglo XV hay ya en lo que hoy es Nigeria al menos cinco estados centralizados: Kanem, Borno, Benin, Ife y Oyo. Junto a ellos, hay un grupo de ciudades estado hausa en el norte del país.
1300 1600	“Época dorada” del comercio trans-sahariano de esclavos y productos del África occidental, principalmente oro hacia el norte de África, Europa y el Oriente medio. Este comercio continuará hasta el siglo XIX, aunque desde la apertura de las rutas marítimas entre Europa y África occidental a finales del siglo XV, disminuirá en intensidad
1486	Llegada de los primeros navegantes portugueses en las zonas costeras del sur de Nigeria
1700	Inglaterra y otros poderes coloniales establecen asentamientos y fortificaciones en el África occidental, aunque todavía no hay colonias.
1804	Creación del Califato de Sokoto, en el norte de Nigeria
1807	El gobierno británico prohíbe a sus súbditos la trata de esclavos
1846	La <i>Church Missionary Society</i> (CMS), una sociedad misionera anglicana establece la primera misión en Nigeria. A partir de ese momento una nueva elite, que se educado en las primeras escuelas y que ha adquirido muchos modos occidentales, emerge en el sur

1861	Gran Bretaña se anexiona Lagos y la declara formalmente como una colonia de la corona inglesa
1884	Gran Bretaña establece el “ <i>Oil River Protectorate</i> ” en el sur de Nigeria
1886	Desde ese año, hasta 1899, gran parte del territorio de Nigeria es controlado por la Royal Niger Company
1891	Se establece formalmente el “ <i>Niger Coast Protectorate</i> ” que incluye territorios desde el extremo oeste de la costa de Nigeria hasta la colonia de Lagos y su protectorado
1893	Establecimiento de un Protectorado Británico sobre un amplio territorio yoruba en lo que hoy es el sureste de Nigeria.
1897	Saqueo de la ciudad de Benin por las tropas inglesas.
1898	Primeros movimientos de resistencia nacionalista contra el gobierno colonial.
1900	Los dos protectorados en Nigeria (Northern y Southern) pasan de ser controlados por la <i>Niger Coast Company</i> a estar bajo el control de la Corona Británica. Este hecho marca el comienzo del periodo propiamente colonial en Nigeria (hasta 1960).
1908	Protestas en Lagos lideradas por el periodista nigeriano Herbert Macaulay, conocido como el “padre del nacionalismo nigeriano”.
1914	Amalgamamiento de los protectorados del norte y del sur.
1920	Fundación del <i>National Congress of British West Africa</i> (NCBWA).
1929	La “ <i>Women’s War</i> ,” o “disturbios de Aba, una importante protesta contra el gobierno británico en el sureste de Nigeria.
1936	Fundación de la <i>Nigerian Youth Movement</i> (NYM), una organización política de jóvenes nacionalistas en la zona de Lagos,
1944	Nnamdi Azikiwe funda el <i>National Council of Nigeria and the Cameroons</i> (NCNC), que rápidamente se convierte en un influyente partido político dirigido hacia de la independencia de Nigeria de Gran Bretaña.
1946	Promulgación de la “ <i>Richards Constitution</i> ”, que crea una legislatura central y divide Nigeria en tres regiones: Norte, Oeste y Este. Esta es la primera de las reformas constitucionales que llevarán a la independencia de Nigeria.
1948	Se establece la primera universidad nigeriana, la <i>University of Ibadan</i> . Inicialmente, depende de la <i>University of London</i> .
1954	La “ <i>Lyttleton Constitution</i> ” establece un sistema federal para el gobierno de Nigeria.
1956	Se descubre petróleo en la región del <i>Niger Delta</i>

1960	Nigeria obtiene la independencia del Reino Unido el 1 de octubre de 1960
1967	En mayo de 1967, Emeka Ojukwu declara la independencia de la “República de Biafra”. La guerra civil entre el gobierno federal y las fuerzas separatistas de Biafra. La guerra acaba en enero de 1970 con la rendición de Biafra y su reincorporación a Nigeria.
1975	El presidente Gowon es depuesto por un golpe de estado liderado por el general Murtala Mohammed.
1979	El poder político es devuelto a un gobierno civil. La “Segunda República” elige presidente a Alhaji Shehu Shagari.
1983	La Segunda República cae en un golpe de estado liderado por el general Muhammadu Buhari quien, a su vez, cae en otro golpe militar, en 1985, bajo las órdenes del general Ibrahim Babangida.
1993	También en un golpe militar, el general Sani Abacha se convierte el jefe de gobierno
1999	Se inaugura la cuarta república.
2016	La población de Nigeria se estima en 190 millones.

3.2 Una breve historia del arte nigeriano

3.2.1 El periodo precolonial (hasta 1861)

En 1951, Kristeller llamó el “*Sistema Moderno de las Artes*” al conjunto de manifestaciones artísticas que apareció en Europa a mediados del siglo XVIII y al que comúnmente nos referimos hoy en día como “*Bellas Artes*” (Kristeller 1951:496-527). Inicialmente, incluía las cinco artes mayores: pintura, escultura, arquitectura, poesía y música, pero este concepto ha ido evolucionando desde entonces e incorporando nuevas formas artísticas como la fotografía. Más recientemente, Larry Shiner, tomando como base las ideas de Kristeller, narra una historia de ese sistema moderno de las artes y muestra cómo el concepto moderno de bellas artes no surge hasta el siglo XIX. Para este autor, el concepto de *artista* y la historia del *arte* deben considerarse juntamente con los cambios sociales y la aparición de las instituciones artísticas y el mercado del arte (Shiner 2001). Este camino de Shiner parece de

especial relevancia al estudiar la aparición de un mundo del arte en Nigeria. Shiner posiciona la “*invención del arte*” en Europa a principios del siglo XIX. Tal vez otros autores preferirían hacerlo un poco antes, pero en el caso de Nigeria—y la mayoría del África subsahariana—me parece adecuado localizar esa “*invención del arte*” ya entrado el siglo XX. Sólo entonces, pueden surgir los agentes, estructuras, ideas, instituciones y mercado del arte capaces de crear y sostener un “*mundo del arte*” en Nigeria.

Mucho antes de la llegada de los primeros navegantes portugueses a las costas del África occidental al final del siglo XV, ya existían unas estructuras políticas y sociales bien definidas en lo que hoy es Nigeria. La imagen estereotipada y exótica de la selva no corresponde totalmente con la realidad. En el siglo XV, los más importantes núcleos sociales y políticos eran: el reino yoruba, con su capital en la antigua ciudad de Ife; el reino de Benin, con su capital en Benin City; el imperio de Bornu, en el noreste del país y los estados musulmanes hausa en el resto del norte del país. (Fasuyi, 1973:11).



Fig. 3.4 Grabado de Benín City en el s. XVII

La historia de la producción de objetos de indudable calidad artística en el espacio geográfico que ahora llamamos Nigeria se remonta a la *edad de hierro*. Nok, Ife, Igbo-Ukwu, Benin son los principales focos. Estas prácticas tradicionales continúan incluso en la actualidad. Junto a un arte que puede llamarse moderno o contemporáneo, coexiste otro al que, por falta de un término más exacto, se llama generalmente, neotradicional.

En los primeros años del siglo XX la influencia de las estructuras coloniales se extiende por gran parte del territorio del África

7. Igbo-Ukwu es una población en el este de Nigeria. En 1959 el arqueólogo inglés Thurstan Shaw encontró allí un importante grupo de objetos en metal, producidos por el método de la “cera perdida”, que pudieron datarse alrededor del siglo IX.

occidental. Ya entonces existe un funcionariado local, un incipiente sistema educativo, y surge una primera burguesía autóctona fuertemente ligada al sistema colonial inglés. En estas estructuras sociales y políticas tradicionales, el arte, y lo que, usando una terminología moderna, podríamos llamar *actividades culturales*, estaban estrechamente entrelazadas con la vida social de las comunidades, bajo el poder de los jefes tradicionales que actuaban no solo como cabeza política y militar, sino también como jueces y líderes espirituales y religiosos. Tradicionalmente, los consejos de ancianos jugaban un papel importante de consejo a los gobernantes. De acuerdo con un sistema generalmente bien estructurado, el rey pasaba la responsabilidad de la organización de las actividades sociales a los jefes tradicionales, normalmente, cabezas de clanes o familias extendidas. Estos jefes distribuían las tareas entre los distintos oficios: los escultores producían ciertos objetos, otros se encargaban de los vestidos y parafernalia ceremonial, los músicos y danzantes de las celebraciones públicas, etc.

Un importante aspecto que considerar es el de la disponibilidad en las culturas tradicionales de varias áreas de Nigeria de materiales adecuados para la ejecución de ciertas clases de objetos artísticos. El hierro se había trabajado desde tiempos inmemoriales, pero también hay evidencia arqueológica de la existencia de ciertos objetos ceremoniales y de lujo producidos en cobre, latón o estaño incluso antes del final del primer milenio. Los sofisticados artefactos en bronce y cobre de *Igbo-Ukwu*⁷ en el suroeste del país datan del siglo IX, mientras que las primeras esculturas en terracota, bronce y latón de Ife, en el sureste del país son del siglo XI.

Entre los objetos encontrados en estos dos lugares hay bustos, coronas, brazaletes, collares y otra parafernalia de la realeza local. Los yacimientos de estaño son abundantes en una gran zona de la región central del país, particularmente en la meseta de Jos. Herreros y otros artesanos del metal eran ya en esos tiempos miembros importantes de grandes áreas del país. Organizados alrededor de “gremios” para proteger la calidad de sus producciones y la transmisión de sus conocimientos. Los artesanos del metal estaban ligados no solo con la fabricación de objetos de uso diario, sino también objetos para el uso de las jerarquías políticas, haciéndoles miembros indispensables de esas comunidades. (Falola & Heaton 2008: 21)

Nigeria tiene una larga tradición en la producción artística. En el África subsahariana, Nigeria ocupa una posición singularmente distinguida por sus numerosas y ricas manifestaciones artísticas durante el periodo

precolonial. Sus antigüedades, y especialmente los objetos de las antiguas culturas de Nok, Ife, Benin e Igbo-Ukwu son bien conocidas internacionalmente y se encuentran en importantes colecciones y museos de todo el mundo (Fasuyi, 1973:9).

LAS TERRACOTAS DE NOK



Fig. 3.5 Terracota de Nok, entre 500 AC y el 200 DC.
Museo del Louvre, Francia

Las tradiciones de metalurgia y alfarería en Nigeria se remontan al menos dos mil quinientos años. Entre ellas, destaca la cultura Nok, una de las más avanzadas civilizaciones en el África Occidental (Fagg 1990). Sus figuras en terracota se consideran como las más antiguas esculturas en África, con excepción de Egipto (Willet 2002:64). La primera figura en terracota—se trataba de un cabeza de mono—fue descubierta en 1928, en el pequeño poblado de Nok, en el noreste del país, durante unas excavaciones para una explotación minera dirigida por el coronel británico J. Dent-Young. Junta a esa primera figura se encontraron pronto otras figuras en terracota representando cabezas humanas.

En 1942 aparecieron más terracotas de indudable antigüedad y calidad artística. El arqueólogo y oficial inglés,

Bernard Fagg, visitó el lugar y llegó a recoger más de 200 piezas, Los primeros análisis las dataron alrededor del 500AC, pero esto se consideró inicialmente imposible, puesto que por entonces se desconocía lo que Fagg llamó más tarde la “cultura de Nok”. Investigaciones posteriores con técnicas más avanzadas han confirmado que las terracotas de Nok fueron creadas entre el 500 A.C. y el 200 D.C.

LAS ESCULTURAS EN BRONCE

Junto a las esculturas en terracota, hay que hacer referencia a la metalurgia, desarrollada principalmente para el cobre, bronce, oro y plata. La fabricación de objetos en metal existía ya en África en la era faraónica, alrededor del 3000 AC, y desde allí se extendió por el norte del continente hasta llegar a Mauritania, donde en siglo V AC ya había unas importantes minas en Akjout. En esa fecha la producción de hierro ya estaba bien establecida y hay evidencia de que ya en el año 700 AC esta tecnología había cruzado el Sahara y se había establecido en Taruga, en el norte de Nigeria. La sofisticación de esta metalurgia africana en estos tiempos tan tempranos es importante para la historia del arte en el continente, y particularmente en las áreas, como Nigeria, en las que estaba más desarrollada.



Fig. 3.6 Bronce de Igbo-Ukwu, Contenedor en forma de concha
National Museum, Lagos, Nigeria

Habitantes de la zona de Igbo-Ukwu, en el suroeste de Nigeria, trabajaban las aleaciones de cobre ya en el siglo IX (Fagg 1990). En las excavaciones arqueológicas realizadas en esa zona, se han encontrado cientos de objetos rituales y ceremoniales fundidos en bronce—y otras aleaciones del cobre—de una gran calidad técnica. El contenedor en bronce de Fig. 3.3 muestra dos elementos comunes a otras piezas de Igbo-Ukwu: la concha y el leopardo. En esta zona del país, como en muchas otras partes del continente, el leopardo es asociado con el poder del líder. Durante siglos el método de la “cera perdida” (*cire perdu*) se ha utilizado de manera muy extendida en Nigeria por artistas y artesanos para la fundición de esculturas en bronce, latón, cobre y

otras aleaciones. La tradición de la fundición en bronce desapareció en Igbo-Ukwu hace mucho tiempo, pero los fundidores de Benín, ciudad en sur del país y capital del Reino de Benín, son bien conocidos incluso en la actualidad por la calidad técnica y el virtuosismo de sus obras.



Fig. 3-7 Bronce de Benín realizado por el método de la cera perdida (s. XVI). Source: Museo del Louvre.

El proceso de producción por el método de la *cera perdida* conlleva varios escalones. Como las esculturas realizadas por este método son huecas, el proceso de comienza con la ejecución en arcilla de un modelo de la pieza que se quiere realizar en metal. Seguidamente, este modelo en arcilla se cubre con una capa de cera. Es entonces cuando los artistas ejecutan fácilmente sobre la cera los detalles de la escultura. A su vez, esta escultura acabada en cera es cubierta con una nueva capa gruesa de arcilla en la que se deja un pequeño agujero por el que la cera pueda drenar cuando se derrita. Una vez que los moldes están completamente secos, se somete la escultura a un proceso de calentamiento. La evacuación de la cera derretida permite la creación de un pequeño espacio entre los dos moldes de arcilla. Es entonces cuando se invierte el molde y, a través del agujero de evacuación de la cera, se

introduce el metal fundido. Cuando este metal se enfría y solidifica, se quitan los moldes exterior e interior de arcilla y se obtiene una réplica en metal de la pieza original en cera. Si es necesario, se trabaja sobre la pieza ya fundida para refinar los detalles.

LOS BRONCES DE BENIN

Los bronce⁸ de Benín son probablemente las piezas más conocidas y representativas de todo el arte africano precolonial. Ejemplos de ellas se encuentran en numerosísimos museos europeos y americanos y referencias a ellas aparecen incluso en las historias del arte de carácter más general. Sin embargo, todavía hay abundantes lagunas sobre su creación, sus autores, sus usos, su localización, su número, su datación, su tipología y su metalurgia. Con un *corpus* de obras muy extenso—especialistas en el tema lo estiman entre 3.000 y 5.000 piezas—y muy extendido geográficamente—especialistas en el tema lo estiman entre 3.000 y 5.000 piezas—la información sobre esos miles de piezas está muy dispersa.

8. Siguiendo la convención habitual entre los estudiosos del tema, utilizo el término “bronce” para referirme a las distintas aleaciones de cobre, estaño, zinc y otros metales utilizados por los artesanos de la corte de Benín para producir estas esculturas. Aunque para un buen número de ellas puede utilizarse con exactitud el término “bronce”, para otras muchas sería más apropiado referirse a “latón” o a “aleación de cobre”. Esta es la terminología que el British Museum utiliza en sus notas sobre los “Bronces de Benín”.

Hasta tiempos recientes, muy pocas obras de arte africano subsahariano han sido consideradas de suficiente calidad como para exponerlas en museos de arte. Su presencia parecía confinada a los museos de etnografía o, como mucho, a museos de “arte primitivo”. El debate sobre el “lugar” del arte africano sigue abierto, pero hay un consenso general de que algunos objetos producidos entre el s. XV y el s. XIX en el reino de Benín son de tal calidad artística que no cabe menos que incluirlos entre los grandes logros artísticos de la humanidad.

Junto a su valor técnico y estético, el arte de Benín, y particularmente sus bronce y marfiles, tiene un indudable histórico y mnemónico. Por



Fig. 3.8 Placas decorativas de bronce. Siglo XVI-XVII. British Museum, London

9. Paula Ben-Amos, en su obra, *The Art of Benin* (edición revisada, 1995) da una lista nominal ininterrumpida de reyes (obas). En total se pueden identificar 38 obras: 11 en el período Pre-imperial (1180-1440); 24 en el período Imperial (1440-1897) y 3 desde la restauración de la monarquía en 1914 hasta nuestros días.

ejemplo, las más de cien representaciones en bronce de cabezas de reyes difuntos permiten documentar una historia monárquica que se remonta al s. XIV y que, a pesar de los cambios dinásticos, sigue viva en la actualidad⁹. Las 900 placas (*appliqués*) en bronce que decoraban el patio central del palacio del oba en 1897, y que presumiblemente fueron creadas en su mayoría en el s. XVII, contienen información gráfica acerca de numerosísimos aspectos de la corte, de la historia y de la vida en el reino de Benín. En los brazaletes y “pendientes de cadera” hay representaciones figurativas detalladas de hechos y personajes históricos. En resumen, estos bronce –y los más de 130 colmillos de elefante con intrincadas representaciones que se

conservan de ese periodo- tienen un valor que va mucho más allá de la mera curiosidad etnográfica del espectador occidental. Estos bronce representan de forma física la historia de un pueblo. No es de extrañar que, junto con los mármoles de Elgin, estén en la actualidad en el centro de los movimientos de restitución de obras de arte a sus países de origen.

LA NOCIÓN DE ARTE EN LAS SOCIEDADES TRADICIONALES NIGERIANAS

10. Blier, menciona, por ejemplo, que la tribu Fon de la República de Benin utiliza la palabra 'alonuzo' para referirse al arte. Literalmente, esta palabra significa "algo hecho con la mano" (alo: mano, nu: cosa, zok: work). Los Ewe de Togo, utilizan la palabra 'adanu', que significa o bien habilidad u ornamentación.

Una pregunta de especial importancia es la que se refiere a los límites de lo que, en el contexto del mundo del arte, se considera como arte. Hasta tiempos relativamente recientes, la idea de que un objeto pudiese clasificarse como arte no ha formado parte del sistema cultural y social de la mayoría de las regiones de África. Sin embargo, ya en el periodo precolonial, objetos de extraordinaria belleza y calidad técnica fueron producidos en las distintas áreas del continente. Como Blier (1998:9-10) ha indicado, aunque ciertos objetos producidos in África antes del contacto con occidente, no siempre se han clasificado como "arte" o, aunque en las lenguas africanas no exista una palabra¹⁰ para expresar la noción de arte, ningún académico ha cuestionado la existencia de arte en África antes de la llegada de los primeros navegantes europeos al África subsahariana.

La historia del contacto del África occidental con Europa tiene una larga historia. Los primeros europeos llegaron a lo que hoy se conoce como el Golfo de Benín antes de que llegaran a América en 1492. En su clásico estudio, "Benín y los Europeos (1485-1897)", Alan Ryder (1977) da una detallada historia de la relación entre Europa (en esos años, principalmente Portugal y España) y el Reino de Benín, en lo que hoy es Nigeria.

Bajo la influencia occidental, el mundo del arte nigeriano ha estado dominado por largo tiempo por una teoría del arte entendido como representación, como imitación de la realidad. Como Iseminger ha escrito:

Creo que es justo decir que "nuestro" concepto de arte – incluyendo obras mixtas como óperas, obras de fotografía y fonografía, tejer de hecho (pero tal vez no silbando) – es un desarrollo reconocible de esta agrupación. Así, la práctica del arte junto con la institución informal del ArtWorld, formada

11. I think it is fair to say that 'our' concept of art – including mixed works such as operas, works of photography and phonography, weaving indeed (but perhaps not whistling) – is a recognizable development of this grouping. Thus, the practice of art along with the attendant informal institution of the artworld, comprising chiefly people and formal institutions which recognize one another as participants in this practice – artists, critics, audiences, dealers, museums, orchestras, schools, and so on – was born about 250 years ago

principalmente por personas e instituciones formales que se reconocen entre sí como participantes en esta práctica – artistas, críticos, audiencias, distribuidores, museos, orquestas, escuelas, y así sucesivamente-nació hace unos 250 años. (Iseminger, 2004)

11

La aparición de ideas, instituciones y estructuras—como, por ejemplo, la noción de artista creador o las exposiciones de arte—contribuyeron a la construcción de un sistema del arte en Nigeria. Es decir, aunque no existiera un mundo del arte o de la cultura al modo en que entendemos esa noción hoy en día, es un hecho que, en las sociedades más avanzadas y centralizadas de África, había—ya antes de los primeros contactos con occidente—sistemas sociales que estructuraban la producción, validación y uso de ciertos objetos. Es en esta situación ancestral, poco a poco modificada por el contacto con Europa, en la que hay que posicionar la emergencia de un mundo del arte en Nigeria, y particularmente, en Lagos en la segunda mitad del siglo XX. (Falola & Heaton 2008)

Históricamente, el arte africano ha acabado generalmente en museos etnológicos y antropológicos occidente. A ellos hay que ir todavía para ver esas obras.

Art in Africa did not end at the turn of the [twentieth] century; in fact, it developed and transformed. Persistent misconceptions that for art to be from Africa it had to be traditional are not only naive but also seriously out of step with contemporary realities on the continent. (Silva 1996:16)



3.2.2 El periodo colonial (1861-1960)

Desde los primeros contactos con el África occidental, los navegantes, comerciantes, oficiales y misioneros se asentaron en diversos territorios. Los principales focos se encontraban en poblaciones a lo largo de toda la costa, desde Senegal hasta Gabón. Entre estos asentamientos, la ciudad de Lagos ocupa un lugar privilegiado. Por esta razón, el estudio del arte en el periodo colonial en Nigeria está estrechamente ligado al desarrollo de la ciudad.

12. Los yorubas son un grupo étnico de más de 40 millones de personas en el sureste de Nigeria—donde se encuentra Lagos—y la República de Benin.

Desde el siglo XIV, miembros del grupo étnico yoruba¹² ocupaban el pequeño asentamiento pesquero de “Eko” entre el Atlántico y la gran laguna interior que corre paralela al océano en gran parte del África occidental. En la primera mitad del siglo XVIII, mercantes portugueses dedicados al comercio y a la trata de esclavos se asentaron allí y dieron a Eko el nombre de Lagos. A pesar de la presencia de comerciantes portugueses, la ciudad se autogobernaba de acuerdo con las estructuras sociales tradicionales de los yorubas, con un “Oba” (rey) al frente del gobierno de la ciudad.

En las primeras décadas del siglo XIX Lagos era uno de los focos más importantes del África occidental en el comercio transatlántico de esclavos. Gran Bretaña abolió la esclavitud en sus territorios en 1833, sin embargo, el comercio de esclavos desde el puerto de Lagos continuó hasta que, en 1851, a raíz de conflictos y disturbios entre el Oba Kosoko y otros pretendientes al trono, las fuerzas británicas atacaron Lagos, depusieron al rey proesclavista, Oba Kosoko y lo reemplazaron con uno contrario al comercio de esclavos, Oba Akitoye. Diez años más tarde, en 1861, obligaron al monarca reinante, Oba Dosunmu, a firmar, bajo fuertes presiones, un tratado de cesión de Lagos y convertir la ciudad en una colonia británica. De este modo, la colonización de Nigeria comienza de un modo formal (Falola & Heaton 2008:195). Desde ese momento, como colonia, Lagos estaba gobernada desde Londres y todos los nacidos en ella eran considerados ciudadanos británicos, con todos los derechos jurídicos. Por el contrario, africanos nacidos en los protectorados del norte y del sur permanecían bajo la jurisdicción de los jefes tradicionales locales.

Es también en esa década (1850-1860) cuando miles de esclavos de descendencia yoruba liberados en Brasil y Sierra Leona volvieron a Nigeria. La mayoría de ellos se asentó en Lagos. Su llegada contribuyó a dar a la ciudad un carácter cosmopolita y heterogéneo y a atraer a

habitantes del interior del país. De este modo—como explica Fouchard (2012:68), la ciudad estaba formada por cuatro grupos principales:

- a) El pequeño grupo de europeos—principalmente, comerciantes y funcionarios—que se asentaron en Lagos. Su número no llegaba a 300 a finales del siglo XIX y ocupaban la mejor área de la ciudad, la Marina de Lagos, en la que se ubicaban los edificios del gobierno colonial y las oficinas y tiendas de los comerciantes europeos.
- b) El antiguo asentamiento tradicional yoruba (*Isale Eko*) donde vivía, de forma abigarrada e insalubre, la mayoría de la población autóctona.
- c) Los antiguos esclavos repatriados de Sierra Leona (los “*saros*”), era un grupo con un mayor nivel de educación y competían con los comerciantes europeos. La mayoría de los clérigos, intérpretes y funcionarios de la colonia procedían de este grupo y durante bastante tiempo fueron la elite intelectual de la ciudad.
- d) Finalmente, estaba el grupo de los descendientes de esclavos liberados en Brasil y repatriados a Nigeria. Este grupo tenía una fuerte influencia de la cultura portuguesa y sobre todo de los oficios aprendidos en Brasil. Carpinteros, albañiles, herreros, ebanistas, sastres, etc. provenían principalmente de este grupo.

Debido al hecho de que estos dos últimos grupos: los “*saros*” y los emigrantes de Brasil trajeran numerosas habilidades y costumbres occidentales, pronto los convirtió en las elites más importantes de la sociedad de Lagos. Su presencia creó un ambiente propicio para el

desarrollo de la ciudad. Por otra parte, estos emigrados o repatriados occidentalizados favorecieron la aparición de los primeros movimientos de contestación del poder colonial.

La colonización de Nigeria fue un largo proceso que tardó casi medio siglo en realizarse. En 1861, tuvo lugar el establecimiento de Lagos como colonia británica (“*Crown Colony*”) bajo el control de un



Fig. 3.9 Imagen de la *Government House*, en Lagos en 1910. Esta mansión para el gobernador de Lagos fue construida en 1882 y funcionó como residencia oficial del Jefe de Estado hasta 1967.

gobernador británico, por lo que puede decirse que la colonización de Nigeria empieza oficialmente en esa fecha. (Falola & Heaton: 2008:95)

13. *The process of governing the conglomeration of states that was soon to become amalgamated into a single Nigeria was thus, by necessity, inorganic, alien, and transformative. The peoples and institutions of the Nigerian region were changed deeply and permanently in the latter half of*

El proceso de gobernar la conglomeración de Estados que pronto se amalgamó en una sola Nigeria fue por lo tanto, por necesidad, inorgánico, extraño y transformador. Los pueblos e instituciones de la región nigeriana fueron cambiados de manera profunda y permanente en la segunda mitad del siglo XIX (Falola & Heaton 2008:109)¹³

Hasta los últimos años del siglo XIX la mayoría de los nigerianos educados al modo occidental eran esclavos “repatriados” de Brasil o Sierra Leona y sus descendientes (Falola & Heaton 2008:125). A partir del comienzo del siglo XX, crece en Lagos un importante grupo de nigerianos educados en el sistema inglés y bien situados



Fig. 3.10 Lagos a finales del siglo XIX. Source: National Archives. United Kingdom

14. El Lagos Daily News fue fundado por Herbert Macaulay (1864-1946), el “padre del nacionalismo nigeriano”. Macaulay era un ingeniero que dejó su profesión y se convirtió en un pionero político nacionalista.

económicamente, capaces de crear poco a poco una conciencia de su “nigerianidad”, de cuestionar el sistema colonial y de exigir la independencia y transferencia del poder político a los nuevos líderes nigerianos. Estas élites tratan de diferenciarse de la población europea que seguía considerando a los africanos como inferiores y súbditos y que subordinaba las autoridades y estructuras sociales y políticas indígenas al poder colonial. Un elemento importante en este enfrentamiento lo jugó—desde que aparece al final del siglo XIX—la prensa nigeriana independiente. Entre 1880 y 1937 cerca de treinta periódicos se publicaron en Nigeria, la mayoría de ellos, en Lagos. Algunos, como, por ejemplo, el *Lagos Daily News*¹⁴, fueron muy activos en el mundo cultural y político de la colonia (Falola & Heaton 2008:130).

15. La aparición de los primeros movimientos y partidos políticos nigerianos se remonta a esos años: la People's Union se fundó en 1902; el Nigerian National Democratic Party en 1922, el Nigerian Youth Movement en 1936; el National Council of Nigeria and the Cameroons en 1944.

Entre 1890 y 1897 la colonia de Lagos estableció un protectorado sobre amplias áreas del territorio yoruba. La colonia de Lagos y su protectorado se unieron en 1906 para formar el protectorado de "Southern Nigeria". Las disputas sobre la propiedad de ciertas áreas de la ciudad ocupadas por residentes indígenas llevaron a altercados en los años 1908-1911 y a reforzar los sentimientos anticoloniales y a facilitar los disturbios entre la población autóctona y a la aparición de los primeros movimientos nacionalistas. Durante los años del colonialismo británico en Nigeria, y especialmente desde finales del siglo XIX, se desarrolla en Lagos, centro político, administrativo, comercial y cultural de la colonia, una élite autóctona compuesta por funcionarios, comerciantes, personal administrativo, profesionales y clérigos educados dentro de un sistema occidental. El tamaño, posición económica y social de este grupo¹⁵ creció considerablemente hasta convertirse en una fuerza importante que lideró el nacionalismo nigeriano hasta su independencia en 1960. En estas élites económicas y culturales, los intelectuales, y entre ellos, los primeros artistas nigerianos, jugaron un papel central. Los principales líderes nacionalistas frecuentemente enlistaron a artistas y les urgieron a dirigir su arte hacia "the urgent problem of national emancipation and cultural reconstruction, and their rallying call for collective battle against colonial domination, influenced the political/nationalist inclinations, radical themes and formalism of modern Nigerian art" (Ogbechie 2008:117).

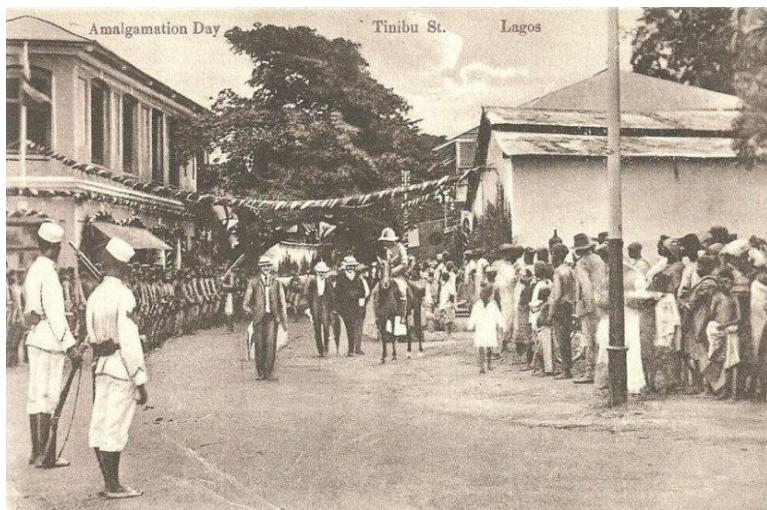


Fig 3.11 Amalgamation Day, Lagos, 1914

16. Las tres unidades eran: la Colonia de Lagos, el Protectorado del Norte de Nigeria y el Protectorado del Sur de Nigeria

En 1914, con el amalgamamiento de las tres entidades administrativas existentes hasta ese momento¹⁶, Lagos se convirtió en la capital de la Federación de Nigeria y, al mismo tiempo, el foco principal del nacionalismo independentista y de la oposición al poder colonial. Con la independencia de Gran Bretaña en 1960, Lagos se convirtió en la capital de la naciente República Federal de Nigeria y su crecimiento, a partir de ese momento fue extraordinario: mientras que en 1901 había 40.000 habitantes, en 1931 había unos 125.000, en 1951, había crecido a 270.000, en 1963 la población era de 675.000 (Falola & Heaton 2008:25). En 1974 los habitantes de Lagos se estimaban ya en dos millones y medio y en 2017 en más de 15 millones.



Fig 3.12 Lagos, 1929

Tres artistas—Aina Onabolu, Ben Enwonwu y Akinola Lasekan—y un educador y administrador—Kenneth Murray—son las cuatro figuras centrales en la historia del arte nigeriano durante el periodo colonial (1861-1960). A ellos dirijo la siguiente sección de este capítulo.

The years 1945 to 1960 can be regarded as a crucial moment in the politics and art history of the Yoruba

people, as well as of other ethnic groups in Nigeria and Africa. Those years saw the introduction of new forms of political organization, as well as the adoption and invention of new forms of art into the cultures (Okedeji 2002:36)

AINA ONABOLU (1882-1963)

Aunque durante siglos, la producción artística tradicional había florecido en muchas regiones de África, es tan solo a principios de siglo XX cuando aparecen los primeros artistas, entendiendo este término al modo occidental. En Nigeria, y particularmente en Lagos, surge una élite autóctona y nacionalista¹⁷ que empieza a plantear al gobierno colonial sus aspiraciones a una mayor representación en los órganos gubernativos de la colonia y eventualmente, una independencia política, Inseparablemente del ámbito político empiezan a aparecer unos artistas que se implican directamente en estos movimientos nacionalistas.

El primer artista nigeriano en recibir una educación formal en arte es **Aina Onabolu**. Por este hecho y por su influencia en el arte nigeriano durante varias décadas, se le considera como el fundador del arte moderno en Nigeria (Oguibe 2002, Okeke-Agulu 2001, Gbadegesin 2006). Nacido en 1882 en la ciudad de Ijebu-Ode, no lejos de Lagos, en 1895, cuando tenía tan solo 13 años, se trasladó a Lagos a vivir con J.K Randle¹⁸, un conocido médico y político nigeriano y amigo del padre de

17. Al hablar de nacionalismo nigeriano a principios el s. XX me refiero a las actitudes e ideología del pequeño grupo de intelectuales que lucharon contra las políticas del gobierno colonial y que promovieron una igualdad de derechos y una capacidad de decidir sobre su futuro como entidad socio-política definida.

18. John K. Randle (1855-1928), estudió medicina en Inglaterra. Trabajó durante unos años para el servicio médico de la colonia, pero pronto abandonó esta posición debido a las actitudes discriminatorias de sus superiores. Entonces abrió su propia consulta y trabajó activamente en el movimiento independentista.

Onabolu. Es allí, donde Onabolu empezó a esbozar y a copiar, cuando todavía era un estudiante de secundaria a finales de los 1890s, las ilustraciones que veía en periódicos y revistas europeas llegadas a la colonia. Al acabar sus estudios de secundaria en 1900 en Lagos, empezó a trabajar en la oficina de aduanas del gobierno colonial.

A pesar de no haber recibido ninguna educación artística formal, su indudable habilidad para reproducir obras occidentales no dejó de llamar la atención de los administradores coloniales y de los miembros de la burguesía local. Onabolu continuó desarrollando sus habilidades



Fig. 3.13 Aina Onabolu, retrato de Mrs. Spencer Savage, 1906. National Gallery of Art, Lagos, Nigeria

y su técnica tanto de dibujo como de pintura sobre lienzo (Oguibe 2002: 246). En la casa de J. K. Randle tendría lugar en 1901 la primera exposición privada de obras de Onabolu. Gracias a las buenas conexiones sociales de Randle, esas obras fueron vistas por una audiencia amplia y selecta y Onabolu empieza a recibir encargos, principalmente de retratos, de la burguesía de Lagos. Cuando en 1904 organiza otra exposición en Igbosere, en Lagos, su reputación ya está bien establecida, aunque todavía hay numerosas personas que no creen que un artista local y autodidacta pueda realizar obras comparables a las de artistas realistas europeos. Se conserva, por ejemplo, un retrato en acuarela de la mujer de Spencer Savage, realizado en 1906. Esa es la fecha en la que Ogbecchie fija el comienzo del arte moderno nigeriano: “A tentative date of 1906 is assumed in this essay as the beginning of *Modern Nigerian Art*” (Ogbecchie 1999).

Su indudable habilidad para reproducir obras occidentales no dejó de llamar la atención de los administradores coloniales, y en 1920, cuando ya tenía 38 años, viajó a Inglaterra para estudiar arte en *St John’s Wood College*, en Londres y luego en la *Academia Julien* en París. No parece aventurado el sugerir que, junto al deseo de mejorar su formación artística, Onabolu tuviera como principal motivo para su viaje el obtener las cualificaciones educativas y profesionales que le permitieran acceder al funcionariado colonial (Oguibe 2002:248).

Antes de salir para Inglaterra en 1920, Onabolu organizó una exposición de sus obras para recabar fondos para su viaje. Como miembro prominente de la “inteligencia” de Lagos, numerosos políticos e intelectuales nacionalistas asistieron a ella: Mojola Agbebi, Herbert Macaulay, Dr J. K. Randle, Savage, Ernest Ikoli, W. B. Euba, Rev. S. M. Abiodun, Babington Adebayo, Shyngle, Ajasa, Rev. J. G. Campbell, Adebayo Deniga y otros. Es decir, la exposición tuvo un doble significado. Por una parte, un valor artístico al presentar un arte realizado por un africano pero que se apropiaba de las técnicas y modos artísticos europeos y rompía con las tradiciones artísticas de Nigeria. Por otra parte, un valor político, al desafiar al “*establishment*” colonial y promover un nacionalismo incipiente.

Entre los años 1900 y 1920, Onabolu trabajó incansablemente para conseguir que algunas escuelas de Lagos incorporaran la enseñanza del arte en sus programas. Sus intentos de convencer a las autoridades en el departamento de educación de la colonia de que introdujesen esos estudios no resultaron fructíferos. En vista de la negativa, pidió que se le dejase trabajar como profesor a tiempo parcial en varias de ellas, pero a pesar de las buenas recomendaciones de distinguidas personas que presentó al departamento de educación, la respuesta fue de nuevo negativa, aunque se le permitió dirigirse directamente a los directores de las escuelas. Onabolu perseveró en sus esfuerzos y empezó a dar clases particulares de arte. Eventualmente, recibió permiso para enseñar arte y llegó a hacerlo en hasta cuatro escuelas en Lagos (Oguibe 2002: 248).

Más años tendrían que pasar hasta que otra petición de Onabolu—la de incorporar el estudio del arte en el currículo de las escuelas secundarias—fuera aceptada¹⁹. En 1957, recibió la “*Medalla del Imperio Británico*” por su contribución al desarrollo de la educación artística en Nigeria

19. En 1922, se hizo público en Inglaterra el informe de Stoke-Phelps. Esto ayudó a que el gobierno colonial aceptara la recomendación de Onabolu

En 1923, a su vuelta de Inglaterra y Francia, tras numerosos esfuerzos, Onabolu logró convencer a las autoridades británicas de la necesidad de enviar a un profesor de arte a Nigeria. En respuesta a su petición, el departamento de Educación envió en 1927 desde Inglaterra a Kenneth Murray, otra de las figuras clave en la historia del modernismo artístico nigeriano. A Onabolu, se debe pues principalmente la presencia de Kenneth Murray en Nigeria (Iriwieri 2010b:42)

Onabolu, una vez en Nigeria, ya con un diploma en Bellas Artes y un certificado de capacitación pedagógica en arte, estableció una práctica artística estable especializada en la producción de paisajes y retratos de

administradores coloniales y de la aristocracia local. Onobolu trató fuertemente de probar que un africano también podía pintar retratos en los que primaba un esfuerzo por conseguir una similitud. Los historiadores del arte consideran a Aina Onobolu como el primer artista nigeriano de la modernidad. Varias décadas tendrían que pasar para que, primero Ben Enwonwu, y luego un grupo de pioneros en Zaria, propusieran modos alternativos a esa teoría del arte prevalente hasta entonces.



Fig. 3.14 Aina Onobolu, retrato de Dr. Sapara, 1920
National Gallery of Art, Lagos, Nigeria

La apropiación de las técnicas y formas del realismo pictórico occidental sirvió para cuestionar los estereotipos de la “alteridad” que presentaba al africano como un “otro” inferior e incompetente. Al mismo tiempo, Onobolu comienza a cuestionar la autoridad artística occidental y sus prejuicios sobre el arte africano como primitivo, derivativo e inferior.

Oloidi (1989b) y Oguibe (2002) son de la opinión de que el uso por parte de Onobolu de un realismo pictórico académico puede verse como una práctica fuertemente cargada de significado político y como un acto de rebeldía contra el sistema colonial y las teorías que lo sustentaban. Para Onobolu, el arte es un lenguaje universal que no distingue de razas y que occidente no tiene en exclusividad. Al realizar obras de indudable calidad técnica, Onobolu se

presenta ante la sociedad colonial como un ejemplo de que los “súbditos africanos” también eran capaces de realizar obras artísticas de calidad y en los mismos términos que los artistas de la metrópolis. Oguibe expresa así esta posición de Onobolu: *“his appropriation and mastery of European realist tradition in painting and the graphic arts was a significant part of a process of crossing out Europe’s texts of exclusivity, rather than merely imbibing forms and surfaces”* (Oguibe 2002:247). Este mensaje de igualdad parece obvio en la segunda década del s. XXI, pero era auténticamente revolucionario en la sociedad colonial de Lagos a principios del siglo pasado.

Sin embargo, su posición en la historia del modernismo nigeriano es cuestionada por algunos autores como Ulli Beier (1968), Mount (1973), Araeen (2010), Chukueggu (2010b) o Okonkwo & Akhogba (2014), que

ven en Onobolu simplemente un imitador de los modos pictóricos occidentales de representación realista y que por lo tanto su producción artística era incapaz de cuestionar el modernismo europeo y de generar un modernismo africano, y mucho menos, uno genuinamente nigeriano. *“The perception of modernity ascribed to Onobolu’s work, is actually the modernity of a surrogate class, which can only mimic but is unable to penetrate what it mimics”* (Araeen 2010: 279). Chukueggu va más allá en su problematización de la relevancia que algunos autores otorgan a Onobolu. Para él, *“Onobolu’s motivation to excel in his newly found style of art, at the expense of the traditional art, is readily traced to his quest to belong to the superior western culture and civilization”* (Chukueggu 2010b: 169)

Un segundo aspecto importante de la contribución de Onobolu al desarrollo del arte en Nigeria es su esfuerzo por introducir en el país la enseñanza del arte, al menos a nivel de enseñanza secundaria.

20. *It was not until the first decade of the twentieth century that the region's first modern artist, Aina Onobolu (1882-1963), began his lone crusade to convince the colonial administration in Lagos to establish an art course in secondary schools*

No fue hasta la primera década del siglo XX que el primer artista moderno de la región, Aina Onobolu (1882-1963), comenzó su solitaria cruzada para convencer a la administración colonial en Lagos de establecer un curso de arte en las escuelas secundarias. (Okeke 2001)²⁰

Harding y Rouse (2010) comentan como Picasso inventó—esa es la palabra que usan—el arte moderno europeo con la ayuda del arte africano, mientras que Onobolu inventó el arte moderno africano con la ayuda de Europa. Estos autores lanzan una pregunta pertinente:

21. *Which of the two made the more revolutionary move? In most accounts, Picasso only gets the nod by default, because Onobolu doesn't exist for western art history, nor does the modern African art that followed him. The artistic valorisation of Picasso's primitivism comes at the expense of Onobolu's achievement because Picasso's rebellion is within the system, on the leading edge of the white mainstream, while Onobolu is not*

“¿Cuál de los dos fue el más revolucionario? En la mayoría de los relatos, Picasso sólo obtiene la aprobación por defecto, porque Onobolu no existe para la historia del arte occidental, ni tampoco el arte africano moderno que le siguió. La valorización artística del primitivismo de Picasso viene a expensas del logro de Onobolu porque la rebelión de Picasso está dentro del sistema, en el borde principal de la corriente blanca, mientras que Onobolu no está”⁸ (Harding & Rouse 2010:44).²¹

Para Onobolu, el realismo era el “arte verdadero”, un lenguaje artístico universal válido para todas las culturas. Sin embargo, sus obras no fueron recibidas generalmente con aceptación por parte de los europeos asentados en Lagos. Oguiibe observa la contradicción en la postura de los europeos: mientras trataban con desdén el realismo de Onobolu, presentaban ejemplos del arte europeo tradicional como cimas del arte universal. Para Oguiibe, esta contradicción es predicada en base a un discurso sobre la identidad del autor.

22. Clearly Onabolu's work, though produced in the same idiom of verisimilitude as most European art in the colonies at the time, was unacceptable for the simple but significant reason that it bore the authorial sign of a colonial

“Claramente, la obra de Onabolu, aunque producida en el mismo lenguaje de verosimilitud de la mayoría del arte europeo en las colonias de la época, era inaceptable por la simple pero significativa razón de que llevaba el signo de la autoría de un colonial.” (Oguibe 2002: 247)²²

KENNETH MURRAY (1902-1972)

En 1927, Kenneth Murray llegó a Nigeria enviado por el gobierno británico para trabajar como oficial en el departamento de educación y como profesor de arte (Oguibe 2002:248). A pesar de su juventud y de su inexperiencia en educación, Murray recibió, durante los treinta y cinco años que estuvo en Nigeria, importantes responsabilidades, primero como profesor de arte, y más tarde, como director del Departamento de Antigüedades en el gobierno colonial. Fue durante un tiempo director del museo nacional en Lagos. Murió en un accidente de tráfico en Nigeria en 1972.



Fig. 3.15 National Museum, Lagos

Murray llegó a Nigeria al mismo tiempo que otro joven profesor de arte, George Stevens, llegaba a Ghana. Ambos tenían una visión muy similar de como el arte debía ser enseñado y como debía desarrollarse en las colonias inglesas del África occidental. Tanto Stevens en Ghana como Murray en Nigeria, seguían las ideas artísticas y métodos educativos de Roger Fry, un conocido artista y crítico de arte en Inglaterra, y de su discípula, Marion Richardson. Ellos no eran partidarios de incluir la copia de obras precedentes en la educación de sus pupilos. En línea con algunas teorías educativas en Europa, preferían dejarlos pintar y dibujar de acuerdo con su imaginación. Este modo de entender la enseñanza del arte—que Fry había enfatizado en una carta a Stevens en la que le urgía a ‘to get rid of all that South Kensington nonsense’—era

completamente diferente al de Onobolu (Woets 2014:454). Mientras que Onobolu—y la mayoría de las élites indígenas—veían el arte tradicional nigeriano como “primitivo” y poco sofisticado, Murray era un defensor de ese arte. Se daba pues la paradoja de que mientras un oficial británico defendía las artes tradicionales nigerianas, el primer artista nigeriano seguía formas asociadas con el arte tradicional europeo.

Siguiendo las teorías educativas de Fry y Richardson, Murray, animó a sus estudiantes en Umuahia, Ibadan y Lagos a crear obras utilizando su cultura y sus tradiciones, en vez de seguir el realismo académico occidental de la época. A través de sus esfuerzos hacia la revitalización de las artes tradicionales, Murray luchó contra la “europeización” del arte en Nigeria y por la búsqueda—incluso en los años de control colonial—de un arte moderno nigeriano. Murray creía que el modelo educativo de Onobolu no favorecía la defensa del patrimonio y la cultura autóctona. Para conseguirlo, siguió otro camino:

23. *The real creative impulse is stimulated by close association with visible experiences in one's immediate environment and not by imagined ones... true modernity can only be achieved if Africans returned to their roots and modernise their cultural values, which is the only way to create a modernising society that is African in identity*

“El verdadero impulso creativo es estimulado por una estrecha asociación con experiencias visibles en el entorno inmediato y no con lo imaginario... la verdadera modernidad sólo puede lograrse si los africanos regresan a sus raíces y modernizan sus valores culturales, que es la única manera de crear una sociedad modernizante que sea africana en su identidad” (citado en Oloidi 1989:107).²³

En 1937, cinco alumnos de Murray—Ben Enwonwu, C. Ibeto, U. Ibrahim, A. Umana y D. Nnachy—participaron en la galería Zwemmer, en London, en la primera exposición de artistas nigerianos en Europa (Kelly & Stanley 1993). Uno de esos primeros estudiantes de Murray—Ben Enwonwu—seguiría muchas de sus ideas. Hoy en día, es generalmente considerado como el más importante artista en la historia del arte de Nigeria.

BEN ENWONWU (1917-1994)

Aunque Aina Onobolu sea el artista pionero, Ben Enwonwu es el artista nigeriano más influyente del siglo XX. Su padre era un escultor tradicional en la zona igbo del este de Nigeria. El joven Enwonwu tuvo la fortuna de estudiar arte bajo la tutela de Kenneth Murray primero en Ibadan, y luego en el *Government College*, en Umuahia. Desde muy temprano en su relación, Murray fue un promotor de Enwonwu. Murray llevo obras de cinco de sus alumnos a una exposición en la

Zwemmer Gallery en Londres en 1937. Enwonwu tenía entonces solo veinte años y era el más prometedor de todos los alumnos de Murray y su carrera se lanzó con esta exposición. Un año más tarde, sus obras se expusieron en Glasgow.

Murray hizo algo más que transmitir unas ideas a Enwonwu. Akpang (2016:183-184) considera que el influjo de Murray en Enwonwu puede ser considerado desde dos puntos de vista:



Fig. 3.16 Empire Glasgow Exhibition (1938) en la que participó Ben Enwonwu

a) en primer lugar, Murray inspiró en Enwonwu la conciencia del renacimiento cultural y el nacionalismo. Fue Murray quien le animó a reengancharse con su cultura y a revolucionarla, considerando las condiciones de la modernidad nigeriana.

b) En segundo lugar, Murray proporcionó la plataforma, que facilitó el florecimiento del arte moderno de Enwonwu. Le expuso al mundo occidental organizando varias exposiciones de sus obras en el extranjero y escribiendo consistentemente sobre la nueva ideología del arte moderno, como una forma de revivir la cultura nigeriana. Al hacerlo, Murray facilitó que la obra de Enwonwu fuera recibida internacionalmente y que Enwonwu se familiarizara con el arte occidental.

Estos varios aspectos de la influencia de Murray proporcionaron a Enwonwu una estructura teórica en la que insertar su arte y en la que este pudiera crecer.

24. Murray focused attention on me, and in a sense, groomed me to become a professional. He inspired me to grow within my roots. He gave me bits and pieces of western art which allowed for the continuance of native inspiration without destroying it; he gave me the necessary educational grounding. In fact, Murray's philosophy of non-interference with native inspiration was what kept my art alive

"Murray fijó su atención en mí, y en cierto sentido, me preparó para convertirme en un profesional. Me inspiró a crecer dentro de mis raíces. Él me dio pedazos del arte occidental que permitieron la continuidad de la inspiración nativa sin destruirla; me dio la base educacional necesaria. De hecho, la filosofía de Murray de no-interferencia con la inspiración nativa fue lo que mantuvo mi arte vivo" (citado per Nzegwu 1999:154).²⁴

En 1944, Enwonwu pudo ir a estudiar en dos importantes escuelas de arte: Ruskin School of Art en Oxford y Slade School of Art en Londres. Finalmente, realizó estudios de postgrado en antropología en la University of London. En 1948 volvió a Nigeria y fue nombrado Federal Art Advisor. En 1954 recibió un importante reconocimiento por parte

del gobierno inglés: la incorporación como miembro de la “*Order of the British Empire*”. En 1956, recibió el encargo del gobierno británico de realizar una escultura en bronce de la Reina Isabel II.



Fig. 3.17 Ben Enwonwu esculpiendo la estatua de la Reina Elizabeth II

Los primeros pasos y buena parte de la carrera artística de Enwonwu coinciden con un periodo en el que las grandes ideas de nacionalismo, emancipación, Panafricanismo, *Negritude* e identidad se extendieron rápidamente a través de todo el continente africano. La posición de Enwonwu en la historia del arte nigeriano—y africano—hay que encuadrar en estas coordenadas ideológicas, culturales y políticas. Una vez que eso se hace, no resulta difícil considerar a Enwonwu como uno de los más importantes artistas modernistas africanos (Ogbechie 2008)

Inspirado por las enseñanzas de su maestro, Kenneth Murray, Enwonwu desarrolla desde los años 1930 una estética híbrida que anticipa las propuestas de la “*natural synthesis*” de

Uche Okeke y la *Zaria Art Society* de finales de los 1950. Murray transmitió al joven Enwonwu su preocupación por mantener las tradiciones y la identidad de las distintas culturas nigerianas al mismo tiempo que experimentaban con técnicas y modos de producción artística occidentales. En palabras de Murray: “*True modernity can only be achieved if Africans returned to their roots and modernise their cultural values, which is the only way to create a modernising society that is African in identity*”²⁵ (citado en Oloidi 1989: 107). Esta es una idea central en la obra de Enwonwu hasta su muerte en 1994.

25. La verdadera modernidad sólo puede lograrse si los africanos vuelven a sus raíces y modernizan sus valores culturales, esta es la única manera de crear una sociedad modernizadora que sea africana en su identidad

26. When I use the pure art form of my father's images and I use my experience, academic knowledge, and my political motivations, I arrive at a point where realism and symbolism can meet. That to me is art. What will result and survive is the continuation of the aspirations of African people, their dignified way of life, their beliefs, their dreams, and their yearnings for intrinsic lasting values that are encapsulated in the new form

Cuando utilizo la pura forma de arte de las imágenes de mi padre y utilizo mi experiencia, conocimiento académico y mis motivaciones políticas, llego a un punto donde el realismo y el simbolismo se encuentran. Eso, para mí, es arte. Lo que tendrá resultados y sobrevivirá es la continuación de las aspiraciones del pueblo africano, su digna forma de vida, sus creencias, sus sueños y sus anhelos de valores duraderos intrínsecos que se encapsulan en la nueva forma. (Enwonwu, B. (1989) Interview by Nkiru Nzegwu J: 22)²⁶

AKINOLA LASEKAN (1916-1974)

Akinola Lasekan es junto a Aina Onabolu, su mentor y maestro, el más importante artista y educador de las últimas décadas del periodo colonial. Aunque en 1945, estudió por un breve periodo en la *Hammersmith School of Art*, en Londres, Lasekan fue, en gran medida, un artista autodidacta. Cuando solo tenía 19 años empezó a trabajar como diseñador textil en la *Compagnie Française-Africaine Occidentale*. De 1936 a 1940 compaginó su trabajo como ilustrador gráfico para las publicaciones—principalmente, biblias y calendarios—de la *Church Missionary Society*²⁷, con cursos por correspondencia desde Inglaterra (*Normal College of Art, Londres*) y Estados Unidos (*Washington School of Art*) (Kudehinbu 2018).

27. En 1942 publicó en Lagos “Drawing made easy”; en 1944 “Nigeria in cartoons”; in 1947 “Whither Nigeria?”; en 1950 “Drawing & painting simplified”.



Fig. 3.18 Akinola Lasekan, “Dancers”, 1944

Más tarde, desde 1944 hasta 1966, fue el principal dibujante en el *West African Pilot*, un periódico anticolonial fundado por Nnamdi Azikiwe, uno de los principales políticos nacionalistas y presidente de la nueva República Federal de Nigeria (1963-1966). En las tres décadas anteriores a la independencia sus dibujos fueron un instrumento importante de propaganda y contribuyeron a crear un sentimiento nacionalista. Sus sátiras y ataques al gobierno colonial en el *West African Pilot* fueron, como dice Oloidi, “the most powerful weapon employed by the

nationalist to fight colonial masters, colonialism and their Nigerian puppets” (Oloidi 1989).

Junto a su producción de dibujos, Lasekan, realizó numerosas pinturas. Su estilo pictórico, caracterizado por un realismo convencional y académico, se asemeja al de Onabolu, aunque en su caso tiene generalmente una mayor carga política. Realizó numerosos retratos costumbristas, paisajes y escenas de la vida urbana. Lasekan, fue uno de los primeros artistas nigerianos en publicar libros, artículos y panfletos relacionados con el arte¹³. Otro importante aspecto de su influjo en el arte nigeriano fue su actividad educativa. Lasekan ofreció durante años cursos de arte por correspondencia a través de su *Lash Studio Correspondence School* inaugurada en 1940 con la colaboración de otro de los primeros artistas nigerianos: Justus Akeredolu. En 1961 empezó a trabajar en el recién fundado Departamento de Bellas Artes en la Universidad de Nigeria, en Nsukka. Más tarde, lo haría también en la universidad de Ife.

3.2.3 La década de la independencia (1960-1970)

En la sección anterior, he indicado como a partir de mediados los años 1920—cuando Aina Onabolu vuelve de Europa y Kenneth Murray llega a Nigeria desde Inglaterra—el arte moderno nigeriano se bifurca en dos direcciones. La primera es liderada por Onabolu y Lasekan y se entronca directamente en el arte académico occidental. La segunda dirección es la que inicia Kenneth Murray y que pronto es tomada por su más aventajado alumno: Ben Enwonwu.

En los años inmediatamente anteriores y posteriores a la independencia—la “*Independence decade*” (1955-1965)—surge en el país un grupo de jóvenes artistas que habría de dar un gran impulso a la práctica del arte en el nuevo país. Estos años están marcados por una búsqueda de una identidad nacional y un gran deseo de fomentar todo lo que pudiera reforzar ese sentido de “nigerianidad”. Los intelectuales—y particularmente, los artistas—están desde el principio en la vanguardia de esos afanes de crear una identidad autónoma. Es en este periodo cuando se empiezan a sentar las bases sobre la que, en décadas posteriores, se construye un mundo del arte: las primeras exposiciones de arte, la apertura de escuelas de arte, galerías, los primeros coleccionistas locales, las primeras publicaciones dando

28. Aunque algunas estructuras del mundo del arte ya aparecen en esos años, no sería hasta 1982 que una universidad nigeriana ofreciera estudios en historia del arte.

atención al arte. Los primeros artistas ya no trabajan en solitario: agrupaciones de artistas empiezan a aparecer.²⁸

Chika Okeke-Agulu ha señalado tres factores principales que explican el aumento significativo de la interacción entre los artistas africanos en el continente durante la década de las independencias de la mayoría de los países africanos (1955-1965). El primer factor es la aparición de las



Fig. 3.19 Fechas de la independencia de los países africanos.
Fuente: *Exploring África*. Michigan State University

primeras escuelas de arte; el segundo, el trabajo de varios europeos en el campo del arte; y el tercero, la toma de conciencia política y cultural favorecida por los “apostles of Pan-Africanism, Pan-Arabism and Negritude” (Okeke-Agulu 2001:32).

El arte nigeriano del periodo inmediatamente posterior a la independencia del país (1960) está marcado por dos tendencias que

corren paralelas durante varias décadas. Por una parte, el establecimiento y desarrollo de instituciones educativas artísticas a nivel superior en universidades y *polytechnics*. Por otra, la aparición de varios talleres y centros de formación artística informal en distintas partes de la geografía nigeriana y particularmente en el sur del país. De estos dos modos de acceso al aprendizaje de las técnicas artísticas y la inclusión en círculos artísticos profesionales, empiezan a aparecer artistas con una formación académica junto a artistas que solo han recibido una formación en talleres y actividades informales. Las tres principales de estas iniciativas son:

- a) el taller de *Oye-Ekiti*, dirigido por Kevin Carroll y Sean Mahoney, dos misioneros irlandeses.
- b) Los *Mbari Workshops* en Ibadan y Osogbo, iniciados por Ulli y Georgina Beier
- c) El taller de *Ori-Olokun* iniciado por Michael Crowder y continuado por Solomon Wangboje

Esta doble dirección del arte nigeriano en la década de los 1960s se localiza principalmente en dos focos. Por una parte, está Ibadan y Osogbo y por otra, Lagos. Tras la “Independence Exhibition” de 1960 en Lagos y con la llegada desde Zaria de varios de los componentes de la *Zaria Art Society*, Lagos—y especialmente, el *Yaba College*—se convierte en el centro más importante de actividad artística en el país.

29. *The Nigerian Independence Exhibition at the Lagos Pavilion, in 1960, was a key event that helped to promote in the eyes of Nigerian artists, collectors and art lovers an art that was ideologically, formally and aesthetically quite unprecedented in the history and culture of art exhibited in Nigeria. Among the exhibits were works by Uche Okeke, Demas Nwoko and Jimoh Akolo, of the Zaria Art Society*

“La exposición, en el pabellón de Lagos, con motivo de la independencia de Nigeria, en 1960, fue un acontecimiento clave que ayudó a promover a los ojos de los artistas nigerianos, coleccionistas y amantes del arte un arte que era ideológica, formal y estéticamente sin precedentes en la historia y cultura de arte expuesta en Nigeria. Entre las obras expuestas se encontraban las de Uche Okeke, Demas Nwoko y Jimoh Akolo, de la Zaria Art Society” (Oloidi 2003:4).²⁹

Con el impulso de los movimientos nacionalistas e independentistas de los últimos años del periodo colonial, se produce en Nigeria a finales de los años 50 y principios de los 60 un cambio importante en la situación del arte en el país. Las tradicionales formas y prácticas artísticas de escultura en madera, fundiciones en bronce y numerosas artes decorativas persisten y están aún presentes junto a modos de producción artística todavía inspirados en la influencia academicista occidental pero que paulatinamente adquieren unas características y un lenguaje propios.

3.2.3.1 Zaria y “The Art Society”

En *The Art Society and the Making of Postcolonial Modernism in Nigeria*, Chika Okeke-Agulu, profesor de Historia del arte africano en la universidad de Princeton, sostiene que los artistas nigerianos de finales de los 50 estaban motivados por lo que él llama “*politics of identity*” y fuertemente centrados en la formación de una identidad nacional a través de un arte en radical confrontación con las estructuras artísticas prevalentes en esos momentos. Probablemente, la figura más paradigmática en estos esfuerzos de formación de la identidad nacional a través del arte es Uche Okeke. A él dedico los siguientes párrafos.



Fig. 3.20 Miembros de la Zaria Art Society en 1959: Bruce Onobrakpeya, Yusuf Grillo, Uche Okeke, Demas Nwoko, Oseloka Osadebe, Ogbonna Nwagbara y Okechukwu Odita

En octubre de 1958 un pequeño grupo de estudiantes de Bellas Artes en lo que entonces era el *Nigerian College of Arts, Science and Technology* (NCAST), y que más tarde se convirtió en la *Ahmadu Bello University*, liderados por Uche Okeke, formó un club de arte, la *Zaria Art Society*, cuyo objetivo principal era el cuestionar la educación academicista europea que recibían, avanzar la integración de elementos de las culturas tradicionales nigerianas en el currículo y programa de estudios de la institución y, últimamente, promover una integración—una síntesis, es la palabra que utilizó Okeke—del arte moderno (europeo) y el tradicional (nigeriano). Este deseo estaba plenamente en línea con el nacionalismo prevalente en los círculos

intelectuales, políticos y sociales más progresistas de lo que en 1958 era todavía una colonia británica pero dos años más tarde pasaría a ser la República Federal de Nigeria. La *Zaria Art Society* se convirtió en la vanguardia del incipiente mundo artístico nigeriano y tuvo una importancia decisiva en la configuración de ese mundo en el periodo postcolonial. Los miembros iniciales de la *Zaria Art Society* fueron: Uche Okeke, Demas Nwoko, Simon Okeke, Bruce Onobrakpeya, Yusuf Grillo, Osekola Osadebe y Okechukwu Odita (Nzewi 2015:38).

30. *Nigeria has a rich art and diverse culture which existed long before the colonial reign and thus encouraged the efforts of the Zaria Art Society in re-appropriating local forms and motifs in their modern art by way of an ideology known as 'Natural synthesis'.*

“Nigeria tiene una rica y diversa cultura artística que existió mucho antes del periodo colonial y así alentó los esfuerzos de la Zaria Art Society en la reapropiación de las formas y motivos locales en su arte moderno a través de una ideología conocida como 'síntesis natural’” (Ndubuisi, 2017:168).³⁰

31. *“La ‘Síntesis Natural’ no fue una llamada a una ruptura completa con la tradición colonial ni una declaración del rechazo de los artistas a la modernidad occidentalizada a través de un retorno a una cultura auténtica, imaginaria e indígena.*

Plenamente involucrados en los debates sobre la independencia y sobre el lugar de la cultura tradicional en la nueva Nigeria, cuestionaron fuertemente el currículo occidental que se utilizaba en la institución y formularon otra vía artística, a la que llamaron “Natural Synthesis”. *“Natural synthesis was neither a call for a complete break with colonial tradition nor a declaration of the artists’ rejection of Westernized modernity by returning to an authentic, imaginary, and indigenous culture” (Okeke-Agulu 2010:505).³¹* Como el mismo Uche Okeke explica, la *natural synthesis* *“was simply the unconscious effort to assimilate what is the cream of foreign influence and wedding them to our own culture” (Jari 2004).*

32. *La expresión “Zaria Rebels’ fue acuñada por el historiador Kojo Fosu y utilizada en su libro pionero “20th Century Art of Africa” de 1986 para referirse a la actitud revolucionaria con respecto a la educación artística que recibían en Zaria.*

En la gran exposición de arte que tuvo lugar en Lagos en 1960 con motivo de las celebraciones por la independencia el país, los artistas de la *Zaria Art Society*, los *Zaria Rebels*³² tuvieron una presencia muy importante. Sus obras quebrantaban muchas de las pautas y prácticas convencionales del arte. Sin embargo, ya entonces se dieron muy diferentes modos formales e ideológicos de interpretar la idea de la “natural synthesis”. Por ejemplo, Okeke, Onobrakpeya y Grillo acabarían produciendo obras formalmente muy desemejantes.

La idea de Uche Okeke era someter los modelos conservadores de la práctica del arte colonial a un cambio epistemológico radical, a saber, subsumir la mayoría de sus aspectos formales en un nuevo lenguaje conceptual contemporáneo, basado en la idea de un proyecto de estética híbrida que valorizara y reinsertara los recursos estéticos de las tradiciones pan nigerianas dentro de las condiciones contemporáneas de la subjetividad poscolonial, entonces en ascenso en muchas partes de África. De esta manera,

33. Uche Okeke's idea was to subject the conservative models of colonial art practice to a radical epistemological shift—namely, to subsume most of its formal aspects into a new contemporary conceptual language, based on the idea of a hybrid aesthetic project that would valorize and reinsert the aesthetic resources of pan-Nigerian traditions within the contemporary conditions of postcolonial subjectivity then in ascendance in many parts of Africa. In this way, natural synthesis represents the first conscious attempt by artists in Nigeria to constitute a new artistic canon for a newly independent nation

*la síntesis natural representa el primer intento consciente de los artistas en Nigeria de constituir un nuevo Canon artístico para una nación recientemente independiente (Okeke-Agulu 2010).*³³

Sin embargo, no todos los historiadores del arte nigeriano comparten la opinión de Okeke-Agulu de que la “natural synthesis” representa el “first conscious attempt” de crear un nuevo canon artístico. Como—a mi parecer—ha indicado acertadamente Sylvester O. Ogbechie, la contribución de los “Zarianistas” es importante, pero tal vez no sea tan pionera como la presenta Okeke-Agulu y otros historiadores. Los Zarianistas contribuyeron decisivamente a definir un marco intelectual para el contexto poscolonial del arte moderno y contemporáneo nigeriano, pero incluso esta cuestión tenía una larga historia que es anterior a los “Zarianistas” (Ogbechie 2009:9). La contribución de Murray y Enwonwu en las dos décadas anteriores a la formación de la “Zaria Art Society” y la formulación de la ideología de la “Natural Synthesis” es importante y pionera.

We must not allow others to think for us in our artistic life, because art is life itself and our physical and spiritual experiences of the world. It is our work as artists to select and render our reactions to events... Nigeria needs a virile school of art with new philosophy of the new age. Whether our African writers call the new realization Negritude, or our politicians talk about the African Personality, they both stand for the awareness and yearning for freedom of black people all over the world. Contemporary Nigerian artists should champion the cause of this movement. (Okeke 1995:208)

Uche Okeke explica como la Zaria Art Society abogaba por “a synthesis of the old and the new as well as the acceptance of change as a means of art remaining art” (Okeke 1982).

34. They were motivated by the necessity of imagining the postcolonial self as the manifestation of a compound consciousness... their art was a countermeasure against the threat of loss of self in the maelstrom unleashed by Western cultural imperialism and its enduring aftermath. It manifested as a variegated aesthetic in which formal elements and conceptual modes derived from African cultures were complexly combined in defining postcolonial artistic/cultural identity

*Estaban motivados por la necesidad de imaginar el yo poscolonial como la manifestación de una conciencia compuesta... su arte era una contramedida contra la amenaza de la pérdida de sí mismo en la vorágine desatada por el imperialismo cultural occidental y sus secuelas permanentes. Se manifestó como una estética variegada en la que los elementos formales y los modos conceptuales derivados de las culturas africanas se combinaron complejamente en la definición de la identidad artística/cultural poscolonial (Okeke-Agulu 2010: 522-525).*³⁴

Uche Okeke estaba convencido de que el objetivo de crear un arte que pudiera llamarse genuinamente nigeriano solo se alcanzaría si los nuevos artistas estaban bien familiarizados con las expresiones artísticas y tradiciones culturales de sus respectivas comunidades y eran capaces de integrarlas con las formas y técnicas occidentales (Ndubuisi 2017:168). Con su insistencia en alcanzar una síntesis y con su repetido recurso a formas tradicionales—especialmente, Uli—Okeke, junto con los otros artistas de la “Zaria art Society”, contribuyó a crear un sentido de identidad nacional en la Nigeria poscolonial. En 1960 Okeke escribió este largo párrafo que merece la pena reproducir en su totalidad:

35. *Young artists in a new nation, that is what we are! We must grow with the new Nigeria and work to satisfy her traditional love for art or perish with our colonial past . . . This is our renaissance era! In our quest for truth we must be firm, confident and joyful because of our newly won freedom. We must not allow others to think for us in our artistic life, because art is life itself and our physical and spiritual experiences of the world. It is our work as artists to select and render in pictorial and plastic media our reactions to objects and events . . . The key work is synthesis, and I am often tempted to describe it as natural synthesis, for it should be unconscious and not forced.*

¡Jóvenes artistas en una nueva nación, eso es lo que somos! Debemos crecer con la nueva Nigeria y trabajar para satisfacer su amor tradicional por el arte o perecer con nuestro pasado colonial... ¡Esta es nuestro Renacimiento! En nuestra búsqueda de la verdad debemos ser firmes, confiados y alegres debido a nuestra libertad recién ganada. No debemos permitir que otros piensen por nosotros en nuestra vida artística, porque el arte es la vida misma y nuestras experiencias físicas y espirituales del mundo. Nuestro trabajo como artistas consiste en seleccionar y mostrar por medios pictóricos y plásticos nuestras reacciones a objetos y eventos... El trabajo clave es la síntesis, y a menudo me siento tentado a describirlo como síntesis natural, ya que debe ser inconsciente y no forzada (Okeke 1995:208).³⁵

3.2.3.2 El experimento de Osogbo

La aparición de la llamada “Escuela de Osogbo”³⁶ o del “experimento de Osogbo” tienen su origen en la visión y el incansable trabajo del lingüista y educador alemán Ulli Beier, de su primera mujer, Suzanne Wenger, de la segunda, Georgina Betts (más tarde, Georgina Beier) y del dramaturgo nigeriano Duro Ladipo. Antes de entrar en un breve estudio de la historia y significación de la Escuela de Osogbo en la historia de la modernidad artística nigeriana, ofrezco una pequeña semblanza biográfica de esos cuatro principales agentes de su creación y desarrollo.

ULLI BEIER

Ulli Beier nació en Stopl, ciudad que hoy se encuentra en Polonia, y entonces estaba en Alemania. Su familia, de origen judío, se

36. *Osogbo es la capital del estado de Osun, en el suroeste de Nigeria. Se encuentra a unos 290Km de Lagos. Su nombre aparece a veces como Oshogbo o como Oṣogbo*

trasladó primero a Berlín y luego a Israel (entonces, Palestina) cuando Ulli era muy joven. Desde allí, Ulli fue a Londres a estudiar arte—y más tarde, fonética—en la *University of London*. En 1949 se casó con la artista austriaca Suzanne Wenger y en 1950 se trasladó a Nigeria para trabajar en la universidad de Ibadan (entonces llamada todavía, *University College, Ibadan*). Desde Ibadan viajó extensamente por todo el sureste de Nigeria.

En Ibadan fundó y editó por tres años una revista dedicada a la cultura yoruba titulada *Odu*. En 1957, con otros intelectuales nigerianos—entre ellos, Wole Soyinka, quien más tarde recibiría el premio Nobel de Literatura—y de otros países africanos fundó la revista literaria “*Black Orpheus: A Journal of African and African American Literature*”, de la que publicaron 22 números entre 1957 y 1967 (Pemberton 2002:116). También junto con Wole Soyinka y el arquitecto sudafricano Julian



Fig 3.21 1980, Ulli Beier con Léopold Senghor en la exposición “*Neue Kunst in Afrika*” en la Univerisdad de Bayreuth, Alemania

Beinart, inició el *Mbari Writers Club* en Ibadan. Allí, además de sus reuniones regulares, organizaron en 1961 y 1962 unos talleres de verano (Mount 1973). Poco después, Beier se trasladó a Osogbo y allí fue donde junto con Duro Ladipo, un maestro de Osogbo que dirigió una *troupe* teatral y de danza, organizó el *Mbari Mbayo Club* con un modelo similar al de Ibadan. En 1967 Ulli y Georgina se trasladaron a Papua Nueva Guinea.

37. During the more than twenty years he lived in Nigeria, Beier looked for originality and sincerity, the thrust of which was spontaneous and intuitive rather than directed by Western training. In Yoruba towns like Osogbo, he found that kind of strength untainted by western stereotypes

“During the more than twenty years he lived in Nigeria, Beier looked for originality and sincerity, the thrust of which was spontaneous and intuitive rather than directed by Western training. In Yoruba towns like Osogbo, he found that kind of strength untainted by western stereotypes” (Kennedy 1992:67).³⁷

La figura de Ulli Beier ocupa un lugar central en la historia de los principios del arte moderno nigeriano. Alexander Pomar dice de él: “On the informal network of mediators, patrons and benefactors, which during the 1960s played a crucial role in training and launching artists, the most influential figure was the German, Ulli Beier”.

DURO LADIPO (1931-1978)

Duro Ladipo fue un maestro, actor, dramaturgo y finalmente empresario teatral con base en Osogbo. En 1958, abrió el “Ajax Cinema” y el “Popular Bar” en Osogbo. Allí empezaría el *Mbari Mbayo Club* (Pemberton 2002:117). La frase “mbari mbayo” en la lengua yoruba significa “cuando lo vea, seré feliz”. Esto parece ser lo que los habitantes de Osogbo dijeron al ver el programa de club.



Fig 3.22 Poster de la opera yoruba “Oba Ko so” representada por el grupo teatral de Duro Ladipo

Beier solía visitar el “Popular Bar” y allí conoció a Ladipo y aceptó su sugerencia de crear en Osogbo un Club similar al de Ibadan. Así es como el bar pasó a ser el *Mbari Mbayo Club* en 2012. La primera actividad del Club fue la representación de la obra teatral de Ladipo titulada “Oba Moro”. Junto con una exposición de obras de Suzanne Wenger. Seis

meses más tarde, en el verano de 1962, el primer taller—de tres semanas de duración—tuvo lugar. Otros seguirían en los 1963 y 1964. Varios de los ayudantes, músicos, e incluso el electricista, del grupo teatral de Ladipo participarían en esos talleres organizados en Osogbo por los Beier.

SUZANNE WENGER



Fig 3.23 Suzanne Wenger en Osogbo con dos de los artistas del Osun Sacred Grove.

Suzanne Wenger (1915-2009) fue una artista austriaca que permaneció en Nigeria hasta su muerte. En 1949, tras su boda con Ulli Beier, vino a Nigeria cuando él recibió una oferta de trabajo en Ibadan, en Nigeria. En 1951 sufrió un ataque de tuberculosis y tuvo que permanecer en cama por más de un año. Desde el comienzo de su estancia en Nigeria se interesó en la religión tradicional yoruba *orisa*, de la que llegó a ser una sacerdotisa. Tras separarse de Ulli Beier, se casó con un músico yoruba y permaneció en Osogbo el resto de su vida en Osogbo.

Allí formó a un grupo de artistas y artesanos—el “New Sacred Art”—y dedicó sus energías hacia la reconstrucción y creación de nuevas esculturas esparcidas en el antiguo bosque sagrado de la diosa yoruba de la fertilidad, Osun. Desde 2005, este lugar está incluido en el Patrimonio Mundial de la UNESCO.

GEORGINA BEIER

Georgina Beier (nacida Georgina Betts, en 1938) es una artista inglesa que vino a trabajar en Nigeria. En 1963, después de estar por un tiempo en Zaria, se trasladó a Osogbo, empezó a colaborar con Ulli Beier y poco más tarde se casó con él. Desde 1964 a 1966 organizó otros talleres para artistas (Beier 1968). En 1967, se trasladó a Papua Nueva Guinea con Ulli Beier, pero volvió de nuevo entre 1972 y 1978 y ocasionalmente en los años 1980s y 1990s.

En 1962, Beier y Duro Ladipo (1933-1978) comenzaron en Osogbo un centro artístico similar al *Mbari Mbayo Club* que un año antes Beier había comenzado en Ibadan con un grupo de jóvenes intelectuales nigerianos y de otros países africanos. Pronto, el club en Osogbo empezó a atraer no solo a un pequeño grupo de intelectuales, sino también a muchos habitantes de la ciudad. Beier comenzó entonces una serie de talleres de arte para personas sin formación artística previa. De esta iniciativa surgieron un grupo de artistas que en años posteriores han tenido—y siguen teniendo—una influencia significativa en el desarrollo del mundo del arte nigeriano. De estos talleres surgió lo que ha dado en llamarse la “*Escuela de Osogbo*”. Como narra Peter Probst, el ambiente

era como el de una fiesta (un “open house party”). Hombres y mujeres, niños y ancianos venían, miraban a su alrededor, se sentaban, comenzaban a dibujar con el material que Beier y Georgina les ofrecían, y se marchaban... A los que consideraban particularmente dotados les enseñaban técnicas de pintura, Batiks, xilografías, aguafuertes, etc. Con el transcurso del tiempo, surgió un grupo central de artistas, todos jóvenes, todos varones con poca educación formal, y prácticamente todos ellos miembros de la compañía teatral duro Ladipo (Probst 2013:299)

LOS ARTISTAS DE OSOGBO

Los más importantes de estos artistas son: Twins Seven-Seven, Jimoh Buraimoh, Jacob Afolabi, Muraina Oyelami, Nike Okundaye, Sangodare Ajala, Rufus Ogundele, Adebisi Fabunmi y Ashiru Olatunde.

El primer taller de arte³⁸ en Osogbo tuvo lugar en el verano de 1962. A diferencia del taller de Ibadan, el primero de Osogbo estuvo dirigido principalmente a personas sin educación formal (Kennedy 1992:70) y tuvo treinta y cinco participantes. Para el taller, Beier consiguió que Denis Williams, un artista de Guayana, que ya había participado como

instructor en el taller del *Mbari Club* en Ibadan, viniera de nuevo, también ayudó el artista afroamericano Jacob Lawrence. Entre los participantes se encontraba Jacob Afolabi, que más tarde se convertiría en un importante artista del grupo de Osogbo.

En el verano de 1963 tuvo lugar el segundo taller. Esta vez, Williams también vino, pero le ayudó el artista holandés Ru van Rossum, especializado en impresión. El que llegaría ser años más tarde el importante artista impresor en Nigeria—y probablemente—en

África, Bruce Onobrakpeya, participó en este taller y se inició aquí, bajo la dirección de van Rossum en las técnicas de impresión.

El tercer taller lo dirigió Georgina Beier en 1964 y el número de participantes creció hasta ochenta. Rufus Ogundele emergió de este taller y tanto él como Jacob Afolabi continuaron trabajando con Georgina Beier incluso después de acabar el taller.

38. Ulli Beier se refirió a esos talleres como “Art School” o, a veces, “Summer Art School”.

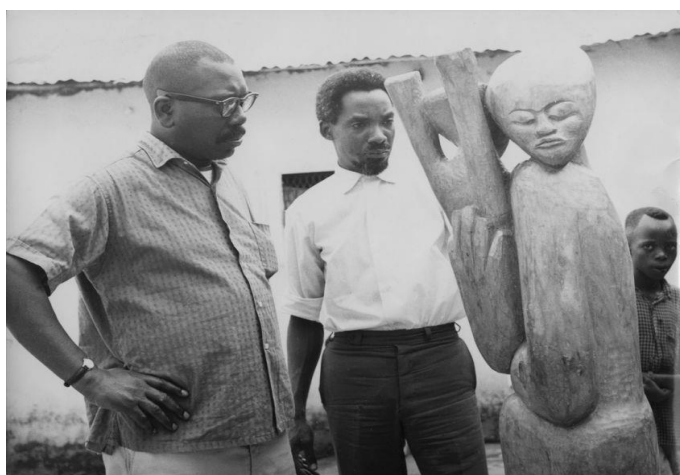


Fig 3.24 Jacob Lawrence with Dennis Williams, Ibadan, Nigeria, 1964
© Estate of Jacob Lawrence.

Aunque Beier dijo que sus talleres y actividades en Osogbo no fueron un “experimento” y que lo le movía era simplemente un deseo de “dar a los artistas un modo de ganarse la vida”, (Beier 1968:176), la realidad es que los primeros artistas de esos talleres los percibieron como un tal y que incluso Beier utilizó este término en el cartel anunciador del programa (Probst 2011:40):

A través de sus talleres en Osogbo y la prolongada relación posterior con un pequeño grupo de participantes, los Beier—con la ayuda de Lawrence y Williams—lograron infundir en los futuros “Osogbo Artists” un deseo de experimentar con diversas técnicas y medios y crear un arte con una clara identidad y una relación directa con sus tradiciones yoruba. Los Beier y los otros instructores daban materiales artísticos a los participantes en los talleres, pero les dejaban para realizar lo que quisieran y como quisieran. De este modo, intentaban fomentar la creatividad personal evitando las influencias extranjeras.

Los principales participantes en los talleres, Afolabi, Oyelami, Twins Seven Seven, Ogundele, Buraimoh, Fabunmi, Mayakiri y Onibonokuta—todos ellos yoruba—se inspiraron en la multitud de leyendas, mitos, refranes y folklore yoruba (Areo 2013:19). Twins Seven Seven lo expresa así: “Tomé un palito, lo sumergí en la pintura y comencé a dibujar. Era como jugar, como si estuviera jugando” (citado en Pemberton 2002:120).³⁹

Janet Stanley (2011) cita a tres de los más conocidos artistas (Twins Seven Seven, Rufus Ogundele y Muraina Oyelami) para ejemplificar el modo en que Georgina Beier les ayudo a desarrollar sus talentos artísticos:

39. “I took a thin stick and dipped it into paint and started drawing. It was like playing—as if I was playing”

40. Georgina also taught us to look at work critically. Before an exhibition she taught us how to look carefully and pick the best works; she never wanted us to exhibit any second-rate pictures ... Georgina would never try to give us instructions, but she might say things like 'why don't you try this

Twins Seven: “Georgina también nos enseñó a mirar el trabajo críticamente. Antes de una exposición nos enseñó a mirar cuidadosamente y escoger las mejores obras; ella nunca quiso que exhibieran cualquier obra de segunda... Georgina nunca intentaba darnos instrucciones, pero decía cosas como ‘¿por qué no intentas esto?’”⁴⁰

41. Georgina also taught us to look at work critically. Before an exhibition she taught us how to look carefully and pick the best works; she never wanted us to exhibit any second-rate pictures ... Georgina would never try to give us instructions, but she might say things like 'why don't you try this

Rufus Ogundele: “... lo más importante acerca de ella era que podía hacernos a todos conscientes de qué teníamos! ... Georgina venía a ver mi trabajo y... ella inmediatamente sabía qué área del cuadro que no me acababa de gustar... Por supuesto, invito las críticas de mis compañeros artistas cuando estoy en casa, pero nadie estaba en la misma longitud de onda conmigo como Georgina”⁴¹

42. *If we had gone to a university art school, we would not have been able to develop that inner eye so early. Too many things would have been imposed upon us and it might have taken us years to free ourselves from that 'education*

43. *Jean Wolford cambió su nombre a Jean Kennedy I took a think stick and dipped it into paint and started drawing. It was like playing—as if I was playing”*

44. *Georgina approach was to inspire rather than to teach. Working alongside would-be artists, she instilled confidence and explained techniques. From 1964 to 1967 the Beier’s house was a place where artists could work*

45. *From the mid-1970s onwards the demand for “Osogbo art” in Europe and the USA declined and the market shifted. With this change of Western interest, Osogbo artists disappeared from the radar of Western art critics yet managed to remain in business by turning the once new into an established and marketable form of expression*

Muraina Oyelami: *"Si hubiéramos ido a una escuela universitaria de arte, no habríamos podido desarrollar ese “buen ojo” tan temprano. Se nos habrían impuesto demasiadas cosas y nos habría llevado años liberarnos de esa educación”.*⁴²

Ulli Beier jugó un papel central en la promoción, distribución y venta de las obras de los artistas de Osogbo. En un breve periodo de tiempo, aunque su principal base de coleccionistas estaba formada por la amplia colonia de expatriados residentes en Lagos, Ibadan y otras ciudades de Nigeria, Beier consiguió que las obras de los estos artistas llegaran a marchantes y galerías en Europa y América. Solo en 1966 hubo exposiciones de Osogbo en seis ciudades de tres continentes: Nairobi, Munich, Paris, London, Edinburgh y Los Angeles (Probst 2011:182). Entre los expatriados que colaboraron con Beier en la difusión del arte de Osogbo destaca la americana Jean Kennedy Wolford⁴³. Cuando los Beier salieron de Nigeria en 1966 ella ofreció su ayuda a los artistas de Osogbo. Regularmente organizó actividades para promover sus obras y para darlos a conocer ampliamente en Lagos. Gracias a sus esfuerzos varios artistas pudieron viajar y exhibir fuera de Nigeria.

“El sistema de Georgina consistía en inspirar más que enseñar. Trabajando junto a los artistas, ella inculcaba confianza y explicaba las técnicas. Del 1964 al 1967 la casa de los Beier fue un lugar donde los artistas podían trabajar.” (Kennedy 1992: 70).⁴⁴

“A partir de mediados de la década de 1970, la demanda de "arte de Osogbo" en Europa y Estados Unidos disminuyó y el mercado cambió. Con este cambio de interés occidental, los artistas de Osogbo desaparecieron del radar de los críticos de arte occidental, pero lograron permanecer en el negocio convirtiendo lo nuevo en una forma de expresión establecida y comercializable” (Probst 2013).⁴⁵



Fig 3.25 "Abore". 1994. Rufus Ogundele.

Entre los artistas del taller de los sucesivos talleres de Osogbo cabe destacar a Muraina Oyelami (n. 1940), Jacob Afolabi (n. 1945), Rufus Ogundele (n. 1948), Adebisi Fabunmi (n. 1945), Jimoh Buraimoh (n. 1943). Afolabi había sido camarero en el "Popular Bar" de Duro Ladipo. Luego se convirtió en un miembro de su troupe y más adelante se hizo cargo de la Galería de arte del Mbari Mbayo en Osogbo. Ogundele también era un actor y músico en la compañía de Duro Ladipo. En 1963 participo en taller dirigido por Denis Williams. Pronto en su formación como artista, aprendió a hacer linograbados y sus obras adquirieron un carácter bien definido en el que predomina el color. "Ogundele's Works were abstract, an abstraction of organic origin tantalizingly close to some

reality, one that is haunting and undefinable, but distinctly Yoruba in essence" (Kennedy 1992:71).

Como Afolabi y Ogundele, Adebisi Fabunmi también trabajaba en la compañía de Duro Ladipo antes de iniciarse en el arte a través de los talleres del Mbari Mbayo. Trabajó en el estudio de Georgina Beier durante un par de años. En sus obras, generalmente todo el espacio

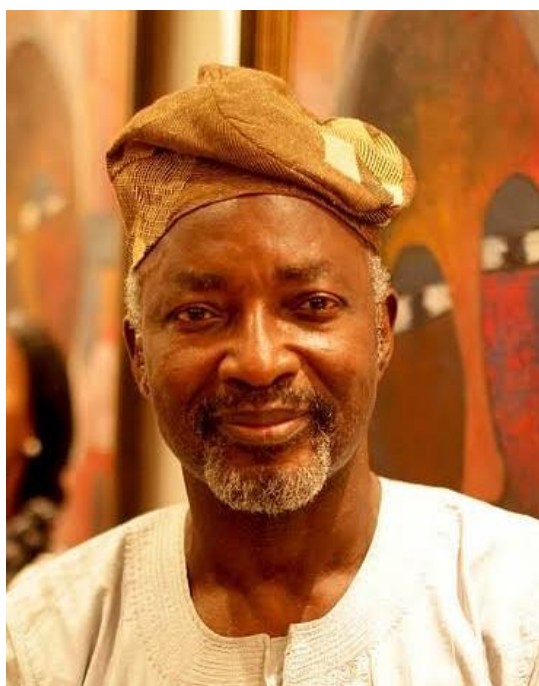


Fig 3.26 Murauna Oyelami

pictórico es ocupado por dibujos. Jimoh Buraimoh, era el electricista de la compañía teatral. También participó en el taller de 1964. Pronto empezó a utilizar en sus obras una técnica común en los trajes ceremoniales yorubas: pequeñas cuentas de collares. Inicialmente los pegada directamente sobre una base de cemento para producir "mosaicos". Mas tarde cambió ligeramente la técnica: empezó a unir las cuentas con un hilo y a pegarlas sobre un tablero produciendo algo similar a pinturas. Desde entonces ha seguido utilizando— y modificando—esta técnica con gran resultado. Muraina Oyelami era un visitante habitual del club, pero no tenía experiencia artística y también fue invitado por Ladipo a formar parte del grupo teatral (Kasfir & Forster 2013:10). Oyelami desarrollaría más tarde una amplia carrera artística en varios

medios: dramaturgo, artista visual, músico, danzante. Sus pinturas tienen una clara identidad personal que le distingue claramente de la mayoría de los otros artistas de Osogbo.

TWINS SEVEN (1944-2011)

Probablemente, el más aventajado alumno de Ulli y Georgina Beier fue Twins Seven-Seven.⁴⁶ Tras trabajar como músico itinerante y bailarín, en 1964 conoció a Ulli Beier y este le convenció para que participase en el tercer taller del Mbari Mbayo en Osogbo. Pronto se vio que Twins tenía unos dones especiales y que sus primeras obras, en tinta sobre papel y con abigarrados dibujos llenos de imaginación, eran de una mayor calidad que las de los otros participantes. Georgina poco a poco familiarizó a Twins con otros medios artísticos. Por su parte, Ulli se dio cuenta de que las extravagantes figuras y dibujos de Twins resonaban con las historias fantásticas del escritor nigeriano Amos Tutuola⁴⁷. Beier animó a Twins a leer sus obras. Por ejemplo, poco después de que Beier le prestara el libro de Tutuola, *My life in the Bush of Ghosts*, Twins empezó a realizar obras con referencias a esos mundos fantásticos de Tutuola (Pemberton 2002:12). De este modo, al iniciar Twins en esta dirección, le proporcionó el “marco temático” y el “contexto narrativo”

en el que situar su obra (Probst 2011:81). A partir de entonces, hay en sus obras numerosas referencias a la mitología yoruba.

Si la ayuda de Beier fue determinante en dar a Twins el “marco temático” en el que trabajar, aun lo fue más importante en su impacto en la popularización de su obra. La demanda de sus obras creció rápidamente. Tras exhibir en Osogbo, se trasladó a Lagos. Ya en 1969, tuvo una exposición dedicada exclusivamente a él en el Candem Arts Centre en London. Ya en esos años Twins Seven-Seven era bien conocido internacionalmente y tenía numerosos coleccionistas europeos y americanos. Como Probst (2011:81) comenta irónicamente, la frase: “Nadie sale de Lagos sin un Twins en su contenedor” se hizo popular en los años 1970s y 1980s entre los expatriados

en Nigeria. En 1989 una de sus obras fue incluida en la exposición “Magiciens de la Terre” en el Centro Pompidou en Paris. Al mismo

46. Su nombre era

Taiwo Olaniyi, pero se le conoce generalmente como “Twins Seven-Seven”. Él explicó que este nombre artístico hace referencia a que era el único superviviente de siete parejas de gemelos que su madre había tenido.

47. El escritor

nigeriano, Amos Tutuola (1920-1997) fue uno de los fundadores del Mbari Club en Ibadan. En sus obras abundan las referencias a mitos, leyendas y tradiciones yorubas. La más conocida de ellas “The Palmwine drinkard” fue traducida recientemente al castellano (2017).

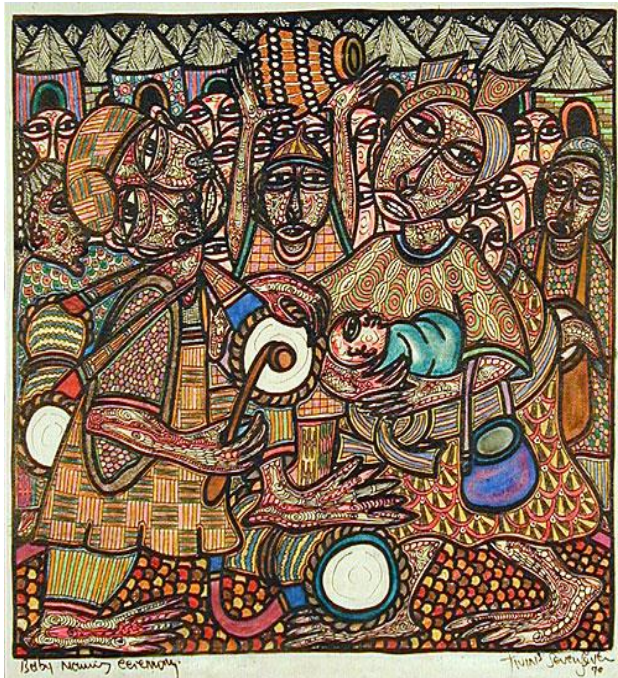


Fig 3.27 “Baby naming ceremony”, 1990, Twins Seven-Seven

tiempo, el éxito comercial de sus obras fue un gran incentivo para la producción de copias fraudulentas de sus obras. Refiriéndose al periodo 1967-1969, Twins dice: “*it was the expatriates who kept us alive, because they were privileged to earn more money than the Nigerians!*” (citado en Pemberton 2002:122)

3.2.4 Tras la guerra de Biafra (1970-1983)

Tras más de tres años de conflicto fratricida, la Guerra Civil de Biafra acabó en 1970 dejando al país roto y debilitado a pesar de las enormes cantidades de dinero que llegaban de sus extensas reservas petroleras explotadas comercialmente desde el final de los años 1960s. Sin embargo, la riqueza generada por el petróleo—que convirtió a Nigeria en los años 1970s en el país más rico de África—no se tradujo en una mejora general del nivel de vida en el país.



Fig 3.28 Guerra de Biafra (1967-1970)

El mundo del arte de los años 1970s está marcado por esa precaria situación social y política de desemboco en 1983 en el primer de los golpes de estado militares que privaron a Nigeria de un gobierno democrático entre 1983 y 1999. Después de la efervescencia de los años inmediatamente posteriores a la independencia, los 1970s fueron años de pesimismo. El

crecimiento del mundo del arte en Lagos y en Osogbo sufrieron un parón, y el foco central de la actividad artística se trasladó a Nsukka, adonde había llegado Uche Okeke inmediatamente después del final de la guerra para hacerse cargo del departamento de arte en la Universidad de Nigeria en Nsukka.

Al estudio de la influencia de la escuela de Nsukka—centrada en Uli, el lenguaje formal tradicional de los igbos—dedico esta sección del capítulo. También analizo la importancia de un evento único y de singular relevancia en la historia de la cultura en Nigeria. Se trata de FESTAC 77, el segundo *World Black and African Festival of Art and Culture*, que tuvo lugar principalmente en Lagos en 1977. Finalmente, en esta sección sobre el arte en Nigeria entre el final de la guerra de Biafra en 1970 y el golpe militar del General Buhari en 1983, hago una

breve referencia a Abayomi Barber, un artista con base en Lagos y que de manera callada e informal formó a un grupo de artistas—la “Abayomi Barber School”—especializados en el realismo pictórico.

3.2.4.1 Nsukka y Uli

48. By 1977, it could be said that the Department of Fine and Applied Arts at the University of Nigeria, in Nsukka, was setting a towering example in the areas of aggressive artistic experimentation, strong ideological commitment and theoretical engagement. The art that was being produced there at this time was cloaked with the unflattering, but culturally satisfying garb of African tradition and came to be regarded as an emblem of national pride

“En 1977, se podría decir que el Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Nigeria, en Nsukka, estaba estableciendo un ejemplo imponente en las áreas de experimentación artística agresiva, fuerte compromiso ideológico y compromiso teórico. El arte que se estaba produciendo allí en este momento estaba cubierto con el poco favorecedor, pero culturalmente satisfactorio, atuendo de la tradición africana y llegó a ser considerado como un emblema de orgullo nacional” (Oloidi 2003:5).⁴⁸

Al término de la Guerra Civil de Biafra (1967-1970) Uche Okeke llega al Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Nigeria en Nsukka. Con él se produce un cambio radical cuyo impacto se sentirá más allá del campus de Nsukka. Okeke cuestionó inmediatamente la entera filosofía educativa del Departamento. Las ideas que habían ido

germinando en la docena de años desde su participación en la “Zaria Art Society” podían ahora hacerse realidad. Una de sus primeras decisiones fue el revisar el currículo y adaptarlo a los principios de la “natural synthesis”. Como resultado de ello, el lenguaje Uli pasa a ocupar una posición central en Nsukka. La idea de adoptar y utilizar Uli fue propuesta inicialmente por Uche Okeke y seguida por un pequeño grupo



Fig 3.29 Department of Fine and Applied Arts. University of Nigeria. Nsukka.

de artistas alrededor suyo en Nsukka entre los que destacan Chike Aniakor, Chuka Amefuna y Chris Afuba. En su deseo de incorporar formas y modos artísticos tradicionales estos artistas igbos adoptaron el lenguaje formal Uli para sus obras y los pusieron en el centro de su práctica artística y su deseo de mantener y fomentar su identidad cultural. Los años de Okeke en Nsukka (1970-1985) fueron decisivos

para crear un clara identidad en las enseñanzas y la producción de los artistas que pasaron por las aulas de la universidad en esos años.

49. *Through Uche Okeke, the Department embarked on a course what would eventually spark off the most radical art teaching and practice in Nigeria. The source and inspiration for this revolution was the uli experiment, which Uche Okeke had been developing about eight years earlier*

A través de Uche Okeke, el Departamento emprendió una dirección que eventualmente produciría la enseñanza y la práctica artística más radical de Nigeria. La fuente y la inspiración de esta revolución fue el experimento de Uli, que Uche Okeke había estado desarrollando desde unos ocho años antes (Oloidi 2003:5).⁴⁹

Tras varios años de actividad de Uche Okeke y sus colaboradores en Nsukka, el departamento de “*Fine and Applied Arts*” era, sin duda, el centro más importante de creatividad artística en las artes visuales en el país. Como Oloidi ha señalado, Nsukka “*was setting a towering example in the areas of aggressive artistic experimentation, strong ideological commitment and theoretical engagement. The art that was being produced there at this time was cloaked with the unflattering, but culturally satisfying garb of African tradition and came to be regarded as an emblem of national pride*” (Oloidi 2003:5). En el proyecto de Uche Okeke para Nsukka, el lenguaje Uli ocupaba en lugar central.

50. *Uli’s creative, poetic and folkloric energy succeeded in producing a new culture of artistic symbolism and ideological motivation... Uli art is the traditional body painting and drawing, practised by the Igbo of Nigeria. Its seductive, space-enhancing calligraphy and its use of highly simplified, linear characters were among the features that Uche Okeke succeeded in virtually imposing on the various disciplines in the department*

La energía creativa, poética y folclórica de Uli logró producir una nueva cultura de simbolismo artístico y motivación ideológica...El arte de Uli es la pintura corporal tradicional y el dibujo, practicado por los Igbo de Nigeria. Su seductora caligrafía, que mejora el espacio, y su uso de formas lineales altamente simplificadas, fueron algunas de las características que Uche Okeke logró prácticamente imponer en las diversas disciplinas del Departamento (Oloidi 2003:5).⁵⁰

Junto a Okeke trabajaron en Nsukka un grupo excepcional de artistas y educadores: Obiora Udechukwu, El Anatsui (originariamente de Ghana), Chika Aniakor y el historiador Ola Oloidi. Con ellos, la escuela de arte de Nsukka siguió creciendo en influencia tanto sobre los artistas nigerianos como sobre otras instituciones educativas. A partir de 1985 varias escuelas de arte en otras universidades del país ya habían copiado importantes aspectos del programa educativo, del currículo y de la dirección artística y teórica iniciada por Okeke en Nsukka.

La convicción en Nsukka de que el arte no puede proyectar de manera significativa las aspiraciones africanas sin el apoyo intelectual, finalmente llegó a ser compartida por otras instituciones. En 1995, por lo tanto, otras instituciones también se habían empapado de la cultura de estudio, investigación,

*poesía, compromiso artístico y experimentación (Oloidi 2003:5-6).*⁵¹

51. *The belief at Nsukka, that art cannot meaningfully project African aspirations without the attendant intellectual support, eventually came to be shared by other institutions. By 1995, therefore, other institutions had also imbibed the culture of scholarship and research, poetry, artistic engagement and experimentation*

UCHE OKEKE

Uche Okeke (1933-2016), artista pionero de la modernidad artística nigeriana, propone ya a finales de los años 50 una respuesta al academicismo reinante en el arte del periodo. Se trata de la búsqueda de lo que él llama la “*natural synthesis*”. Junto con otros estudiantes en el *Nigerian College of Arts, Science, and Technology*, en Zaria, en el norte del país, Okeke formó en 1958 la *Nigerian Art Society*¹. El grupo estaba formado por los siguientes alumnos del College: Uche Okeke (1933-

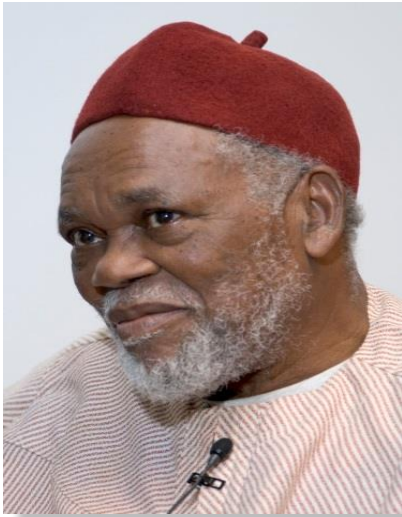


Fig 3.30 Uche Okeke

2016), Demas Nwoko (1935-), Bruce Onobrakpeya (1932-), Yusuf Grillo (1934-), Simon Okeke (1937-1969), Jimoh Akolo, William Olaosebikan, Emmanuel Oditia (1936-), Oseloka Osadebe (1935-), Ogbonnaya Nwagbara (1934-1985) y Felix Ekeada (1934-). Aunque naciera modestamente como un club estudiantil, este grupo surgido en el momento álgido del nacionalismo nigeriano se rebeló contra la educación artística basada en el modelo academicista británico e impartida mayoritariamente por profesores europeos. Sin embargo, esta rebelión no buscó una ruptura abrupta o un rechazo total. Tampoco propuso un volver a un pasado idealizado en el que no hubiera lugar para la modernidad. Su objetivo era el crear una nueva forma de hacer arte que combinara las tradiciones artísticas autóctonas con las técnicas y formas europeas. Es lo que Okeke llamó “*Natural Synthesis*”:

52. *“The key work is synthesis, and I am often tempted to describe it as Natural Synthesis, for it should be unconscious not forced... I do not agree with those who advocate international art philosophy; I disagree with those who live in Africa and ape European artists. Future generations of Africans will scorn their efforts. Our new society calls for a synthesis of old and new, of functional art and art for its own sake...”*

*“El trabajo clave es síntesis, y a menudo estoy tentado a describirlo como Síntesis Natural, puesto que debe ser inconsciente, no forzado... No estoy de acuerdo con aquellos que defienden una filosofía internacional del arte; no estoy de acuerdo con aquellos que viven en África e imitan a los artistas europeos. Futuras generaciones de africanos despreciarán sus esfuerzos. Nuestra nueva sociedad llama a una síntesis de lo viejo y lo nuevo, del arte funcional y del arte por el arte” (Okeke 1960: 208).*⁵²

La influencia de Uche Okeke en el posterior desarrollo del arte nigeriano es capital y va más allá de las actividades de la *Nigerian Art Society* durante los escasos años en los que este pequeño grupo fue

activo. Su estudio es indispensable para una comprensión de la emergencia y configuración actual del mundo del arte en Nigeria.

53. “The group’s significance in the development of modernism in Nigeria rests in formulating the idea of natural synthesis as an aesthetic model to be rigorously pursued by its members. The underlying logic of natural synthesis was based on the dialectical notion of reconciling two opposing aesthetic logics (the traditions of African and Western art) in order to arrive at a fresh result that would support and serve the artistic experiments the artists would commence in their work”

“La importancia del grupo en el desarrollo del modernismo en Nigeria se basa en la formulación de la idea de síntesis natural como un modelo estético perseguido rigurosamente por sus miembros. La lógica subyacente de la “natural synthesis” se basaba en la noción dialéctica de conciliar dos opuestas lógicas estéticas (las tradiciones del arte africano y occidental) con el fin de llegar a un resultado nuevo que apoyara y sirviera a los experimentos que los artistas iniciarían en su trabajo” (Okeke-Agulu 2010).⁵³

Uche Okeke es el eslabón que enlaza tradición y modernidad en las primeras décadas de la poscolonialidad artística nigeriana. Sin abandonar las referencias al lenguaje Uli, Okeke es capaz de crear obras de son realmente modernas.



Fig. 3.31 Uche Okeke, *Nza, The Smart I*, 1958, Litografía,

El legado de Uche Okeke tiene dos facetas principales: su contribución como artista y su contribución como educador y como promotor de iniciativas artísticas. En lo que se refiere a su producción artística, indudablemente, su principal fuente de inspiración hay que buscarla en “uli”, una forma de lenguaje artístico tradicional usado principalmente para la decoración de muros de adobe y del cuerpo de mujeres en la zona de etnia igbo, de la que era Okeke. “Among all the artistic practices of the Igbo women of southeastern Nigeria, Uli body decoration and mural painting were most prominent.” (Onwuakpa 2016:346). Ya en su grabado de 1958 titulado “Nza, The Smart” (fig. 2) puede apreciarse su uso de la línea y el dibujo como elemento central de su lenguaje artístico modernista.

Junto a su producción artística, hay un segundo elemento en su contribución al desarrollo del arte nigeriano de la poscolonialidad: se trata de su labor en la Universidad de Nigeria en Nsukka. Al finalizar la guerra de Biafra, Uche Okeke asumió la dirección del departamento de arte de la universidad y, con la ayuda de unos pocos colegas, empezó a introducir cambios en el currículo y en modo de entender la enseñanza del arte a nivel superior que tendrían una influencia determinante en la dirección que esa escuela de arte –y más tarde, otras en el país- iba a tomar.

Al reinterpretar las ideas ancestrales del “ulismo”, los artistas de Nsukka buscan nuevos modos de utilizar este lenguaje formal y de este modo mantener la historia y el patrimonio de su pueblo, sometido en

esos momentos a una fuerte presión cultural desde occidente.



Fig 3-32 Decoración mural Uli

Formalmente, los artistas de Nsukka influenciados por Uli, dan preponderancia a la línea como elemento compositivo principal. Obiora Udechukwu, uno de los más importantes artistas de la Escuela de Nsukka lo expresa así:

“Line, which is an extended dot or a moving point, has very many possibilities, particularly, the quickly drawn one. My drawing explores the evocative and



Fig 3-33 Uche Okeke, Ana Mmuo, 1961, 92 x 121.9 cm.
National Museum of African Art, Washington

lyrical possibilities of line and derives from Uli. The Uli artist works spontaneously whether on the human body or the wall. There is no question of erasing or cleaning. There is something about the spontaneously executed work, a breathtaking vitality and freshness that defies description or repetition (...) The ingenious exploitation of large negative areas in a picture in such a way, for instance, that with the strategic deployment of just a few motifs, the picture

looks right and the large spaces provide the areas of rest for the eye while at the same time emphasizing or delimiting the motifs” (citado en Ottenberg 2002b)

3.2.4.2 FESTAC 77

En 1977, del 5 de enero al 12 de febrero, tuvo lugar en Nigeria el segundo *World Black and African Festival of Art and Culture*, conocido generalmente como FESTAC 77. Este festival fue un éxito y es

probablemente el más importante evento cultural acontecido en África en el siglo XX (Falola 2002:281). La revista norteamericana *Ebony*, en mayo de 1977, cubrió el festival con un artículo titulado “29 days that shook the black World” en el que calificaba al festival como “la mayor y más significativa reunión de gente de raza negra (black people) en la historia del mundo“. FESTAC contribuyó a crear un dialogo a nivel continental sobre temas centrales en la historia de los pueblos de África: esclavitud, colonialismo, africanidad.

54. The colloquium interrogated and to a large extent corrected the erroneous impression that development in ancient Africa was externally inspired. Put otherwise, it challenged the impression that Africa was merely a recipient of the development efforts of other races and made little or no contributions at all to global growth and development

“El coloquio interrogó y en gran medida corrigió la impresión errónea de que el desarrollo en la antigua África estaba inspirado externamente. Dicho de otro modo, cuestionó la impresión de que África no era más que un receptor de los esfuerzos de desarrollo de otras razas e hizo pocas o ninguna contribución para el crecimiento y el desarrollo mundiales” (Onwumah 2011: 233).⁵⁴

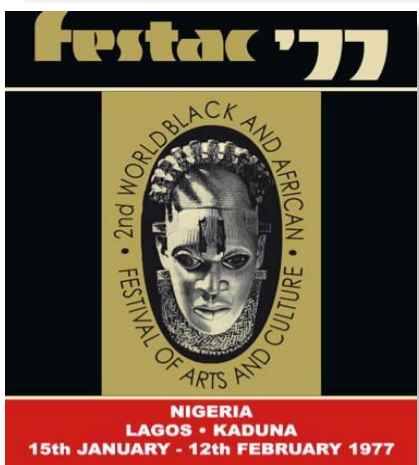


Fig 3-34 Carteles anunciadores de los festivales de Dakar (1966) y Lagos (1977)

Ya en 1900, organizada por la Pan-African Association, había tenido lugar en Londres la primera Pan-African Conference (Hooker 1974:20) dirigida hacia la independencia de los pueblos de África. En 1945, un congreso, el quinto del African Congress tuvo lugar en Manchester (Sherwood 2012:107). En 1956 en Paris y en 1959 en Roma, bajo la influencia de Leopold Senghor, Césaire Aime y la inspiración de W.E.B. Du Bois (1868-1963) tuvieron lugar reuniones de miembros del Congrès des écrivains et artistes noirs, en las que se intentó insertar las cuestiones culturales dentro de la lucha política por la emancipación de las naciones africanas. (Onwumah 2011:232)

En la reunión de Roma, se acordó organizar un festival de las artes y la cultura africana. De allí surgió el primer *Black and African Festival of Arts and Culture*⁵⁵, que tuvo lugar en Dakar, Senegal en 1966, cuando ya un buen número de naciones africanas habían obtenido su independencia de los poderes coloniales europeos. Es interesante notar que el nombre del festival utiliza las palabras “Black” y “African” para indicar su intención de acomodar no solo al África subsahariana, sino a todo el continente y a ciudadanos negros en otros continentes. Inicialmente, al festival de Dakar se le llamó “World Festival of Negro Arts”, pero luego, para evitar la connotación negativa de la palabra Negro en USA, pasó a llamarse “Black and African Festival of Arts and Culture”.

El éxito de este festival llevó a los organizadores a celebrar un segundo festival. Eligieron anfitrión a Nigeria, principalmente debido a influencia en el continente y a su nueva adquirida riqueza derivada del descubrimiento y explotación de importantes reservas petrolíferas. FESTAC, “*permitió a la gente negra reafirmar su definición del yo, enfatizar el papel de África en el mundo negro, y presentar los diversos elementos de la cultura africana al mundo en general*” (Falola 2002: 282).

FESTAC 77 atrajo a Lagos a más de 15,000 personas de África y de la diáspora negra de todo el mundo. Las actividades del festival -danza, teatro, regatas, exposiciones, coloquios- tuvieron lugar en la ciudad que era entonces la capital de Nigeria: Lagos. Un festival de *durbar*, tuvo lugar en Kaduna, en el norte del país. En total, 75 países participaron en el festival (Falola 2002: 282). De especial significación para el desarrollo del mundo del arte en Nigeria es el coloquio bajo el tema: *The Arts and Civilization of Black and African Peoples*.

55. *It was fitting, therefore, for the planners of the Lagos festival to include in the agenda a two-week dialogue which enabled scholars to make an inquiry into black civilization and history; review the form and content of the education of the African child; emphasize the importance of oral tradition in the context of culture; look into the question of an integrated economy; deliberate the role of the mass media in educating and informing the masses from a Black perspective.”*

“Fue apropiado, por lo tanto, que los planificadores del festival de Lagos incluyeran en la agenda un diálogo de dos semanas, que permitió a eruditos hacer una investigación de la civilización negra y su historia; revisar la forma y el contenido de la educación de la juventud africana; enfatizar la importancia de la tradición oral en el contexto de la cultura; examinar la cuestión de una economía integrada; deliberar sobre el papel de los medios de comunicación en la educación e información de las masas desde una perspectiva de negritud” (Said 1977:8).⁵⁵

Los debates en esta reunión atrajeron a unos 700 intelectuales, escritores, pensadores y académicos que abordaron temas centrales a



Fig 3-35 FESTAC (1977)

la identidad africana. Un elemento central a estos diálogos fue intercambio de opiniones sobre la posición en el mundo de los africanos y sus descendientes en otros países. Repetidamente, se habló de la importancia de celebrar y divulgar las culturas “negras” y africanas y redescubrir el pasado de sus pueblos.

56. *There was a political side to it: Black people wanted to use their culture to promote identity, draw on FESTAC to express their cultural freedom and demand respect from others, reject the domination of other cultures and assert the possibility of development without rejecting tradition*

“Había un lado político: la gente negra (black people) querían utilizar su cultura para promover la identidad, utilizar a FESTAC para expresar su libertad cultural y exigir respeto de los demás, rechazar el dominio de otras culturas y afirmar la posibilidad de desarrollo sin rechazo de la tradición” (Falola 2002: 282).⁵⁶

ABAYOMI BARBER



Fig 3.36 Abayomi Barber

Abayomi Barber (n. XXXX) es un artista que nació y creció en el palacio de unos de los principales jefes tradicionales yoruba: el Oni (rey) de Ife. Las referencias a la cultura y tradiciones yoruba son frecuentes en sus obras. Vivió en Londres desde 1960 a 1971. Su impacto y la creación de la que ha dado en llamarse la “Abayomi Barber School” está directamente asociada con el *Center for Cultural Studies*, de la Universidad de Lagos. Este centro se fundó en 1971 con Barber como su foco. *“It was in the art studio of the Center that Barber began to work his magic on young and impressionable minds whose main offences were that they were addicted to the visual arts and were indigent. The result is what is now referred to as the Barber School”* (jegede 2001:77).

El estilo de las obras de Barber y los otros miembros de esta “escuela” se caracteriza por un realismo que frecuentemente tiende al surrealismo. Los principales miembros de la “Escuela de Abayomi Barber” son: Abayomi Barber, Olu Spencer, Toyin Alade, Busari Agbolade, Muri Adejimi y Ken Ideh.

3.2.5 Bajo la dictadura militar (1984-1999)

En diciembre de 1983, el General Muhammadu Buhari dio un golpe de estado e inició un periodo de gobierno militar que vería a tres generales, Buhari (1993-199X), Babangida (199X-199X) y Abacha (199X-1999) en el poder y duraría hasta 1999. Las políticas de estos militares

57. Por “sociedad civil” entiendo “la arena donde múltiples movimientos y organizaciones sociales de todo tipo intentan constituirse a través de un conjunto de medidas que les permiten expresarse y avanzar sus intereses” Michael Bratton, citado por Falola Y Heaton (2008:210)

tuvieron un impacto tremendamente negativo en la economía y la vida social y cultural del país. La corrupción—ya muy extendida en los anteriores gobiernos democráticos—alcanzó un nivel endémico. Por este medio, unos pocos nigerianos se hicieron asombrosamente ricos en esos años. Junto a ello, la pérdida de las libertades democráticas trajo consigo la opresión, el miedo y la coerción (Falola & Heaton 2008:209). Por otra parte, en este periodo la sociedad civil⁵⁷—y los intelectuales y artistas especialmente—se moviliza e involucra más activamente que antes en la vida social y política.

No es sorprendente que buena parte del arte de estos años que el historiador del arte Freeborn Odiboh ha llamado “los años de la carcoma” (Odiboh 2011:510) tenga un marcado carácter político y social claramente diferenciado de sentimiento eufórico de los años de la independencia o la desilusión y el desencanto de los años que siguen a la guerra de Biafra (1967-1970). En los años 1980s, se producen cambios importantes en el mundo del arte nigeriano. La política y los asuntos sociales ocupan el lugar más destacado en la práctica de la mayoría de los artistas nigerianos que no han emigrado a Europa o América en ese periodo. En numerosas ocasiones ellos están en la vanguardia de movimientos sociales para llevar de nuevo el país a la democracia. Junto a ello, la crisis económica, causada principalmente por la corrupción que se extiende por todos los niveles de la sociedad, espolean a los artistas más comprometidos con esos problemas sociales a producir obras de marcado carácter político.

Paradójicamente, la aparición de un amplio número de “nuevos ricos” con el dinero del petróleo y la corrupción, creó una inesperada demanda del arte:

58. artists' prices rose sharply. And their patrons, many of whom were beneficiaries of the liberalization policy of the Babangida regime, a policy that unleashed a torrent of banks on the nation, could not find enough works to purchase... Contemporary Nigerian artists had never had it so good. It was so paradoxical: a struggling economy became the catalyst for a booming arts market

*“... los precios de los artistas aumentaron bruscamente. Y sus patronos, muchos de los cuales eran beneficiarios de la política de liberalización del régimen de Babangida—una política que creó un torrente de bancos en la nación—no pudieron encontrar suficientes obras para comprar. ... Los artistas nigerianos contemporáneos nunca lo habían tenido tan bien. Era tan paradójico: una economía en apuros se convirtió en el catalizador de un mercado artístico en auge” (jegede 2001:65).*⁵⁸

En esos años, los cuatro focos más importantes de actividad artística en Nigeria eran Lagos, Nsukka/Enugu, Ife y Zaria. En 1989, un grupo de cinco profesores del departamento de Bellas Artes de la Ahmadu Bello University, en Zaria (Jerry Buhari, Matt Ehizele, Gani Odutokun, Tonie

Okpe y Jacob Jari) formó una asociación de artistas, la Eye Society. Tres años más tarde comenzarían a publicar “The Eye. A Journal of Contemporary Art”, una revista que intentó ayudar a la profesionalización de la práctica artística.

A partir de mediados de los años 1980s las ideas formuladas por Nsukka se extendieron a otras instituciones educativas del país y desde allí a la práctica profesional de numerosos artistas. Los cambios en el currículo y la teoría artística iniciados en Nsukka se replicaron en otras instituciones (Oloidi 2003:5). Durante esos años surge un gran grupo de artistas.

59. *The other factor that spurred visual activity in the 1980s was Babangida's deregulation strategy which wiped out the middle class and created a new class of nouveau-riche, many of whom flirted with the arts. Suddenly, collecting became a serious pastime among this class, heightening the dizzying pace at which artists struggled to show their work*

El otro factor que estimuló la actividad visual en la década de 1980 fue la estrategia de desregulación de Babangida, que acabó con la clase media y creó una nueva clase de nouveau-riche, muchos de los cuales coquetearon con las artes. De repente, el coleccionismo se convirtió en un pasatiempo serio entre esta clase, aumentando el vertiginoso ritmo al que los artistas lucharon por exhibir sus obras (Jegede 2001:66).⁵⁹

El reducido interés del gobierno militar por la educación y las crecientes dificultades económicas del país crearon una situación de gran deterioro físico y académico en las instituciones educativas nigerianas. Para las escuelas de arte se hizo más y más difícil el atraer profesores cualificados e incluso facilitar materiales artísticos a sus alumnos. Por ejemplo, durante bastantes años era extremadamente difícil comprar lienzos o pigmentos de calidad. Enwezor y Okeke-Agulu (2009) han hablado de una “*estética de la austeridad*”. Las dificultades económicas también tuvieron un impacto directo en las publicaciones de arte que habían aparecido tras la independencia. La mayoría de ellas dejaron de publicarse.

A pesar de estos serios problemas estructurales, la base de coleccionistas y compradores de arte locales creció sustancialmente durante los 1980s y 1990s. Una mayor clientela trajo consigo una mejora en las condiciones de los artistas y una mayor profesionalización en sus prácticas.

60. *Nevertheless, not all Nigerian artists, including scholars and intellectuals could survive the very dangerously corrupt terrain of that period. Consequently, many of them were forced to immigrate to other parts of the world, especially Europe and America.*

No obstante, no todos los artistas nigerianos, incluidos académicos e intelectuales, pudieron sobrevivir en el terreno peligrosamente corrupto de ese período. En consecuencia, muchos de ellos se vieron obligados a emigrar a otras partes del mundo, especialmente Europa y América (Odiboh 2011:513).⁶⁰

Por el influjo que tuvo primero en la universidad de Ife con el *Olori-Olokun Worksop* y más tarde en la universidad de Benin como decano de la facultad, hay que mencionar a Solomon Wangboje. Él había sido uno de los alumnos pioneros en la diplomatura en arte en el *Nigerian College of Arts, Science and Technology (NCAST)* en Zaria. Fue allí donde adoptó la idea de la “natural synthesis” a su modo característico de entender el arte. Wangboje, junto con Bruce Onobrakpeya—otro miembro de la Zaria Art Society—son los dos más prominentes artistas especializados en la impresión y los grabados. Muchos se ellos aparecen en publicaciones nigerianas. Como decano de la facultad de Artes Creativas, en la Universidad de Benín, desarrolló los cinco departamentos de la facultad: Bellas Artes, Artes Aplicadas, Artes Dramáticas, Cinema y TV, y Pedagogía de las Artes, entre 1982 y 1993. De sus años en la universidad de Benin, saldría un grupo considerable de artistas. (Nevadomsky & Rosen 1998:17)

Yaba College of Technology

El departamento de arte del *Yaba College of Technology*, en Lagos, recibió como profesores en los años 1960s y 1970s a varios graduados de Zaria. Tres de ellos: Yusuf Grillo, Kolade Oshinowo y dele jegede han tenido una gran influencia en la formación de varios de los artistas más activos en el mundo del arte contemporáneo nigeriano: Gbenga Offo, Bunmi Babatunde, Mike Omoighe, Abiodun Olaku, Edosa Oguigo, Patrick Ajose, Ebong Ekwere, Kehinde Sanwo, Segun Adejumo, Kunle Adegborioye, Joe Amenechi, Samuel Ebohon, Wallace Ejoh, Ato Arinze y una larga lista.

Obafemi Awolowo University

Del departamento de arte de la que durante años se llamó *University of Ife* y ahora se llama *Obafemi Awolowo University* han salido en las últimas décadas un grupo considerable de artistas—es el llamado “*Ona Group*”, formado en su mayoría por artista de origen yoruba—que han buscado un diálogo entre la modernidad y las ricas tradiciones formales yoruba. Muchas de sus obras se caracterizan por el use de motivos, símbolos y patrones de utilizados en las decoraciones textiles y ornamentales de los yorubas. Los más importantes artistas de esta escuela son: Moyo Ogunidipe, Kunle Filani, Moyo Okediji, Don Akatakpo, Idowu Otun, CSA Akran, Tola Wewe, Mufu Onifade, Stephen Folaranmi, Ademola Ogunajo.

“Las actividades de la Zaria Art Society (1958-1961), discutidas anteriormente, la profesionalización de sus ideales creativos

61. The activities of the Zaria Art Society (1958-1961), discussed above, the attendant professionalisation of its radical and revolutionary creative ideals by its founder, Uche Okeke, in the mid-1960s, in particular, and the corroborative artistic activities of Nwoko, Jimoh Akolo and Onobrakpeya, during the same period, opened the way for the impetuous arrival, centre-stage, of a whole new generation of radicalised artists in the 1970s

radicales y revolucionarios por su fundador, Uche Okeke, a mediados de la década de 1960, en particular, y las actividades artísticas corroborativas de Nwoko, Jimoh Akolo y Onobrakpeya, durante el mismo período, abrieron el camino para la impetuosa llegada de toda una nueva generación de artistas radicalizados en la década de 1970” (Oloidi 2003:4).⁶¹

Para muchos de esos artistas, referencias y comentarios a hechos sociopolíticos del periodo postcolonial son un elemento crucial de su práctica crítica y se constituyen como “*emblematic of a crucial mode of critical address in the field of contemporary art; one that gained critical mass in the 1980s, in the wake of widespread economic and political crises*” (Enwezor & Okeke-Agulu 2009:30). Tanto si es por medio de los medios artísticos tradicionales—pintura, escultura, grabado, fotografía—o por nuevos medios, como video o instalaciones escultóricas, el arte nigeriano tiene abundantes ejemplos en este periodo de obras artísticas que están plenamente insertadas en debates acerca de las situaciones sociales, económicas y políticas del país. Ciertamente, las crisis económicas y políticas de los 1980s y 1990s tuvieron un impacto real en la producción artística de Nigeria en esos años. Muchos artistas perdieron fe en los nacionalismos y en las estéticas esencialistas de la africanidad que tanta influencia había tenido en años anteriores. Artistas jóvenes empezaron a mirar más allá de esas de esas referencias y a explorar nuevos materiales y nuevos medios de producción artística.

El influjo de EL Anatsui en Nsukka creció considerablemente en los años 1990s. Sus alumnos en el departamento de arte de la Universidad recibieron de él apoyo para adentrarse en la experimentación artística, particularmente en el uso de materiales no convencionales. A diferencia de lo que los estudiantes de Nsukka habían aprendido durante los años de Uche Okeke, ahora, los elementos de las tradiciones locales dieron paso a lenguajes y discursos globales. Ya no era necesario incluirlos—como signos de autenticidad africana—en sus obras si querían ser aceptados como artistas africanos.

62. in the last years of the twentieth century, Anatsui was quietly redirecting his students toward a more contemporary and conceptual way of working, and away from Uli painting and the Nsukka schools traditional cultural, almost ethnographic emphasis, which had been conceived in the heady 1970s and still carried weight

“en los últimos años del siglo XX, Anatsui redirigió silenciosamente a sus estudiantes hacia una manera más contemporánea y conceptual de trabajar, y lejos de la pintura de Uli y de las escuelas de Nsukka, el énfasis cultural tradicional, casi etnográfico, que había sido concebido en la embriagada década de 1970 y todavía llevaba peso” (Vogel 2012:30).⁶²

3.2.6 Arte en el siglo XXI

Enwezor y Okeke-Agulu (2009) definen a los 1960s en África como un periodo de idealismo tras las independencias; a los 1970s como años de autorreflexión; a los 1980s como los años de la crisis económica; a los 1990s como el periodo de las grandes migraciones y a la última década como un tiempo marcado por la globalización. Esta generalización, tal vez no sea aplicable a un gran número de países del continente—particularmente al norte de África—pero ciertamente tiene validez en el caso de Nigeria. Desde comienzo del siglo el arte en país se ha internacionalizado. Tanto en sus lenguajes visuales adoptados, como en la creciente presencia de artistas nigerianos contemporáneos en foros globales, Nigeria mira mucho más hacia fuera de sus fronteras de lo que hacía en décadas pasadas.

En Lagos, el siglo empezó con varias prometedoras actividades. Bisi Silva, por entonces todavía residente en Londres, había fundado en 1998 el *Institute of Visual Arts and Culture* (IVAC) con el objetivo principal de generar en Lagos un discurso crítico sobre la práctica artística contemporánea, desde una perspectiva global. En el año 2000, el IVAC, en colaboración con la *Mydrim Gallery* de Lagos organizó el *IVAC Year 2000 Project*. Silva invitó a Lagos a cinco conocidos especialistas: Eddie Chambers y Katy Deepwell (Inglaterra), Hiroko Hagiwara (Japón), Colin Richards (Sudáfrica) y Gerardo Mosquera (Cuba). Una actividad de esta calidad y con la presencia de críticos y curadores de una gran diversidad geográfica y cultural no había tenido lugar en Nigeria hasta entonces. Refiriéndose a las observaciones de Eddie Chambers sobre la situación del mundo del arte en Lagos, Silva dice: “*he found the level of activity within the art sector considerably dynamic, he was nonetheless dismayed by the stasis of artistic output, considering it ‘apolitical’ and ‘ahistorical’, existing largely in a contextual and temporal vacuum*” (2009:40).

En lo que se refiere a exposiciones, el siglo también empezó con una pionera. En 2001, El Anatsui hizo de catalizador de una exposición no comercial en la que la mayoría de las obras fueron instalaciones o estaban realizadas con medios artísticos no convencionales en Nigeria. Por otra parte, aunque los artistas invitados procedían de la escuela de arte de Nsukka, esta exposición mostró que era posible realizar arte en Nsukka sin utilizar el lenguaje y los modos del ulismo. Después de treinta años de la llegada de Okeke a esa escuela de arte, esto representaba un cambio importante. El Anatsui se había quejado del

“*long crippling syndrome of orthodoxy y conventionalism*” del arte contemporáneo en Nigeria. Esta exposición pretendía romper este “síndrome paralizador”. Los artistas Ozioma Onazulike y Emeka Ogboh presentaron instalaciones de sonido. Algo inédito en Nigeria. Unos meses más tarde, Chika Okeke-Agulu, profesor de historia del arte en Princeton y nacido en Nigeria, continuó en la misma línea en una conferencia que dio en Lagos titulada: “*What is Wrong With Installation Art?*”. Poco a poco, empezaba a apreciarse en Nigeria lo que más tarde Okwui Enwezor y Chika Okeke-Agulu dirían en su libro sobre el arte contemporáneo en África desde 1980: “*Today the mechanisms and the geography of contemporary art are global. This marks a radically new condition for the reception of art*” (Enwezor y Okeke-Agulu 2009:6).

El discurso crítico se extendió en esos años. En 2002 tuvo lugar una conferencia internacional en Lagos dentro del trabajo de Okwui Enwezor como director, ese año, de la *Documenta 11*. Antes de la exposición en Kassel, Enwezor organizó en cuatro ciudades africanas, Johannesburgo, Kinshasa, Lagos y Freetown conferencias bajo el título: *Cities Under Siege: Four African Cities, Freetown, Kinshasa, Johannesburg*. o para examinar las complejidades de varias ciudades africanas. Por medio de esta conferencia en Lagos, Enwezor quería contribuir a cuestionar la separación entre práctica artística y discurso artísticas entre la mayoría de los artistas nigerianos.

En 2003 la *Culture and Creative Arts Forum (CCAF)* organizó en Lagos una conferencia, la *National Conference on Sustaining the Creative Traditions in Nigerian Art*. En 2004 hubo otros dos congresos sobre arte en Nigeria: uno en la *Delta State University*, en Abraka, sobre el tema: *Re-interrogating the Visual Arts Curriculum and Standards in Nigerian Universities, Professionalism in the Visual Arts in Nigeria*.

EL ANATSUI

Probablemente la figura más influyente en el mundo del arte nigeriano de las últimas décadas es el artista El Anatsui. El historiador del arte Ola Olidi, indica enfáticamente que “*the current movement only began in earnest around 1995 in Nigeria, under the magnetic, domineering influence of El Anatsui*” (Olidi 2003:6).

El Anatsui nació en Ghana en 1944. Allí, estudio arte en el *College of Art* de la *University of Science and Technology* en la ciudad de Kumasi. En 1975, se trasladó a la universidad de Nigeria en Nsukka, donde todavía mantiene su estudio después de jubilarse como profesor de la

universidad por más de 40 años. Anatsui ha utilizado—y enseñado a sus alumnos a utilizar—una multiplicidad de materiales y técnicas desde sus años hasta en Ghana hasta su presente práctica en Nsukka.

Anatsui es conocido en todo el mundo especialmente por sus enormes “tejidos metálicos” hecho con tapas de botellas. Sin embargo, las obras de Anatsui hasta principios del siglo XX, no estuvieron realizadas con este material. En los primeros años tras su llegada a Nsukka, Anatsui experimentó con arcilla y materiales cerámicos. Tras una residencia artística en 1980 en Estados Unidos con gran disponibilidad de madera, Anatsui empezó a trabajar con este material sometiéndolo a procesos mecánicos de corte y quemado. En los años 1990s Anatsui experimenta con materiales metálicos, principalmente hierro y las láminas de zinc utilizadas para tejados. En 2001, descubrió las posibilidades de las tapas de aluminio utilizadas en botellas de licores. Las dos primeras obras que realizó con este material se titularon, *Woman’s Cloth and Man’s Cloth*. Desde entonces ha creado cientos de ellas.

En 2007, Robert Storr fue el comisario de la 52 Bial de Venecia. Storr había visto el año anterior un par de obras de Anatsui en la Bial de Dakar e invitó a Anatsui a mostrar una nueva obra hecha con tapas de botellas en el Arsenale y otra en la fachada del Palazzo Fortuny. El impacto en de estas obras en el mundo del arte global fue inmediato y marco el comienzo de la fama internacional de Anatsui y su transición de ser un artista “africano” a ser un artista “global”.

En algunos casos, como en *Broken Bridge*, creada en 2012 y colocada sobre la fachada del *Musée Palais Galliera* (en el 2012) se trata de una pieza de extraordinarias dimensiones: 32 x 10 metros. Hay obras suyas en el MOMA y el *Metropolitan Museum* de Nueva York, en el Pompidou en París, en el *British Museum* de London, el *Museum Kunstpalast* en Düsseldorf, el *Setagaya Art Museum* en Tokyo, en el *Guggenheim* de Abu Dhabi y en importantes museos de muchas otras ciudades. En 2015 recibió el León de oro de la Bial de Venecia.

En estas décadas en Nsukka, Anatsui ha mantenido una búsqueda permanente de inusuales materiales para su experimentación artística. Fascinado por las historias de los objetos que encuentra y utiliza, Por décadas, Anatsui ha repetido incansablemente a sus alumnos a mirar a su ambiente inmediato y a utilizar lo que encuentren en él. Su mantra educativo sigue siendo “*art is environment based*”. Refiriéndose a ello, Susan Vogel, profesora de Historia del Arte en Columbia University dice en su monografía sobre El Anatsui:

63. *this lesson served two purposes: It grounded art in the local, lived milieu, about which the artist could speak with authority; and it encouraged the use of cheap media, in a place where even cement can be expensive. For students, and for Anatsui himself, acquiring material easily and in abundance freed the artist to experiment, make mistakes and produce work in large sizes*

“Esta lección sirvió un doble propósito: basa arte en el ambiente local, vivido, sobre el que el artista podría hablar con autoridad; y alentó el uso de medios artísticos baratos, en un lugar donde incluso el cemento puede ser costoso. Para los estudiantes, y para el propio Anatsui, adquirir material fácilmente y en abundancia liberó al artista para experimentar, cometer errores y producir trabajo en grandes tamaños” (Vogel 2012:104).⁶³

Las principales escuelas de arte en el país se consolidan a finales de los años 1990s como los focos principales de actividad artística en Nigeria: Zaria, Nsukka, Lagos, Auchi, Ife, Enugu y Benín.

BRUCE ONOBRAKPEYA

Bruce Onobrakpeya (n. 1932) es uno de los más conocidos artistas fuera de las fronteras de Nigeria. Como miembro de la “Zaria Art Society”, Onobrakpeya ha intentado, desde los comienzos de su carrera profesional en 1959, integrar las tradiciones y folklore de su etnia Urhobo en con formas y técnicas adquiridas en su formación universitaria en Zaria y los talleres informales en Osogbo.

64. *At the nucleus of Onobrakpeya’s oeuvres are re-enactments of cultural idioms that fuse the past, present, and future. These timeless themes reflect explorations of the multifaceted dimensions of Nigerian lifestyles. They represent dilemmas in various states of being and resonate with the artist’s intense comprehension of cultural dynamics and human complexities*

“En el núcleo de las obras de Onobrakpeya hay recreaciones de expresiones culturales que fusionan el pasado, el presente y el futuro. Estos temas atemporales reflejan exploraciones de las dimensiones multifacéticas de los estilos de vida nigerianos. Representan dilemas en varios estados de ser y resuenan con la intensa comprensión del artista de la dinámica cultural y las complejidades humanas” (Pruitt 1999:69).⁶⁴

Desde muy temprano en su desarrollo profesional, Onobrakpeya ha acogido—muy generosamente—en su estudio y en los talleres que organiza anualmente en Agbara-Ottor, su pueblo natal, a un gran número de jóvenes artistas nigerianos. La influencia de sus enseñanzas prácticas, de sus talleres y de sus programas de tutoría han sido determinante para muchos de ellos. Su impacto en el mundo del arte nigeriano es significativo. Sus obras se encuentran en museos en London, New York, Roma, Washington y en numerosas colecciones privadas de todo el mundo.

3.2.6.1 Lagos y la emergencia de un mundo del arte local

Amin y Thrift (1994) han hablado del “grosor institucional” (institutional thickness) de las grandes ciudades y como eso les permite convertirse en los principales centros de actividad artística y atraer a los más importantes galeristas, críticos, casas de subastas, marchantes y—sobre todo—los más ambiciosos jóvenes artistas. Aunque la ciudad de Ibadan ocupara el centro cultural de Nigeria hasta la independencia, desde finales de los 1960s Lagos ha sido el centro indiscutible del mundo del arte nigeriano. Los más importantes coleccionistas, las galerías y marchantes más activos, la mayoría de los artistas que no compaginan su práctica con la docencia, las mejores exposiciones, han estado en Lagos.

Historiadores y sociólogos del arte han recalcado la importancia de situar los estudios sobre el arte en un determinado lugar en su contexto cultural y económico. Es bien conocido como las grandes metrópolis, son generalmente focos privilegiados de creatividad artística. Como mostraré más adelante al estudiar los sistemas de producción, distribución, interpretación y recepción del arte nigeriano, el caso de Lagos es paradigmático de un modelo en el que el centro aglutina la mayoría de los agentes y estructuras en cada uno de esos cuatro procesos.

65. In thinking about place and art innovation the argument is not that some cities have more or ‘better’ culture than others, but rather that some places may have more of the institutional capacities required to sustain certain kinds of cultural activity... For all its focus on individual artistic genius, the story of Western art has been written around a succession of urban golden ages. From Florence, Rome and Venice at different stages of the Renaissance, to Paris and New York in the twentieth century, cities have loomed large in the narrative of artistic innovation

“Al pensar sobre localización e innovación artística, el argumento no es que algunas ciudades tengan más o mejor cultura que otras, sino más bien que algunos lugares pueden tener más capacidades institucionales requeridas para sostener ciertos tipos de actividad cultural... A pesar de su énfasis en el genio artístico individual, la historia del arte occidental se ha escrito en torno a una sucesión de edades doradas urbanas. Desde Florencia, Roma y Venecia en las diferentes etapas del Renacimiento, a París y Nueva York en el siglo XX, las ciudades han tenido una enorme influencia en la narrativa de la innovación artística” (While 2003:252).⁶⁵

Como Becker (1984), Bourdieu (1983) y While (2003) han señalado, el arte es una realidad colectiva. Su producción, distribución, interpretación y recepción se apoyan en redes de colaboración y se sostienen gracias a las acciones de los numerosos agentes del mundo del arte: artistas, críticos, marchantes, coleccionistas, galeristas, etc. y a las instituciones, estructuras—e incluso espacios físicos—en los que puedan desarrollarse. Una ciudad del tamaño, diversidad y complejidad como es Lagos, parece haber alcanzado la masa crítica cultural y económica necesaria para que esta práctica colectiva que es el arte

haya surgido y esté desarrollándose con la rapidez con la que lo ha hecho en los últimos años.

Refiriéndose al mundo del arte en la India, pero con validez para espacios culturales y políticos, Adeli ha señalado que el sistema social del arte reacciona a los cambios sociales y al reflexionar sobre sí mismo, el arte y sus prácticas son capaces de señalar esos cambios en la sociedad. Cuando los procesos de globalización son la causa de esos cambios, el análisis de su mundo del arte puede ayudar a una mejor comprensión de esos cambios (Adeli 2011:262).

Las historias del arte tradicionales han fijado su atención primariamente en los artistas excepcionales que surgen en un determinado momento histórico. Este modo de hacer historia del arte de un lugar y tiempo parece útil, pero insuficiente en el caso del estudio del mundo del arte moderno y contemporáneo en Nigeria.

66. *The existence of an art world is a feature of modern societies. Art itself serves as a constitutive factor for the self-images of modern societies and aesthetic questions provide a platform for analyzing transitions in modern cultures*

“La existencia de un mundo del arte es una característica de las sociedades modernas. El arte en sí mismo sirve como un factor constitutivo para las autoimágenes de las sociedades modernas y las cuestiones estéticas proporcionan una plataforma para analizar las transiciones en las culturas modernas” (Adeli Schwiétring 2010).⁶⁶

La centralidad y peso de la ciudad de Lagos en el mundo del arte contemporáneo nigeriano se afianza conforme avanza el siglo XXI. Como describiré en los capítulos siguientes, en un modo fragmentado, tentativo y poco organizado, las estructuras, las redes de comunicación e intercambio de ideas, las organizaciones y agrupaciones de individuos con intereses en distintos aspectos del mundo del arte, las instituciones educativas y de promoción del arte, los historiadores, críticos, marchantes, espacios de exposiciones y galerías de arte continúan desarrollándose. En 2018, puede defenderse con datos empíricos que Lagos se ha convertido en un foco (“hub”) artístico internacional.

3.3 Africanidad, Postcolonialidad, Globalización, Diáspora

A lo largo de esta tesis aparecen repetidamente algunos términos: arte, África, contemporaneidad, modernidad, postcolonial, *artworld*, campo, sistema, etc. En el capítulo anterior, he intentado delimitar el

significado que historiadores del arte, sociólogos, filósofos y antropólogos dan a algunos de ellos. Me parece conveniente que al contextualizar el mundo del arte nigeriano—y antes de entrar en el estudio detallado de los principales agentes, estructuras y políticas que le afectan—mirar al significado de unos términos de uso muy común en la literatura sobre el arte africano contemporáneo. Primero, miro al concepto de *Africanidad*. ¿Cuáles son los límites de la realidad geográfica y cultural a la que llamamos *África*? ¿Qué se incluye, o se excluye, dentro del amplio espacio de lo *contemporáneo*? ¿A qué nos referimos cuando hablamos de la *postcolonialidad*? ¿Qué sentido tiene hablar de *globalización* desde el punto de vista de un país localizado en la periferia de los centros culturales internacionales? Estas cuestiones y términos están cargados semánticamente y se abren a numerosos debates e interpretaciones.

3.3.1 La *Africanidad* del arte africano

Desde que en los años 1930 Aimé Césaire y Léopold Sédar Senghor propusieran la idea de la “*négritude*”, y especialmente en las últimas décadas con el auge de las teorías postcoloniales, la cuestión de la “*Africanidad*” ha atraído la atención de numerosos especialistas. Puesto que la expresión “*artista africano*” aparece frecuentemente al estudiar el mundo del arte en Nigeria, la compleja cuestión de lo que constituye el “arte africano”, qué es la *africanidad*, cual es el arte “auténticamente” africano o quien puede considerarse como un “artista africano” necesita ser explicitada. Casi un siglo desde que estas cuestiones fueran planteadas todavía puede encontrarse entre los artistas, críticos, historiadores africanos posiciones opuestas.

Hay muy distintos modos de entender la idea de “africanidad” o de lo que es “auténticamente africano”. Esta es una noción fluida. ¿Qué es *África*? A esta pregunta cabe dar muy variadas respuestas, pero los polos, entre los que caben muy distintas posiciones, son: la comprensión y teorización de *África* como una “*esencia*” (el “*alma africana*”) o como una “*construcción intelectual*”, un estereotipo sin base en la realidad. Hassan (2010), adopta una posición intermedia entre los dos extremos. Siguiendo a V. Y. Mudimbe (1994) sostiene que, como resultado de los más de cuatro siglos de interacción con realidades económicas, culturales y políticas externas al continente,

“ya no es posible hablar de África como una mera entidad geográfica ni un entorno delimitado. ... Al trazar la idea de

67. "it is no longer possible to speak of Africa as a mere geographic entity nor a delimited locale. ... In tracing the idea of Africa, therefore, one has to think about several trajectories that produced or contributed to the invention of Africa as an intellectual construct riddled with artificial divides and paradoxical misrepresentations"

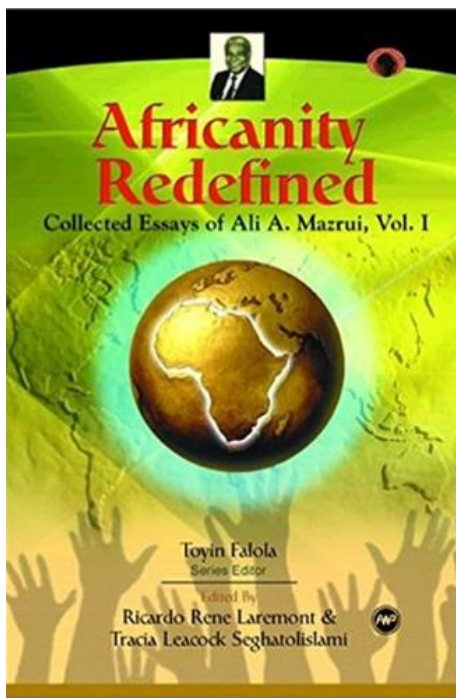


Fig 3.37 Ali MAZRUI, (2003): Africanity redefined,

68. "There's nothing essentially wrong with the term "African". What can be problematic is its misuse or misplacement. For instance, it's rather unusual that a British or Dutch artist would be referred to as "the European artist" at every turn and on every possible occasion, although, obviously they are European. If each time we read about Damien Hirst, he's referred to as "the European artist Damien Hirst", that would grate after a while... People are aware and quite proud of their Africanness: they don't need to have it branded on their foreheads or collared around their necks like a dog .."

África, por lo tanto, uno tiene que pensar en varias trayectorias que produjeron o contribuyeron a la invención de África como una construcción intelectual plagada de divisiones artificiales y tergiversaciones paradójicas" (Hassan 210:453).⁶⁷

El debate continúa y la literatura sobre el tema es abundante. Como ejemplos pueden citarse: "Africanity, identity and Culture" (Sundiata 1996), "Identity and Beyond: Rethinking Africanity" (Diagne 2001); "On the Postcolony" (Mbembe 2001); "Africanity redefined" del conocido intelectual keniano, Ali Mazrui (2003). En "African Modernism: beyond Alternative Modernities Discourse", Salah Hassan (2010) lanza esta pregunta importante: ¿qué es "africano" al referimos al modernismo africano? Para responder a esa pregunta, Hassan cuestiona en primer lugar qué es lo que entendemos por África.

Como bien ha resaltado Mudimbe (1984), la "idea de África" difiere substancialmente de una audiencia receptora a otra. En parte, es una afirmación de ciertas características geográficas y culturales, pero África es también una compleja entidad cultural híbrida, forjada durante siglos de interacción con otros continentes y cuya realidad va más allá de la mera geografía. Por su parte, James Ferguson, desde una posición historicista, considera que "África" es "a category that (like all categories) is historically and socially constructed (indeed, in some sense arbitrary), but also a category that is 'real', that is imposed with force, that has a mandatory quality; a category within which people must live" (Ferguson 2007: 5). Olu Oguibe (2013) lo expresa así:

"No hay nada fundamentalmente equivocado en el término "Africano". Lo que puede ser problemático es su mal uso o su uso fuera de lugar. Por ejemplo, no es usual el referirse a cada paso y en cada ocasión posible, a un artista británico u holandés con la coletilla "el artista europeo" aunque obviamente son europeos. Si cada vez que leemos acerca de Damien Hirst, nos referimos a él como "el artista europeo Damien Hirst", esto pronto sería cansino... La gente es consciente y está orgullosa de su Africanidad: no necesitan tener una marca en sus frentes o un collar alrededor del cuello como si fuera la identificación de un perro".⁶⁸

A diferencia de los que proponen un enfoque esencialista, etnocéntrico y estrecho, Enwezor y Okeke-Agulu se resisten a aceptar una simplificación del término reduciéndolo a una etiqueta estereotipada y sostienen que la noción de África es *espaciosa* (“capacious”). Estos autores ven a África como una “*multiplicity of cultural spaces, shaped by social forces and political and economic conditions that do not privilege one way of conceptualizing African identity*” (2009:11). Enwezor y Okeke-Agulu no son los únicos críticos o historiadores de origen africano, pero afincados en occidente, que consideran que en este término caben idiosincrasias, ideologías y visiones distintas. África para ellos es una red de afiliaciones, estrategias y puntos de vista que muestran la variedad de culturas y tradiciones de los que se sirven los artistas africanos.

El énfasis en la identidad africana, en una africanidad esencial ha llevado, y sigue todavía llevando, a situaciones en las que exposiciones, bienales, ferias de arte y otros eventos artísticos globales—frecuentemente en nombre de la diversidad—promocionan y esperan esa supuesta o real africanidad. Por otra parte, para algunos artistas africanos presentar esa africanidad abre puertas en esos eventos. John Peffer ha llamado la atención sobre este problema: “*Modern Africanness is a highly desirable commodity in art, though it is still a pigeonhole. Today, in multiculturalism’s finest (but darkest) hour, only if you wear identity on your sleeve do they let you through the door*” (Peffer 2003:35).

Por lo que se refiere a una posible “nigerianidad” en el arte, el historiador del arte nigeriano, Krydz Ikwuemesi, sostiene que al hablar del “arte nigeriano” es preferible entender este término más desde el punto de vista geopolítico que estilístico. “*Nigerian art should be understood here as any art produced in Nigeria by either indigenous or expatriate artists. The definition may also include the works of Nigerian artists living and working abroad. Owing to the multi-ethnic nature of Nigerian society, there have emerged several art traditions and styles indicative of peculiar cultural experiences. Hence, the word Nigerian, when it is applied to stylistics, becomes very problematic*” (Ikwuemesi 2012:71).

3.3.2 Poscolonialidad, Contemporaneidad, Globalización.

POSCOLONIALIDAD Y ALTERIDAD

El estudio de un mundo del arte en África, el nigeriano, tiene que hacer necesariamente referencia a una teoría y una perspectiva—la teoría de la *poscolonialidad* y la perspectiva de la *alteridad*—que han tenido desde la segunda mitad del siglo XX—particularmente en el mundo anglosajón—una gran influencia en la configuración de los discursos sobre el arte africano. Brevemente, dirijo a ellas ahora mi atención.

El pensamiento poscolonial se ha extendido por todo el mundo desde que los primeros teóricos de la poscolonialidad: Fanon, Said, Spivak y Bhabha formularon sus ideas, generalmente en el contexto de sus luchas anticolonialistas. Aunque la teoría poscolonial es primariamente una teoría literaria, su uso se ha extendido a la mayoría de las disciplinas humanísticas y ha tenido—y sigue teniendo—gran influencia en la historia del arte y de las prácticas artísticas en África y en antiguas colonias de otras partes del mundo. Poscolonialidad no es simplemente un adjetivo neutro que indica el tiempo después del periodo colonial. Entendida en su acepción más política, poscolonialidad hace referencia a la condición de invisibilidad y silencio de ciertos pueblos o sectores de la sociedad frente al poder colonial incluso después de su salida. El escritor keniano Ngũgĩ Thiong'o utilizó la expresión “*descolonizar la mente*” y artistas nigerianos también han posicionado sus obras en relación con esta “condición poscolonial”.

Como he mencionado anteriormente en este capítulo, artistas pioneros de la modernidad nigeriana jugaron un papel importante en el proceso de interrogación y desmantelamiento de las ideas eurocéntricas prevalentes en la cultura y las artes nigerianas desde antes de la independencia del país. Mientras que la cultura occidental—en el caso de Nigeria, sobre todo, inglesa—veía generalmente al sujeto colonial en términos binarios: blanco/negro, amo/siervo, moderno/primitivo, civilizado/salvaje, educado/ignorante, centro/periferia, las teorías poscoloniales dieron el fundamento teórico para que esos artistas e intelectuales de la antigua colonia disputaran esta visión del africano como el “otro” y adoptaran una perspectiva mucho más inclusiva y abierta. Un buen ejemplo de este planteamiento poscolonial es la cuestión planteada al inicio de este capítulo sobre la necesidad de aceptar la existencia de una pluralidad de modernismos—y específicamente, de un modernismo africano—en vez de un solo modernismo eurocéntrico.

CONTEMPORANEIDAD

Aunque en Europa y norte América haya discrepancias acerca de los límites del arte moderno y el contemporáneo, la periodización es generalmente aceptada. En el caso de África, el debate sobre esta periodización está mucho más abierto. Por ejemplo, Enwezor y Okeke-Agulu titularon su libro sobre el arte en África, *Contemporary African art since 1980*. ¿Por qué añadieron la palabra “contemporary” a un título que parecería no necesitar de ese adjetivo, una vez habían indicado que se trata de arte desde 1980? ¿No sería eso indicación suficiente de su “contemporaneidad”? Enwezor y Okeke-Agulu utilizan el término, “arte contemporáneo” al modo en que lo entiende Terry Smith en *Contemporary Art and Contemporaneity* (2006). Para Smith, el arte contemporáneo no es solamente el arte que se ha producido después del arte moderno o—conforme avanza el tiempo—después del arte postmoderno. Lo que Smith llama “nuestra condición de contemporaneidad” va más allá de una “temporalidad presente”. Para él, el arte contemporáneo se centra en cuestiones de “tiempo, lugar, mediación y ‘mood’”. Como él dice—con palabras difíciles de interpretar—el arte contemporáneo es acerca de la “friction between multiple temporalities, the doubling of location and dislocation, the saturation of mediation in spectacle society and the fissures within it, and, above all, the question of how these factors shape individual affect and collective effectivity” (2009:224). Para Smith, el “arte contemporáneo” es el “nuevo arte moderno”. Por eso, es posible producir en el presente un arte que no es contemporáneo. Pero, por otra parte, Danto ya había dicho al hablar del arte poshistórico que:

69. *I am suggesting that... there are to be no next things. The time for next things is past. The end of art coincides with the end of a history of art that has that kind of structure. After that there is nothing to do but live happily ever after. It was like coming to the end of the world with no more continents to discover. One must now begin to make habitable the only continents that there are*

“Sugiero que... no habrá nuevos desarrollos. El tiempo para ellos (next things) ha pasado. El final del arte coincide con el final de una historia de arte que tiene ese tipo de estructura. Después de eso no hay nada que hacer, sino vivir por siempre felices. Era como llegar al fin del mundo sin más continentes por descubrir. Ahora uno debe empezar a hacer habitable los únicos continentes que hay” (Danto 1987).⁶⁹

GLOBALIZACIÓN

70. *Today the mechanisms and the geography of contemporary art are global. This marks a radically new condition for the reception of art*

“Hoy en día los mecanismos y la geografía del arte contemporáneo son globales. Esto marca una condición radicalmente nueva para la recepción del arte” (Enwezor y Okeke-Agulu 2009:6).⁷⁰

71. Kobena Mercer ha estudiado esta cuestión su libro “Exiles, Diasporas, and Strangers”, London: inIVA (2007). También en su artículo en la revista caribeña, *Small Axe*: “Art History and the Dialogics of Diaspora”, *Small Axe*, 38 (2012)

La globalización ha jugado un papel importante en la creación de circuitos y redes culturales y artísticas que han dado oportunidades y visibilidad a artistas africanos en los últimos años. Algunos aspectos de este proceso, como por ejemplo las migraciones desde África hacia occidente, han afectado decisivamente el arte durante las últimas décadas.⁷¹ Pero la globalización ha hecho más que acercar hacia el centro a los sujetos de las periferias; ha contribuido a resquebrajar los confines culturales y a facilitar el cruce de fronteras como una estrategia de producción cultural. A esto se añade la emergencia y difusión de la postcolonialidad y el multiculturalismo como soporte teórico de las prácticas artísticas. Stuart Hall habla de la

72. Diversity of visions, artistic practices and forms of life still largely unknown outside the continent- which are shaping the contemporary African imaginary today. Of course, the forces which are producing these novels effects of similarity and difference are no longer easily distributed between “North” and “South”. Given the scale of migration and the trans-national character of flows in the globalizing, postcolonial moment, they belong to a shared, deeply intertwined, but highly uneven and unfinished global world, from whose impact none is excluded

*Diversidad de visiones, prácticas artísticas y formas de vida aún desconocidas fuera del continente-que están dando forma hoy al imaginario africano contemporáneo. Por supuesto, las fuerzas que están produciendo estos nuevos efectos de similitud y diferencia ya no se distribuyen fácilmente entre "Norte" y "Sur". Dada la magnitud de la migración y el carácter transnacional de los flujos en el momento globalizador y poscolonial, pertenecen a un mundo global compartido, profundamente entrelazado, pero altamente desigual e inconcluso, de cuyo impacto ninguno se excluye (Hall 2000).*⁷²

73. Aunque la Bienal de Sao Paulo es más antigua, es sólo desde que en 1984 empezaron las bienales de La Habana y El Cairo, que varias otras lo han hecho en países emergentes o considerados hasta ahora como países “periféricos” en el mudo del arte: Estambul (1987), Gwangju (1995), Shanghái y Dakar (1996), Yokohama (2001), Marrakech (2005), Lagos (2017)

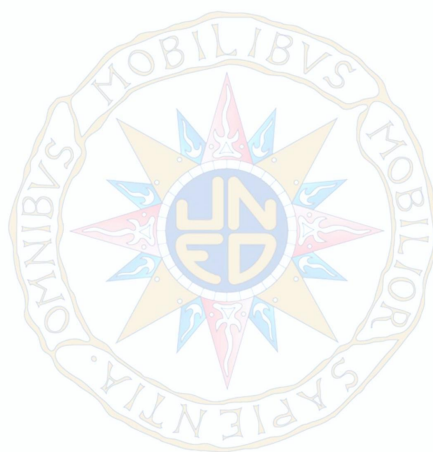
Junto a estos factores, hay otro elemento de importancia capital en la participación de artistas africanos en los circuitos globales de arte contemporáneo. Se trata de la proliferación y creciente popularidad de toda una red global de sistemas de exposición: nuevos museos, bienales⁷³, ferias de arte, galerías especializadas en arte de centros artísticos emergentes, residencias de artistas, etc. Con estos nuevos sistemas y redes, contextos históricos y sociales que anteriormente sólo eran conocidos por unos pocos especialistas son ahora accesibles para un público más general.

Sidney Kasfir también ha llamado la atención sobre el peligro de dar demasiada importancia a los procesos globalizadores y a la transnacionalidad de algunos artistas de la llamada “diáspora africana”, en detrimento de los artistas que siguen trabajando en el continente dentro de prácticas ni globalizadas, ni postmodernas, ni transnacionales:

En los últimos quince años, la atención crítica y curatorial en el campo del arte africano contemporáneo se ha desplazado constantemente de una geografía de práctica principalmente tropical hacia una mundial, de la diáspora.

74. Over the past fifteen years, critical and curatorial attention in the field of contemporary African art has shifted steadily away from a primarily tropical geography of practice toward a global, Diaspora one. And this is neither surprising nor inconsistent, given that the majority of influential critics and curators are themselves located within this Diaspora and not operating from the African continent. The African artist working in London or New York is far more likely to receive critical recognition than one in Yaoundé, Kampala, or Addis, not because of any conspiratorial power-brokerage as is sometimes alleged, but because of the far greater visibility in the West of his or her practice...

Y esto no es sorprendente ni incoherente, dado que la mayoría de los críticos y curadores influyentes se encuentran en esta diáspora y no operan desde el continente africano. El artista africano que trabaja en Londres o Nueva York es mucho más propenso a recibir un reconocimiento crítico que uno en Yaundé, Kampala o Addis, no debido a la intervención de ningún poder conspiratorial como a veces se alega, sino por la mucho mayor visibilidad en Occidente de su práctica ...” (Kasfir 2008).⁷⁴



CAPÍTULO 4

LA PRODUCCION ARTÍSTICA EN NIGERIA

Los artistas nigerianos contemporáneos

La identidad de los artistas nigerianos

Cuantificación y tipificación

Las asociaciones y colectivos de artistas

La formación artística en Nigeria

Sistemas educativos tradicionales e institucionales

Sistemas de educación artística

El sistema de educación artística en Nigeria

Formación artística informal

El artista en la sociedad nigeriana

La profesionalización de los artistas nigerianos

La situación económica de los artistas nigerianos

El debate sobre la regulación de la profesión de artista

Mujeres en el mundo del arte nigeriano

4. LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA EN NIGERIA

4.1 Los artistas nigerianos contemporáneos

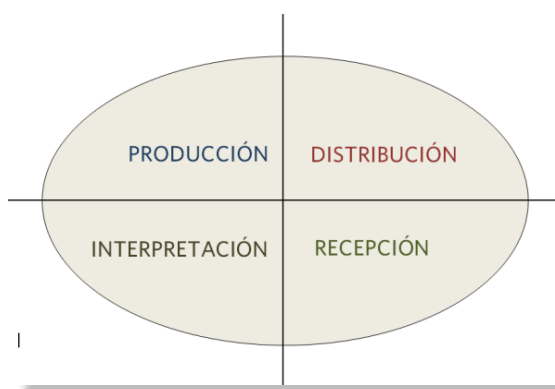


Fig. 4.1 Procesos en el mundo del arte

Al comienzo del análisis empírico del sistema social en el que el arte funciona en Nigeria y a las estructuras, agentes y procesos que posibilitan y sostienen ese “*mundo del arte*”, dirijo primero mi atención a sus principales agentes: los artistas y al sistema de producción artística.

Al realizar estudios económicos sobre determinados productos, servicios o mercados, es frecuente el separar los distintos procesos dentro del ciclo económico: la producción, la

distribución y el consumo de esos productos o servicios. En el caso el estudio del mundo del arte parece adecuado también el establecer una diferenciación entre los procesos. Pero las obras de arte—y en general

los productos culturales—tienen una complejidad y riqueza semántica, formal y comunicativa que los hacen algo más que simples objetos de consumo. De ahí que en la literatura sobre los mundos del arte (Maanen 2009:11), el término “consumo” es generalmente substituido por el de “recepción” y a esos tres procesos, se añade un cuarto, llamado de modos diferentes por los distintos autores: “contextualización”, “interpretación”, o incluso,

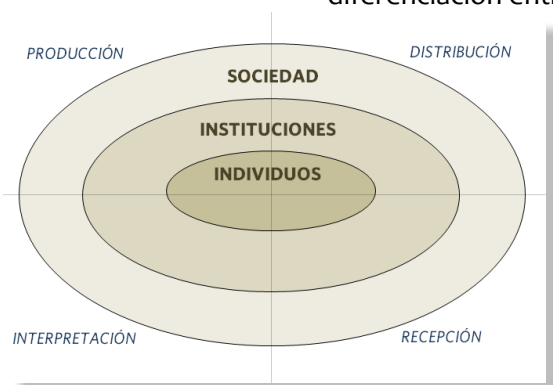


Fig. 4.2 Agentes y Procesos

“legitimación”. Hans van Maanen, en “How to study Art worlds”, se refiere a ellos como “dominios operativos”. Este es el modelo que utilizo en mi estudio.

Al analizar esos cuatro procesos en Nigeria—desde que un mundo del arte surge en el país en la segunda mitad del siglo XX y crece rápidamente hasta el presente—intento no perder de vista que el objeto central de este trabajo no es el realizar un estudio de las obras y estilos artísticos en Nigeria o una historia de su arte moderno y contemporáneo, sino un estudio del sistema del arte en Nigeria y sus principales estructuras, agentes y procesos. Como en cualquier otra



Fig. 4.3 Agentes, Estructuras y Procesos

demarcación territorial, cultural o social, el funcionamiento del sistema del arte en Nigeria es el resultado de los modos específicos en que la producción, distribución, interpretación y recepción del arte se estructura y organiza en este país.

Para realizar este estudio, es necesario analizar no sólo las características y evolución de las obras, los procesos y las estructuras sociales que sustentan al mundo del arte, sino también la agencia individual de los principales actores y cómo, a su vez, esos agentes influyen las estructuras artísticas. Esta interacción entre estructura y agencia afecta a todos los procesos y elementos del mundo del arte desde los primeros pasos de la producción hasta la recepción de la obra artística.



Fig. 4.4 El sistema de producción artística

En este capítulo, estudio cómo la producción artística se organiza y estructura en el mundo del arte nigeriano. Indudablemente, esta producción tiene numerosas similitudes con los sistemas y estructuras del mundo del arte global, pero el objeto principal de mi investigación es el identificar las características peculiares de la producción de arte y sus agentes en

el contexto específico del mundo del arte nigeriano.

Una idea vertebradora de la concepción del mundo del arte propuesta por Howard Becker es que el arte es una “*actividad colectiva*” y no solo el resultado de la agencia individual del artista. En ciertas manifestaciones artísticas, como el teatro, o la música sinfónica, esta realidad es evidente, pero incluso en la mayoría de los casos un artista creando en solitario necesita de otros profesionales. Por ejemplo, el

pintor necesita generalmente que alguien produzca los lienzos, las brochas, los pigmentos, los marcos, utilizados en sus obras. Desde este punto de vista, al analizar los principales agentes es adecuado estudiar no solo a los artistas—sus principales y más necesarios actores—sino también a otros agentes que tienen una gran influencia en el desarrollo y la dirección que toma el mundo del arte en una determinada sociedad: los educadores de arte, tanto en estructuras educativas formales como en la educación informal.



Fig. 4.5 Los agentes de producción artística

Para comprender como funciona el mundo del arte en Nigeria es necesario estudiar sus agentes principales –los artistas- pero también la práctica artística profesional en el país. Este es el objetivo del capítulo y estas son las preguntas de investigación a las que intento dar respuesta en él:

1. Salvo cuando así lo indico, en este trabajo utilizo el término “artista profesional” para referirme a personas que activamente ejercen una carrera artística y que tienen el arte como su ocupación principal, con independencia de su situación laboral presente e incluso cuando el arte no es su fuente principal de ingresos. Entre todos los artistas, esta tesis se centra exclusivamente en los artistas visuales.

- a) ¿Quiénes y cómo son los artistas profesionales¹ nigerianos?
- b) ¿Cuál es el tamaño y composición de este colectivo?
- c) ¿Dónde y cómo se forman los artistas nigerianos?
- d) ¿Cómo pueden clasificarse esos artistas?
- e) ¿Qué estructuras asociativas y de soporte tienen?

- f) ¿Cuáles son sus patrones de gastos e ingresos?
- g) ¿Cómo se define su identidad profesional dentro de la sociedad nigeriana?
- h) ¿Cómo se posicionan socialmente con relación a otros profesionales?
- i) ¿Cuál es su dedicación de tiempo a la práctica artística?
- j) ¿Cuáles son las condiciones laborales en las trabajan?
- k) ¿Cómo es la demografía de los artistas visuales nigerianos?
- l) ¿Qué factores externos ayudan o perjudican la realización de sus objetivos?

Sylvester Ogbechie (2010) ha planteado la sugerente y perspicaz observación de que, en Europa y Estados Unidos, paulatinamente, el estudio del arte contemporáneo africano se ha convertido en el estudio de la historia de la recepción de ese arte en occidente, en vez de centrarse en el contexto africano de su producción. Eso es lo que intento hacer en este cuarto capítulo. Para realizar este análisis ofrezco primero un estudio sobre la identidad de los artistas nigerianos; sigue una cuantificación y tipificación. A continuación, me centro en el examen de la condición del artista en la sociedad nigeriana y la cuestión de la profesionalización de la actividad artística en Nigeria. Finalmente, hago un estudio de las estructuras asociativas de los artistas y el modo en que se organizan ellos colectivamente y de los canales de formación y aprendizaje tanto académico como informal, por los que los artistas nigerianos acceden al mundo del arte.

4.1.1 La identidad de los artistas nigerianos

En Europa, hasta la llegada del Renacimiento, los términos artista, artesano, artífice, eran prácticamente sinónimos. Con el advenimiento de la modernidad se aprecia un creciente distanciamiento entre artesanos y artistas. Mientras que unos se centraban en la producción de objetos útiles de consumo, los otros dirigían su labor a la creación de objetos que, en su creciente intelectualización, dirigían su búsqueda principalmente hacia la belleza estética. De una mera labor mecánica y manual se pasa a una basada en el pensamiento y la creatividad (Aguirre 2009:23). Esta diferenciación, se produce en Nigeria siglos más tarde. Mientras que el territorio de lo que actualmente es Nigeria, esta tradición artesanal tiene, probablemente, la más rica historia en el continente africano y hay objetos de extraordinaria calidad que fueron producidos hace muchos siglos, es tan solo al comienzo el siglo XX cuando aparecen los primeros individuos que pueden calificarse como

artistas. Junto a esta aparición del artista como categoría profesional, emerge la práctica del arte como una actividad autónoma.

Hay individuos que han recibido una formación artística pero su actividad profesional se desarrolla en otros campos. Hay otros que participan en ciertas esferas del mundo del arte pero que no se autoidentifican con esa categoría: no se ven primariamente como artistas. Por otra parte, ciertos agentes en industrias y entornos creativos se ven a sí mismos como artistas (por ejemplo, diseñadores). Esta es, ciertamente, una identidad fluida y no perfectamente delimitada.

Aunque la identidad (autodefinición) más importante para la mayoría de los artistas en lo que se refiere a su actividad profesional sea precisamente la de “artista”, es frecuente encontrar individuos con múltiples identidades, algunas de ellas relevantes sólo en contextos específicos. Artistas tienen generalmente un fuerte apego emocional a su identidad de artistas, a la que consideran como su “auténtica vocación” y lo que define lo que “realmente” son. Incluso cuando su práctica profesional no corresponde con esa realidad, continúan viéndose a sí mismos como artistas.

¿Quién es un artista en la Nigeria contemporánea? ¿Hay que obtener unos ingresos del arte producido por una persona para que se le pueda considerar como un artista? ¿Qué ocurre cuando un individuo deja de producir arte? ¿Puede todavía considerarse como un artista? ¿Puede considerarse como artista a una persona que solo lo produce como un hobby, totalmente separado de su actividad profesional ordinaria? Dutton, Roberts & Bednar definen la identidad profesional como “*the meanings that individuals attach to themselves*”² y hacen notar como las identidades personales son múltiples, polifacéticas y dinámicas. La identidad personal es para ellos una representación compleja y variable de la auto-compresión y auto-conocimiento asociados a una amplia gama de sentimientos y actitudes hacia uno mismo (Dutton 2010:266).

2. los significados que los individuos dan a sí mismos.

En Nigeria, como en muchos otros lugares, la identidad profesional de numerosos artistas es una compleja mezcla de roles y posiciones sociales: artista, educador, administrador, investigador. Muchos de ellos compaginan su práctica artística con actividades educativas en las artes o con trabajos de administración, investigación o promoción en instituciones artísticas. Por ejemplo, una importante proporción de los profesores de la escuela de Bellas Artes más importante del país, en la *University of Nigeria*, en Nsukka, además de sus tareas educativas dedican buena parte de su tiempo a su práctica artística, participan

regularmente en exposiciones e, incluso, tienen representación en galerías de arte. En algunos casos, como en el del artista de origen Ghanés, El Anatsui, su fama internacional le viene de sus conocidas obras con chapas metálicas y no por su trabajo como catedrático en la escuela de arte. Alan Thorton ha estudiado esta importante cuestión en su libro, *Artist, researcher, teacher: A study of professional identity in art and education* (2013) y lo ha expuesto de un modo muy gráfico:

3. En la teoría del color y en el contexto de la mezcla de pigmentos, los colores primarios, rojo, amarillo y azul se pueden combinar de tres maneras diferentes para formar los colores secundarios de púrpura, naranja y verde. Propongo aquí que el rojo representa el artista, el amarillo al investigador y el azul al profesor. Por lo tanto, púrpura representa el maestro artista, naranja el artista investigador y verde el investigador docente... sugiero que el reconocimiento o la superposición de estas identidades, para algunos, puede traer consigo una sinergia en la que nuevas identidades, ideas y prácticas pueden surgir e interrelacionar o integrar más otros importantes aspectos de la cultura de las artes visuales.

*In colour theory and the context of pigment mixing, the primary colours, red, yellow and blue can be combined in three different ways to form the secondary colours of purple, orange and green. I propose here that red represents the artist, yellow the researcher and blue the teacher. Hence purple represents the artist teacher, orange the researcher artist and green the teacher researcher... I suggest that the acknowledgement or embracing of overlap in these identities, for some practitioners, can result in a synergy in which new identities, thinking and practices can emerge further interrelating or integrating important aspects of the culture of visual art (Thorton, 2013: 3).*³

El escultor tradicional que creaba máscaras o piezas en bronce para un uso ritual o ceremonial en cualquiera de los principales centros de producción artística tradicional en Nigeria (por ejemplo, Benín, Onitsha o Ife), ocupaba una posición social muy distinta de la de los artistas profesionales en el mundo del arte contemporáneo nigeriano. Para entender adecuadamente ese *artworld* es preciso estudiar la identidad y el papel social del artista en este contexto.

La extendida visión en la modernidad occidental del artista como “genio” creador, o como agente individual de creación solo surge en Nigeria a raíz del contacto con Europa y el largo proceso de colonización cultural. En las estructuras sociales nigerianas tradicionales, la grandeza de un creador se mide por su capacidad de alcanzar altas cotas de calidad técnica en la realización de obras que siguen un modelo determinado por la tradición. Por el contrario, la importancia de un artista contemporáneo nigeriano, como otros en el resto del mundo del arte globalizado, se mide habitualmente por su capacidad de innovar, de crear nuevas formas y discursos artísticos.

En Europa, desde el Renacimiento, los artistas reclaman un papel especial en la sociedad como agentes creadores. Como dice Bourdieu: “the idea they have of themselves: the universe of art is a universe of belief, belief in gifts, in the uniqueness of the uncreated creator” (Bourdieu, 1993a: 139). Esta auto-compresión del artista como un creador único e irrepetible, como un “genio inspirado por las musas” no es fácil de reconciliar con el modo en que la sociología tiende a estudiar a los artistas como un grupo social. (Zolberg 2013)



Fig. 4.6 El Anatsui, Akron Art Museum, USA

El arte desinteresado—a la manera Kantiana—o el “arte por amor al arte” sólo aparecen en un contexto social, cultural y de la filosofía del arte relativamente reciente en Nigeria. El artista “bohemio” o “contestatario” que surge dentro de discursos del modernismo occidental, no hubiera tenido cabida en la corte del rey de Benin en el siglo XIX, pero sin duda, la tiene en el mundo del arte de Lagos ya entrado el siglo XXI. El estereotipo del artista bohemio, frecuentemente ejemplificado por Van Gogh y los artistas parisinos de principio del siglo XX, ha encontrado su lugar en un contexto cultural y social radicalmente diferente. La idea modernista occidental del artista como agente creador:

4. Hoy en día es generalmente aceptado por los historiadores del arte que la noción de "artista" se está desarrollando desde el quattrocento, cuando pintores y escultores experimentaron un cambio de status de artesanos a autores. A principios del siglo XVI, parece que Miguel Ángel, Rafael, y Leonardo habrían ganado un aura de estar casi fuera de la normal delimitación social en virtud de sus especiales poderes visionarios.

It is now generally accepted by art historians that the notion of "artist" was being developed through the quattrocento, as painters and sculptors experienced a rise in status from artisans to auteurs. By the early sixteenth century, it seems that Michelangelo, Raphael, and Leonardo could gain an aura of being

almost outside normal social delineation by virtue of their particular visionary powers (Burke, 2004:5).⁴

En “*The Field of Cultural Production*”, Pierre Bourdieu propuso que se considerase al mundo del arte como una estructura social en la que agentes e instituciones establecen entre ellos relaciones que hacen posible el que se genere el convencimiento de que unas determinadas obras de arte tienen valor y que se les asigne uno específico en ese campo de producción cultural que es el mundo del arte (Bourdieu 1980: 78). Para Bourdieu, los artistas ocupan una “*posición*” en ese campo, y es esa posición la que permite al mundo del arte diferenciar entre los agentes que son artistas y los que no lo son o entre lo que es arte y lo que no lo es.



Fig. 4.7 *Escultor tradicional en madera*

Por su parte, Griswold (2008: 84) ha señalado que el estudio de la producción cultural no debe limitarse a la producción de objetos. También hay “*producción*” de ideas y conceptos. Objetos culturales— las obras de arte son objetos privilegiados en esa categoría— requieren creadores y receptores relacionándose dentro del espacio social que es

un mundo del arte. Algo similar ocurre con las ideas. También ellas, compiten por la atención del público, de los organismos institucionales o del mercado. Es importante no perder esto de vista al estudiar las instituciones y agentes involucrados en la producción artística en un determinado mundo del arte.

4.1.2 Cuantificación y tipificación

Hasta principios del siglo XX, con la aparición de las primeras pinturas de caballete de Aina Onabolu, la creación artística en Nigeria no adquirirá una cierta autonomía, tanto en la que se refiere al arte como práctica separada de funciones rituales o ceremoniales, como en lo que se refiere a los objetos producidos por esa práctica. Hasta la llegada de la modernidad, la producción y recepción de los objetos que ahora consideramos como arte, ocurre en Nigeria dentro de las estructuras de unos gremios cerrados y estrechamente controlados por una

estructura centralizada alrededor del palacio del rey local. Un sistema de aprendizaje (...). El control dual ejercido sobre los artistas por parte del poder político y las estructuras de los “guilds” se traducían generalmente en estrictas reglas sobre la producción de esos objetos y en una limitación de la innovación y la libertad creativa de esos artistas o artesanos. Con la aparición del patronazgo privado la posición del artista en la sociedad cambia considerablemente. El monopolio ejercido sobre el arte y los artistas se diluye. De ser simplemente el poseedor de unas habilidades artesanas más o menos desarrolladas, el artista pasa a ser un intelectual cuyo trabajo va más allá de la habilidosa producción de objetos con una funcionalidad determinada. Aunque estos cambios ya aparecen al principio del siglo XX en Nigeria, es tan sólo después de la independencia (1960) cuando el proceso de institucionalización del arte como práctica social cultural comienza de un modo estable y surgen las primeras manifestaciones de un mercado del arte.

Como he indicado en el capítulo sobre el contexto histórico de la aparición del arte moderno nigeriano, los primeros artistas nigerianos estaban motivados principalmente por causas nacionalistas y de oposición a las estructuras coloniales. Por esta razón, comienzo por estudiar la evolución de la significación del término “artista” antes de entrar en su tipificación en el mundo del arte nigeriano. Una respuesta adecuada a la simple pregunta ¿cuántos artistas visuales profesionales hay en Nigeria hoy en día? debe ser precedida de una delimitación del término “artista visual”: ¿Quién puede considerarse un artista visual en una topografía social y cultural tan rápidamente cambiante como la nigeriana? ¿Quién es un artista? ¿Cuáles son las fronteras que delimitan la categoría “artista”? En segundo lugar, es necesario definir el significado del adjetivo “profesional” al aplicarlo a un artista. ¿A quién podemos clasificar como artista “profesional”?

Tradicionalmente, se hubiera considerado como artista al que hubiera estudiado artes y obtenido una certificación “profesional” como artista. Esta es la concepción que, por ejemplo, defendió Harold Wilensky (1964) hace ya más de medio siglo. Un par de décadas más tarde, Andrew Abbot (1988) cuestionó lo que él llamó “*el sistema de las profesiones*” y se preguntó sobre los procesos sociales a través de los cuales distintas ocupaciones profesionales definen su “jurisdicción”, es decir, delimitan su esfera de influencia y de control sobre ciertos servicios. Por ejemplo, los *Colegios Profesionales* de médicos, abogados, arquitectos, etc. controlan generalmente quien puede ejercer esa profesión y por tanto quien puede llamarse un médico, un abogado o un arquitecto profesional. Esta visión, un poco rígida, de la

profesionalidad se ha relajado en las últimas décadas (Ibarra 2003, Caza & Creary 2016). Hoy en día, en el lenguaje común, es frecuente utilizar la palabra “profesional” no solo como un nombre, sino también como un adjetivo que cualifica el modo en que un servicio o una acción se realizan con habilidad y competencia técnica.

Ocupación o profesión. La cuestión sobre quien es un profesional no es irrelevante cuando se aplica a los artistas en un determinado mundo del arte contemporáneo. ¿Quién es un artista profesional en Nigeria? ¿Es el que dedica la mayor parte de su tiempo a la creación de “obras de arte”, es decir, el que tiene el arte como su *ocupación* principal? ¿Son artistas todos los individuos que han estudiado arte? En algunas profesiones, como la arquitectura o la medicina, la respuesta es relativamente sencilla: un arquitecto, un médico es el que tiene esa calificación y tiene una certificación profesional a través de su pertenencia a una institución—los colegios profesionales, en el caso de España—que regula el ejercicio de esa actividad profesional. En otras actividades, la delimitación no es tan clara y depende de si la persona tiene esa actividad como su fuente principal de ingresos, por ejemplo, un deportista que pasa de *aficionado* a *profesional*.

En el caso de los artistas, la situación es más compleja y parece necesario aplicar no solo un criterio sino varios para establecer quien es un artista profesional. Si solo miramos a las calificaciones, ningún artista autodidacta podría considerarse un artista profesional. Si miramos a los ingresos podríamos encontrar casos en los que, a pesar de ser su actividad principal, el arte no da a un artista suficientes ingresos para sustentarse y tiene que realizar otras actividades. Lena y Lindemann (2014: 71) identifican cinco posibles enfoques para dar respuesta a esta cuestión de la profesionalidad de los artistas, y por tanto, a su tipificación y cuantificación:

- a) Desde el punto de vista del capital humano (*human capital approach*),
- b) Utilizando censos de ocupación (*census definition*)
- c) Cuantificando los participantes en las industrias creativas (*creative industries approach*)
- d) Estudiando los espacios de creación (*creative environment approach*) y
- e) Desde la subjetividad (*subjectivist approach*)

Si miramos a la categoría “artista” desde el punto de vista del *capital humano*, artistas son, simplemente, los individuos que han recibido una formación artística o adquirido las habilidades técnicas

tradicionalmente asociadas con los artistas como profesionales. Si se utilizara este criterio, para responder a la pregunta de cuantos artistas hay en Nigeria, habría que calcular el número de personas que han obtenido cualificaciones como artistas y que todavía están vivos. Este modo de cuantificar a los artistas tiene un obvio problema: hay numerosos individuos que han estudiado arte pero que ejercen su actividad profesional en otros sectores.

El segundo enfoque utiliza los censos. Generalmente, los censos de sus habitantes en cada país incluyen información acerca de su ocupación. Cuantificar los artistas utilizando censos u otros modos de delimitar cuantos individuos tienen la producción artista como su principal ocupación parece pues un modo aceptable de responder a la pregunta sobre el número de artistas en el país. Censos aspiran a incluir a todos los individuos de una sociedad y, puesto que se repiten periódicamente, ofrecen la posibilidad de establecer comparaciones de la evolución de una determinada categoría profesional a lo largo de un periodo de tiempo (Benhamou 2011: 53). Desgraciadamente, en Nigeria no existe el tipo de censo que incluiría esa información. Por otra parte, aunque existiera, este método tiene la importante desventaja de no incluir a aquellos que la ejercitan de una manera parcial. La información sobre el número de personas que aparecen en los censos de Nigeria como “artistas” no nos daría una visión real del tamaño de este grupo social. Como ocurre también en otros países, en Nigeria, una proporción considerable simultanea su producción artística con un trabajo remunerado, “*Statistics on numbers of artists, such as those from Census surveys... have to be considered cautiously*” (Menger, 2001: 242). Como una alternativa a los censos, Benhamou sugiere utilizar encuestas, por que como ella dice: *Despite their more limited scope, they provide qualitative information, especially on the nature of multiple-job holding, which is probably the most distinctive aspect of artists' labour market involvement* (Benhamou 2011: 53). Esta parece una importante observación y una que también caracteriza la situación profesional de los artistas en Nigeria: que el multiempleo sea probablemente la más distintiva característica de la posición de los artistas en el mercado laboral.

Un tercer modo de buscar una respuesta a la pregunta de quiénes o cuantos son los artistas en un determinado marco social es el considerar como artistas a todos los individuos que trabajan en las industrias creativas. Si los anteriores enfoques eran problemáticos, este lo es incluso más porque el perímetro de esta categoría social está incluso más difuminado y utilizar este método conduciría a una sobrevaloración del número de artistas.

Frecuentemente, se realizan estudios sobre la creatividad en entornos físicos delimitados: ciudades, conurbaciones, áreas metropolitanas, regiones con una alta densidad de “trabajadores creativos”. Mirar a esos entornos creativos puede también ser utilidad para identificar a artistas que se encuentran en situaciones profesionales no frecuentemente asociadas con el término “artista”.

Finalmente, cabe considerar como artistas a personas que no entran en ninguna de las cuatro posibilidades mencionadas anteriormente: no han recibido una formación artística, no aparecen como artistas en ningún censo de actividades profesionales y no trabajan en ninguna industria o entorno creativo y que sin embargo, a través de una adscripción subjetiva a esta categoría se auto califican de artistas. Utilizar este enfoque nos llevaría a concluir que el número de artistas en Nigeria corresponde al número de personas que se autoidentifican como artistas, independientemente de su posición laboral, de su formación o de sus credenciales.

En el informe que publicó en 2008 la *National Endowment for the Art* de los Estados Unidos, titulado “*Artists in the Workforce. 1990–2005*” se indica que “*There are now almost two million Americans who describe their primary occupation as artist. Representing 1.4 percent of the U.S. labor force, artists constitute one of the largest classes of workers in the nation*” (NEA 2008: iii). Vuelvo a la pregunta planteada anteriormente. ¿Cuántos nigerianos tienen como ocupación primaria la producción artística? ¿Cuántos artistas profesionales hay en el país?

Como en otras categorías de identificación profesional, la de artista es una identidad ambigua y compleja. En tiempos pasados, un individuo podía considerarse un artista profesional solo cuando hubiera adquirido y alcanzado los conocimientos, la formación y las credenciales de esta profesión (Caza & Creary, 2016). Pero hoy en día, las carreras profesionales de los artistas, tanto en Nigeria como en el resto del mundo, no siempre siguen un recorrido lineal con expectativas y escalones estables y predecibles. Frecuentemente, las trayectorias profesionales de numerosos artistas parecen serpentear entre distintas identidades, frecuentemente simultaneadas.

La UNESCO (1980) define al artista del siguiente modo:

“Se entiende por “artista” toda persona que crea o que participa por su interpretación en la creación o la recreación de obras de arte, que considera su creación artística como un elemento esencial de su vida, que contribuye así a desarrollar el arte y la

cultura, y que es reconocida o pide que se la reconozca como artista, haya entrado o no en una relación de trabajo u otra forma de asociación”

La delimitación del término “*artista profesional*” o del establecimiento de quien es “*artista profesional*” puede parecer meramente académica, pero no lo es. A efectos fiscales y e inclusión en la seguridad social esta categorización profesional es importante. En Europa, para estos efectos, los tres principales criterios utilizados para la determinación de quien puede considerarse un “*artista profesional*” son:

Reconocimiento basado en la formación: el artista debe recibir una formación antes de que puede ser considerado como un profesional que reúna los requisitos para la protección del sistema de la seguridad social.

Reconocimiento basado en la evaluación por iguales (artistas): El artista es evaluado/a por un comité de “iguales” o de “pares” del artista, que se pronunciará sobre la concesión del acceso a la protección de éste, por inclusión en el régimen a la seguridad social que le da cobertura.

El reconocimiento por resolución administrativa: el artista debe cumplir una serie de condiciones para beneficiarse de la cobertura de seguridad social. Estas condiciones, por lo general, incluyen la inscripción en un registro oficial, y la prueba de los ingresos de la actividad artística. (AVVAC 2013)

En Nigeria, los dos primeros criterios pueden verificarse. El primero a través de la titulación ofrecida por instituciones educativas. El segundo, a través de la adscripción a la *Society of Nigerian Artists (SNA)* o al *Guild of Professional Fine Artists of Nigeria (GPFAN)*. El tercer criterio no es de aplicación en Nigeria debido a la inexistencia en el país de un sistema de seguridad social centralizado.

La profesionalización de los artistas nigerianos y su inserción en un sistema laboral está todavía en sus comienzos. Hasta hoy, no existe en Nigeria un sistema de seguridad social organizado. Esto afecta a toda la población, pero es un hecho que tiene especialmente importantes repercusiones en las personas que no son asalariadas. Los artistas profesionales que no compaginan la actividad artística con otra ocupación remunerada y que por lo tanto reciben ingresos de una forma esporádica y no planificada se encuentran generalmente en una situación de constante inestabilidad económica. Desafortunadamente, las asociaciones profesionales de artistas en Nigeria no han contribuido

suficientemente hasta ahora a la profesionalización de la práctica artística y a la defensa de los intereses laborales de los artistas o a la promoción de instrumentos legales que ayuden a la mejora de la situación social y económica del artista.

En el estudio “*La Dimensión Económica de las Artes Visuales en España*” (AAVC 2006), se indica que, en el año 2003, la población artística en España era de un total estimado de 11.236 artistas, de los que tan solo un 31% eran mujeres. Otro dato significativo aportado por este estudio es que, en 2002, el 66,1% de los artistas obtuvo unos ingresos de menos de 12.000 € anuales. Es decir, la mayoría de los artistas era incapaz de sustentarse con los ingresos de su actividad artística y tenían que compaginarla con otras actividades profesionales. Aunque ningún estudio de este tipo se ha realizado en Nigeria, la situación de sus artistas visuales no es más favorable. A ello, se añade la escasez de instituciones y organizaciones artísticas, museos, etc. que pudieran dar empleo a artistas. Sin embargo, las oportunidades de trabajar en instituciones educativas, desde nivel elemental al universitario, está abierta a numerosos artistas nigerianos, y un buen número de ellos tienen una doble identidad profesional: artista y educador. Esta necesidad de compaginar trabajos es especialmente aguda en el caso de artistas visuales que producen obras en medios menos comerciales que la pintura, escultura o fotografía tradicionales: video, *multimedia art*, instalaciones, arte conceptual, etc.

En Canadá, el *Conseil des arts et des lettres du Québec*, para la concesión de becas y ayudas, define como artistas profesionales a los que:

1. Se declaran así mismos como artistas profesionales
2. Practican una actividad artística por su propia cuenta u ofrecen servicios remunerados, como creadores o realizadores
3. Han obtenido el reconocimiento de sus colegas artistas
4. Difunden o interpretan públicamente sus obras en lugares o contextos reconocidos como artísticos

Estas observaciones parecen sugerir de nuevo que para responder a la pregunta ¿cuántos artistas visuales hay en Nigeria? no es suficiente cuantificar a los que han realizado estudios formales o informales de arte.

¿CUÁNTOS ARTISTAS VISUALES PROFESIONALES HAY EN NIGERIA?

Esta es una pregunta importante para una comprensión del mundo del arte en el país. Al estudiar el sistema del arte en Nigeria hubiera sido de gran utilidad el poder contar con información detallada sobre las instituciones e individuos activos en la producción y distribución del arte en el país. Desafortunadamente, no existen estudios o censos de este tipo y la información existente está desperdigada en fuentes fragmentarias e inconexas. Sin embargo, aunque Nigeria tiene una población de unos 150 millones de habitantes, el tamaño del mundo del arte nigeriano es relativamente reducido y parece factible el realizar una cuantificación de los artistas profesionales realizando un listado. Bernice Kelly y Janet Stanley dedicaron considerables energías a este esfuerzo y en su libro: *Nigerian Artists: A Who's Who & Bibliography* (Kelly & Stanley 1993) ofrecen una lista de 353 artistas profesionales activos en el periodo de setenta años entre 1920 y 1990.

En las tablas adjuntas incluyo mi propia enumeración nominal de los más activos artistas visuales nigerianos desde el modernismo temprano hasta el presente. Esta lista incluye 393 artistas que tienen – o tuvieron en algún momento de sus carreras profesionales- una presencia regular en subastas, exposiciones, etc. De ellos, unos 70 ya han fallecido y otros están inactivos a causa de su edad o enfermedad, por lo que esta lista de “*artistas visuales profesionales nigerianos activos*” se reduciría a unos 320 artistas. Indudablemente, no se trata de un listado exhaustivo, pero puede considerarse lo suficientemente amplia como para servir de base al estudio de los artistas visuales contemporáneos objeto de esta sección de la tesis.

Principales artistas nigerianos nacidos antes de 1930

Aina ONABOLU (1882-1963)	Akinola LASEKAN (1916-1974)	Roland NDEFO (1921-1984)
Thomas ONAH (1900-1952)	Ben ENWONWU (1917-1994)	Geoffrey OKOLO (1922-1996)
Ovia IDAH (1908-1968)	J. O. UGOJI (1917-1981)	Lamidi FAKEYE (1928-2009)
Chris IBETO (1912-1995)	Asiru OLATUNDE (1918-1993)	Festus IDEHEN (1928-)
Sylvester CHUKUEGU (1915-)	Zacheus OLORUNTOBA (1919-2014)	Felix IDUBOR (1928-1991)
Justus AKEREDOLU (1915-1984)	Clara Etso UGBODAGA-NGU (1921-1999)	Thomas AIREN (1929-)
Eke OKEYBOLU (1916-1958)	Ladi KWALI (1921-1984)	

Principales artistas nigerianos nacidos entre 1930 y 1940

Solomon I. WANGBOJE (1930-1998)	Ogbonnaya NWAGBARA (1934-1985)	Simon OKEKE (1937-1969)
Ben OYADIRAN (1930-2013)	Eze OKPU (1934-1995)	Tijani MAYAKIRI (1937-1992)
Afi EKONG (1930-2009)	Felix EKEADA (1934-)	Chuks ANYANWU (1938-)
J.D. 'Okhai OJEIKERE (1930-)	Yusuf GRILLO (1934-)	Ben IGWILO (1938-)
Ben OSAWA (1931-2007)	Jimoh AKOLO (1934-)	Chuka AMAEFUNAH
Uzo EGONU (1931-1996)	Ayo AJAYI (1935-)	Chike ANIAKOR (1939-)
Felicia ADEPELU (1932-)	Adebanjo FASUYI (1935-)	Ray OBETA (1939-)
Bruce ONOBRAKPEYA (1932-)	Demas NWOKO (1935-)	Elizabeth OLOWU (1939-)
Uche OKEKE (1933-2016)	Sylva OKEREKE (1935-)	Yekini FOLORUNSHO (1939-)
Agbo FOLARIN (1934-2010)	Jubilee OWEI (1935-)	Wole OLAJIDE (1939-)
Abayomi BARBER (1934-)	Okechukwu ODITA (1936-)	Osagie OSIFO (1939-)
Theresa LUCK-AKINWALE (1934-)	Buraimoh GBADAMOSI (1936-)	Lucas BANTU (1939-)
Erhabor EMOKPAE (1934-1984)	Isiaka OSUNDE (1936-)	

Principales artistas nigerianos nacidos entre 1940 y 1950

Sunday Jack AKPAN (1940-)	Joshua AKANDE (1942-)	Akinbode AKINBIYI (1946-)
Isiaka ADEDIRAN (1940-)	Shina YUSSUF (1943-1995)	Joseph ADEYEMI (1946-)
Muraina OYELAMI (1940-)	Amos ODION (1943-)	Ben EKANEM (1946-)
Jacob AFOLABI (1940-)	Jimoh BURAIMOH (1943-)	Gani ODUTOKUN (1946-1996)
Wale OLAJIDE (1940-)	Billy OMABEGHO (1944)	Obiora UDECHUKWU (1946-)
Paul IGBOANUGO (1940-)	Twins SEVEN-SEVEN (1944-2011)	Chris AFUBA (1947-)
Yinka ADEYEMI (1941-)	Clary NELSON-COLE (1945-1990)	David DALE (1947-)
Jerome ELAIHO (1941-)	Dele JEGEDE (1945-)	Abbas AHUWAN (1948-)
Bisi FAKEYE (1942-)	Udinyiwe OGIAMEN (1945-)	Moyo OGUNDIPE (1948-)
Joshua AKANDE (1942-)	Uzo NDUBUISI (1945-)	Sangodare AJALA (1948-)
Colette OMOGBAI (1942-)	Bisi FABUNMI (1945-)	Sheni JAWANDO (1947-)
Tam FIOFORI (1942-)	Haig DAVID-WEST (1946-)	Kolade OSHINOWO (1948-)
Ola OLAPADE (1942-)	Rufus OGUNDELE (1946-1996)	Bayo OGUNBDELE (1949-)

Principales artistas nigerianos nacidos entre 1950 y 1960

Boniface OKAFOR (1950-2002)	Reuben UGBINE (1956-)	Muri ADEJIMI (1958-)
Nike OKUNDAYE (1951-)	Moyo OKEDEJI (1956-)	Mike OMOIGHE (1958-)
Kenny ADAMSON (1951-)	Bona EZENDU (1956-)	Abiodun OLAKU (1958-)
Godson DIOGU (1951-)	Tony ENEBELI (1956-)	Oyerinde OLOTU (1959-)
Emmanuel EKEFREY (1952-)	Idowu OTUN (1956-)	Obi EKWENCHI (1959-)
Monday AKHIDUE (1952-)	Olu SPENCER (1956-)	Tola WEWE (1959-)
Adeniji ADEYEMI (1952-)	Kunle FILANI (1957-)	Toyin LOYE (1959-)
Kehinde BALOGUN (1953-)	Fidel OYIOGU (1957-)	Jerry BUHARI (1959-)
Chris ECHETA (1953-)	Obiora ANIDI (1957-)	Ken ADEWUYI (1959-)
Tayo QUAYE (1954-)	Nsikak ESSIEN (1957-)	Olu AMODA (1959-)
Tayo ADENAIKE (1954-)	Bunmi BABATUNDE (1957-)	Rukeme NOSERIME (1959-)
Raqib BASHORUN (1955-)	Gbenga OFFO (1957-)	Emmanuel EKPENI (1959-)
Osa EGONWA (1955-)	Alex SHYNGLE (1957-2001)	Olaniyi OJO (1959-)
Lemi GHARIOKWU (1955-)	Sokari DOUGLAS-CAMP (1957-)	Adeyi AMEH (1959-)
Ndubisi ONAH (1956-)	Kefas DANJUMA (1958-)	

Principales artistas nigerianos nacidos entre 1960 y 1965

Ndidi DIKE (1960-)	Ebong EKWERE (1961-)	Kehinde SANWO (1963-)
Chinwe UWATSE (1960-)	Felix OSIEMI (1961-)	Hamid IBRAHIM (1963-)
DILOMPRIZULIKE (1960-)	Duke ASIDERE (1961-)	Alex NWOKOLO (1963-)
George NWADIOGBU (1960-)	Tonie OKPE (1961-)	Pita OHEWEREI (1963-)
Jacob JARI (1960-)	Helen UHUNMWAGHO (1961-)	Oladele BAMGBOYE (1963-)
Emmanuel AFOLAYAN (1960-)	Bode OLANIRAN (1961-)	Kultume GANA (1963-)
Emmanuel MBANEFO (1960-)	Sam OVRAITI (1961-)	Eva OBODO (1963-)
Jonathan LESSOR (1960-)	Monday AKHIDUE (1962-)	Osahenye KAINEBI (1964-)
Edwin DEBEBE (1960-)	Femi JOHNSON (1962-)	Alaric OVIRI (1964-)
Emmanuel IKORO (1960-)	Ben OSAGHAE (1962-2016)	Francis UDUH (1964-)
Osazuwa OSAGIE (1961-)	Chijioko ONUORAH (1962-)	Yomi MOMOH (1964-)
Moses UNOKWAH (1961-)	Pius EMORHOKPOR (1962-)	Victor EKPUK (1964-)
Joe AMENECHI (1961-)	Abraham UYOVBISE (1963-)	Ehi OBINYAN (1964-)
Edosa OGIUGO (1961-)	Ini BROWN (1963-)	Kent ONAH (1964-)
Patrick AGOSE (1961-)	Olu AJAYI (1963-)	Hassan ALIYU (1964-)

Principales artistas nigerianos nacidos entre 1965 y 1970

Ayo ADEWUNMI (1965-)	Titi OMOIGHE (1966-)	Akin BARUWA (1968-)
Okezie OKAFOR (1965-)	Blaise G. GBADEN (1966-)	Tony CHIZEA (1968-)
Zino ORARA (1965-)	Cliff NWANNA (1966-)	Joshua NMESIRIONYE (1968-)
Emenike OGWO (1965-)	Mufu ONIFADE (1966-)	Tony OSHIAME (1968-)
Segun ADEJUMO (1965-)	Wallace EJOH (1966-)	Juliet EZENWA (1968-)
Kunle ADEGBORIOYE (1965-)	Emmanuel INUA (1966-2011)	Emeka UDEMBA (1968-)
Akin ONIPEDE (1965-)	Lasisi LAMIDI (1966-)	Dennis OSAKUE (1968-)
Rom ISICHEI (1966-)	Bob AIWERIOBA (1967-)	Ebenezer AKINOLA (1968-)
Mufu ONIFADE (1966-)	Onyema OFFOEDU-OKEKE (1967-)	lyke OKENYI (1968-)
Wole LAGUNJU (1966-)	Peju LAYIWOLA (1967-)	Bimbo ADENUGBA (1968-)
Samuel EBOHON (1966-)	El-Dragg OKWOJU (1967-)	Ayo AINA (1969-)
Adeola BALOGUN (1966-)	Ike NWACHUKWU (1967-)	Joe ESSIEN (1969-)
Wallace EJOH (1966-)	Ogbemi HEYMANN (1967-)	Aimufia OSAGIE (1969-)
Ato ARINZE (1966-)	Lekan ONABANJO (1967-)	Stella UBIGHO (1969-)
Gbenga ORIMOLOYE (1966-)	Krydz IKWEMESI (1967-)	Samuel AJOBIEWE (1969-)
Emmanuel INUA (1966-2011)	Bimbo ADENUGA (1968-)	Luke IYORAH (1969-)
Polly ALAKIJA (1966-)	Angela ISIUWE (1968-)	Kelechi AMADI-Obi (1969-)
Gerry NNUBIA (1966-)	Emmanuel ISIUWE (1968-)	Emeka NWAGBARA (1969-)
Chidi KWUBIRI (1966-)	Omoligho UENTA (1968-)	Raoul DASILVA (1969-)

Principales artistas nigerianos nacidos entre 1970 y 1975

Marcia KURE (1970-)	Uchay Joel CHIMA (1971-)	Ademola OGUNAJO (1973-)
Godfrey WILLIAMS-OKORODUS (1970-)	Abdulraman ABDULKAREEM (1971-)	Susan OMAGU (1973-)
Victor EHIKHAMENOR (1970-)	Nosakhare OSADOLOR (1971-)	George ODOH (1973-)
Oyerinde OLOTU (1970-)	Imhonigie IMOESI (1972-)	Uche PETERS (1973-)
Norbert OKPU (1970-)	Nyemike ONWUKA (1972-)	Kehinde OSO (1973-)
Nelson EDEWOR (1970-)	Ola BALOGUN (1972-)	Babalola LAWSON (1973-)
Francis Ike OKORONKWO (1970-)	George EDOZIE (1972-)	Donald ONUOHA (1973-)
Tayo OLAYODE (1970-)	Tobenna OKWUOSA (1972-)	Emmanuel DUDU (1974-)
Fidelis ODOGWU (1970-)	Anthea EPELLE (1972-)	Chika IDU (1974-)
Jefferson JONATHAN (1970-)	Ozioma ONUZULIKE (1972-)	Chinere OFODILE (1974-)
Abiodun KAFARU (1970-)	Uche ONYISHI (1972-)	Uche UZORKA (1974-)
Bolaji BABATUNDE (1970-)	Sade THOMPSON (1972-)	Diseye TANTUA (1974-)
Martins AIBANGBE (1970-)	Lucy AZUBUIKE (1972-)	Wale ALIMI (1974-)
Wura OGUNYI (1970-)	Nneka ODOH (1972-)	Nelson OKOH (1974-)
Francis DENEDO (1971-)	Uche OKPA-IROHA (1972-)	George OSODI (1974-)
John OGBETA (1971-)	Gerald CHUKWUMA (1973-)	Godwin ADESIOYE (1974-)
Oyedele OLUSEYE (1971-)	Abiola IDOWU (1973-)	Otobong NKANGA (1974-)
Onyeka IBE (1971-)	Tony NSOFOR (1973-)	Bob-Nosa UWAGBOE (1974-)
Segun AIYESAN (1971-)	Ade ODUNFA (1973-)	Titus AGBARA (1974-)

Principales artistas nigerianos nacidos entre 1975 y 1980

Moses AFESO (1975-)	Eva OBODO (1975-)	Emeka OGBOH (1977-)
Ibe ANANABA (1975-)	Michael KPODOH (1975-)	Luke OSARO (1977-)
Demola ADEPOJU (1975-)	Bright U. EKE (1976-)	Chukz OKONKWO (1977-)
Bolaji OGUNWO (1975-)	Ariyo OGUNTIMHIN (1976-)	Amarachi OKAFOR (1977-)
Tolu ALIKI (1975-)	Adedamola ADEBESIN (1976-)	Lillian PILAKU (1977-)
Peju ALATISE (1975-)	Benedict OLORUNNISOMO (1976-)	Andrew ESIEBO (1978-)
Joseph EZE (1975-)	Busayo LAWAL (1976-)	Yetunde AYENI-BABAKEO (1978-)
Uche EDOCHIE (1975-)	Odun ORIMOLADE (1976-)	Jude ONAH (1978-)
Nnenna OKORE (1975-)	Isaac EMOKPAE (1976-)	Abass KELANI (1979-)
Joe NSEK (1975-)	Muyiwa AKINWOLERE (1976-)	Ngozi OMEJE (1979-)
Chike OBEAGU (1975-)	Joe Jim BOMA (1976-)	Abiodun OGUNFOWODU (1979-)
Chika ANEKE (1975-)	Gbolahan AYOOLA (1977-)	Seye MORAKINYO (1979-)

Principales artistas nigerianos nacidos 1980 y 1985

Lucky ISAIAH (1980-)	William CHECHET (1981-)	Patrick AKPOJOTOR (1982-)
Cyril OMAR (1980-)	Aknanimoh UMOH (1981-)	Johnson UWADINMA (1982-)
Joel ARUEYA (1981-)	May OKAFOR (1982-)	Alenosi OGBAMI (1982-)
Ifeoma ANYAEJI (1981-)	Tina ADEBOWALE (1982-)	John MADU (1983-)
Soji ADESINA (1981-)	Olumide ONADIPE (1982-)	Uthman WAHAAB (1983-)
Olumide ORESEGUN (1981-)	Phillips NZEKWE (1982-)	Njideka AKUNYILI (1983-)
Yinka AKINGBADE (1981-)	Victoria UDONDIAN (1982-)	Temitayo OGUNBIYI (1984-)
Adolphus OPARAH (1981-)	Lateef OLAJUMOKE (1982-)	Damilola OPEDUN (1984-)
Niyi OLAGUNJU (1981-)	Ruby AMANZE (1982-)	Taiye IDAHOR (1984-)
Obinna MAKATA (1981-)	Richardson OVBIENO (1982-)	Femi MORAKINYO (1984-)

Principales artistas nigerianos nacidos después de 1985

Modupe FADUGBA (1985-)	Babajide OLATUNJI (1989-)	Chinuike UZOMA (1992-)
Toyin ODUTOLA (1985-)	Jimmy NWANNE (1989-)	Chinedu IZUNDU (1992-)
Chinedu UZOMA (1985-)	Jacqueline SOUWARI (1990-)	Odiabehor ODIBO (1993-)
Olufemi OYEWOLE (1986-)	Logor ADEMUYIWA (1990-)	Ayobola KEKERE-EKUN (1993-)
Ndidikanma EMEFIELE (1987-)	Marcellina AKPOJOTOR (1990-)	Franklin EZE (1994-)
Nkiru Nengi OMOKU (1988-)	Dennis OSADEBE (1991-)	Ken NWADIOGBU (1994-)
Shirley EJIOFOR (1988-)	Dipo DOHERTY (1991-)	Adesokan ADEDAYO (1994-)
Rewa UMUNNA (1988-)	Tega AKPOKONA (1991-)	Raji BAMIDELE (1994-)
Oladotun ABIOLA (1988-)	Sejiro AVOSEH (1991-)	Joy CHIAMONWU (1994-)

TIPIFICACION

Tras la cuantificación de los artistas nigerianos parece adecuado proceder a su tipificación. En las ciencias sociales, y particularmente en la sociología fenomenológica, “tipificación” es un concepto importante utilizado no simplemente para clasificar, sino principalmente para entender las comunicaciones entre individuos. En esta sección estudio los *tipos* de artistas visuales activos en Nigeria.

Al estudiar el modo en que Schutz, uno de los sociólogos que ha estudiado este concepto más a fondo, analiza el concepto de tipificación, Kim y Berard (2009) mencionan la *ubicuidad* y *necesidad* de la tipificación en las relaciones sociales interpersonales. Sin ella—y las suposiciones (*assumptions*) en los que se basa—seríamos incapaces de estructurar nuestras relaciones con otras personas. Como seres humanos, experimentamos el mundo principalmente a través del prisma de los “tipos”.

El sociólogo estadounidense Howard Becker y el economista francés Sagot-Duvaroux han propuesto dos modelos de tipificación de los artistas. En ambos casos, proponen una división en cuatro tipos. Tras estudiar ambos modelos, presento una propuesta personal de tipificación que me parece más adecuada a las circunstancias sociales, culturales e históricas de la sociedad nigeriana.

TIIFICACION DE LOS ARTISTAS	
BECKER	SAGOT-DUVAUROUX
Artista Profesional integrado	Artista de Salon
Artista "Maverick"	Artista artesano
Artista "Naive"	Artista a 360°
Artista "Folk"	Artista de feria de arte

La tipificación de Howard Becker

5. We can describe participants in worlds with reference to the degree to which they participate in or depend on the regularities of behavior of which the collective action of the world consists and on which its results depend. I will focus on those participants who are ordinarily and officially viewed as "artists (in the ideologies of their respective worlds). Let us begin by considering some common-sense, empirically recognizable types of artists

Podemos describir a los participantes en los mundos con referencia al grado en que participan o dependen de las regularidades de comportamiento de las que se compone la acción colectiva del mundo y de las que dependen sus resultados. Me centraré en aquellos participantes que son vistos ordinariamente y oficialmente como "artistas (en las ideologías de sus respectivos mundos). Comencemos por considerar algunos sencillos tipos de artistas, empíricamente reconocibles (Becker 1976: 705).⁵

Becker, en su libro *Art Worlds* (Becker, 1982), dependiendo de cómo se relacionan e integran en el mundo del arte, presenta cuatro tipos de artistas:

- a) Los "profesionales completamente integrados en un mundo del arte". Estos son la mayoría de los artistas.
- b) Los "mavericks": artistas que sienten las instituciones del arte como demasiado constrictivas y buscan estructuras y canales alternativos para la producción y distribución de su arte.
- c) Los "folk artists", que producen arte como parte de la cultura de sus comunidades.
- d) Los "naive artists" que están desconectados de los distintos mundos del arte y que producen obras por otras razones personales.

Los artistas "**profesionales integrados**", gracias a su integración, tienen acceso a audiencias amplias y receptivas. Han recibido generalmente una formación artística académica y adquirido una competencia técnica profesional. Salvo excepciones, se mantienen dentro de los límites de

aceptación y respetabilidad social. Sus obras raramente rompen con los cánones recibidos y con las tradiciones de los entornos artísticos en los que fueron formados y en los que actualmente se mueven.

Los artistas que Becker llama “*mavericks*” (inconformistas) son los que presentan una actitud inconformista respecto al mundo del arte existente y se rebelan contra algunas de sus convenciones, tanto en la producción como en la distribución de sus obras. Estos artistas son frecuentemente agentes de cambio social y artístico y aportan al mundo del arte nuevas prácticas artísticas. Indudablemente, tienen unas audiencias mucho más reducidas que las de los artistas integrados.

Los artistas que Becker llama “*folk artists*” no forman parte de una comunidad artística profesional, pero están fuertemente integrados en sus comunidades. Aunque personas ajenas a esas comunidades, puedan considerar los objetos que producen como obras de arte, los “*folk artists*” no se consideran a sí mismos como artistas o su producción como arte, sino como algo que personas de su grupo social, su sexo o su edad realizan de un modo tradicional con una finalidad práctica. Al estar bien integrados en sus comunidades, los artistas “*folk*” se asemejan a los artistas profesionales integrados en un espacio social en el que las convenciones que rigen su arte son bien conocidas y aceptadas por sus miembros.

Finalmente, los artistas que Becker llama “*naive artists*” generalmente, no forman parte de los mundos del arte establecidos, no han recibido una formación profesional artística, no tienen un conocimiento profundo de las convenciones, el vocabulario y el medio artístico que utilizan, suelen trabajar solos y están en contacto con muy pocos otros artistas.

6. *Naive artists achieve their idiosyncratic style and create forms and genres which are unique and peculiar because they have never acquired and internalized the habits of vision and thought the professional artist necessarily acquires in the course of training. A maverick has to fight clear of the habits left by professional training, but the naive artist has never had them*

Los artistas “ingenuos” logran su estilo idiosincrásico y crean formas y géneros únicos y peculiares porque nunca han adquirido e interiorizado los hábitos de visión y pensamiento que el artista profesional adquiere necesariamente en el curso de su formación. Un “inconformista” tiene que luchar libre de los hábitos dejados por la formación profesional, pero el artista ingenuo nunca los ha adquirido (Becker 1976: 712).⁶

Es interesante notar como los dos primeros tipos de artistas (integrado e inconformista) toman dos actitudes completamente opuesta con relación a la formación artística. El artista “integrado” ejerce su práctica del arte de acuerdo con la formación convencional que ha recibido,

mientras que el artista “inconformista”—que, probablemente, ha recibido la misma formación—se rebela contra ella y sus convenciones y crea unas nuevas o nuevas versiones de las antiguas (Bertelsen 2016: 30)

La tipificación de Sagot-Duvauroux

Mientras que Becker enfocaba la tipificación de los artistas desde un punto de vista sociológico y de su inserción u oposición a las estructuras sociales, el economista Dominique Sagot-Duvauroux relaciona esos tipos (o perfiles, como él prefiere llamarlos) de artistas, a las estructuras económicas y de mercado en las que se inserta su producción, distribución e interpretación (Sagot-Duvauroux 2011). Como en el caso de Becker, identifica cuatro perfiles de artistas. Para su tipificación, utiliza dos criterios principales:

- a) La relación con las estructuras existentes. Si hay continuidad (tradición) o discontinuidad (innovación)
- b) El grado de autonomía en la creación de la obra. Si el artista inicia la obra o si lo hace por un encargo.

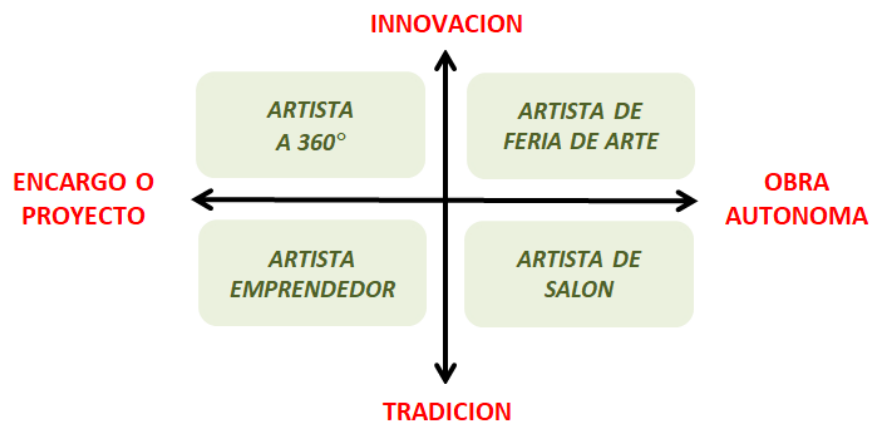
La combinación de estas variables produce cuatro ejes que definen los cuadrantes en los que se insertan los cuatro perfiles de artistas que Sagot-Duvauroux propone: El “*artista de salón*”, el “*artista emprendedor*”, el “*artista a 360°*” y el “*artista de feria de arte*”.

El “*artista de salón*”, tanto si ha recibido una formación artística especializada o su aprendizaje ha sido informal, se mueve dentro de una tradición artística establecida. Su obra llega al público no solo a través de galerías y exposiciones convencionales, sino también por medio de muestras de arte en espacios comerciales. La valorización de su obra se realiza a través de los intermediarios comerciales (marchantes, galeristas), de la prensa y de los premios recibidos. El “*artista de salón*” vive de sus ventas, y por ello, raramente, producirá instalaciones, arte conceptual u obras de difícilmente vendibles en el mercado del arte.

El “*artista emprendedor*”, o el “*artista-artesano*”—como también Sagot-Duvauroux le llama—frecuentemente es autodidacta o puede haber recibido una formación no muy diferente de la del artista de salón. Realiza a menudo obras o proyectos por encargo, y ofrece sus “servicios” tanto a clientes públicos como privados. Para realizar algunos proyectos importantes no es raro que cuente con un taller o

equipo de ayudantes. Su práctica artística se localiza generalmente en entornos urbanos. Su principal audiencia y su principal fuente de ingresos vienen de sus “clientes”, por ejemplo, los arquitectos y decoradores. Por esta razón, su éxito profesional depende en gran modo de su capacidad de convencerles de que le encarguen trabajos. Numerosos fotógrafos y escultores cuadran bien en esta categoría.

El “*artista a 360°*”, se asemeja al artista emprendedor en que su práctica depende mayoritariamente de los encargos que recibe, pero se diferencia de él en el tipo de obra artística en la que se especializa. Su formación, se ha realizado casi siempre en escuelas de arte innovadoras y, frecuentemente, forma parte de colectivos, grupos y redes de artistas, intelectuales y agentes culturales. Mientras que los dos tipos de artistas citados anteriormente producen principalmente pintura, escultura o fotografía, el “*artista a 360°*” realiza sobre todo obras fuera del canon clásico: performances, instalaciones, audiovisuales, u obras efímeras. Dado el carácter poco comercial de muchas de sus obras, los “*artistas a 360°*” dependen grandemente de apoyos institucionales y solo en pocas ocasiones de galerías y marchantes.



ESQUEMA DE SAGOT-DUVAUROUX

Finalmente, el “*artista de feria de arte*”, se inserta plenamente en el arte contemporáneo más de vanguardia, pero depende fundamentalmente de sus ventas a coleccionistas e instituciones. Las grandes ferias internacionales de arte constituyen su principal vehículo para la diseminación, distribución y valorización de su obra. Dado el carácter innovador y experimental de su práctica, dependen grandemente de la “legitimización” concedida por críticos, curadores y los coleccionistas globales de arte. Sus obras aparecen frecuentemente en las grandes subastas de arte y raramente aceptan obras de encargo.

La tipificación de Odita

Las dos tipificaciones precedentes se refieren a los artistas contemporáneos en occidente. El historiador del arte, Okechukwu Odita, afincado en Estados Unidos pero originario de Nigeria, también ha propuesto (1983) una división de los artistas africanos contemporáneos en cuatro grupos o escuelas:

- a) Los “**supervivientes**” o *bintu*. La principal preocupación de estos artistas es el “sobrevivir” y el encontrar avenidas para comercializar sus productos y poder vivir de su arte. *“Survivalists see themselves not as individual African artists, but as group artists in an industrial sense, part of a commercial interchange of goods between producers and consumers.”*
- b) Los “**tradicionalistas**” o *kunta*. Estos artistas defienden la idea de que el arte africano tradicional es el único que ofrece un verdadero valor para el artista contemporáneo y que, por tanto, el arte africano tradicional debe proveer al artista contemporáneo su material temático. Generalmente, condenan todas las influencias “no-africanas” y sostienen que poco se gana, y mucho se pierde, al adherirse a modos y conceptos artísticos extranjeros.
- c) Los “**modernistas**” o *skokian*. Estos artistas son la antítesis de los anteriores. Creen que las técnicas y temas del arte tradicional están caducos y son irrelevantes. Para ellos, las tendencias del arte occidental son primordiales en la conformación de su pensamiento y su trabajo. Promueven la formación artística formal en instituciones educativas. En cierto modo, se ven no como artistas “africanos”, sino como artistas globales.
- d) Los “**contemporistas**”⁷ o *awo*. Estos artistas aspiran a una mezcla sincrética, a una síntesis, de lo tradicional y lo moderno. Sostienen que África es una realidad social receptiva y, por tanto, buscan un equilibrio entre las técnicas occidentales y la riqueza de sus patrimonios históricos y culturales. En contraposición a los “modernistas”, estos artistas se ven primariamente como artistas “africanos” capaces de combinar lo mejor de la tradición y la modernidad.

7. “Contemporists” es una palabra acuñada por Odita.

Esta taxonomía de los artistas contemporáneos (Odita 1983: 43), propuesta hace más de 35 años, puede estar superada en algunos de sus aspectos, pero ofrece una delimitación de los espacios ocupados por los distintos artistas y da una idea de la complejidad del área de clasificar a artistas que proceden de posiciones teóricas tan diversas.

Una propuesta de tipificación de los artistas nigerianos

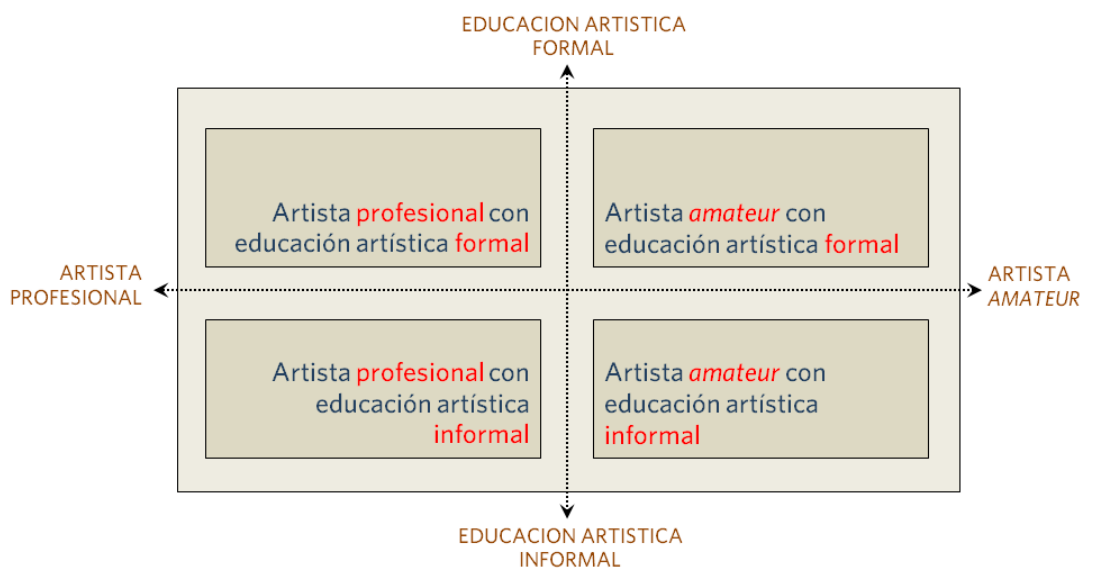
Cada mundo del arte tiene sus características peculiares. Tanto desde el punto de vista sociológico (Becker) como desde el del mercado del arte (Sagot-Duvaurox) el mundo del arte nigeriano se diferencia en no pocos aspectos de mundos del arte en otros países o áreas culturales. Por esta razón, al proponer las tipologías de los artistas nigerianos es ventajoso utilizar criterios de tipificación que se adecuen bien a esas circunstancias específicas.

Como he indicado en capítulos anteriores, el posicionamiento del arte moderno y contemporáneo nigeriano de la post-colonialidad con respecto a la tradición es fundamental en la adscripción de posiciones o tipologías a los artistas nigerianos. Otro factor importante, es la relación de los artistas con las débiles instituciones artísticas y culturales en el país. Pocos artistas pueden contar con un apoyo institucional regular para sus obras y proyectos artísticos. Como resultado de ello, los artistas dependen primariamente de su aceptación o su rechazo en el mercado del arte local y, en menor medida, del mercado internacional.

Junto a los criterios sociológicos y económicos utilizados por Becker y Sagot-Duvaurox para su tipificación de la práctica artística, pueden considerarse otros factores que influyen el perfil de un artista: el tipo de formación que ha recibido, su acceso a los canales de distribución, intermediación, valorización e interpretación del arte, la participación en colectivos o agrupaciones de artistas. Heinich (1997) ha diferenciado cuatro niveles a los que puede entender el término “outsider” referido a un artista: el geográfico, el sociológico, el cognitivo y el físico. La idea de artistas “insiders” o “outsiders” tiene diferentes significados. En primer lugar, se refiere a una posición geográfica. Los que están fuera por que viven lejos de los centros artísticos. En segundo lugar, siguiendo a Bourdieu, puede referirse a una oposición sociológica entre los que ocupan posiciones dominantes y los que están dominados. En tercer lugar, puede referirse a lo que se considera como arte y no-arte (Heinich 1992).

En el mundo del arte nigeriano, a pesar de su reducido tamaño, es posible encontrar artistas en estos tres niveles o, utilizando la terminología de Bourdieu, en esas “posiciones” en el mundo del arte. Por una parte, la inmensa mayoría de los artistas nigerianos se encuentran fuera (son “outsiders”) en términos geográficos con respecto a un mundo global del arte. Se encuentra en una periferia con escasa relación con los principales centros artísticos. Pero esta posición

también se produce dentro del espacio (del “campo”) del arte en país. Las grandes distancias físicas y culturales dentro de Nigeria hacen que la mayoría de los artistas no residentes en las tres o cuatro ciudades más importantes: Lagos, Abuja, Enugu, Port-Harcourt, se encuentren desconectados de los discursos, evolución y mercado del arte contemporáneo nigeriano. Por otra parte, hay un gran número de artistas neotradicionales que se encuentran en espacio indefinido entre el arte, la artesanía y la producción de imitaciones y reinterpretaciones del arte tradicional africano. A estos artistas, también se les podría aplicar la categorización de artistas “outsider”.



4.1.3 Las asociaciones y colectivos de artistas

Howard Becker entiende el mundo del arte como “una red de cooperación a través de la cual el arte emerge” (Becker 1982: 1). Para él, los mundos del arte son primariamente redes de cooperación estable entre los agentes, “only changes that succeed in capturing existing cooperative networks or developing new ones survive” (Becker 1982:301). La aparición en Nigeria de estos “co-operative networks”: agrupaciones, cooperativas y colectivos de artistas responden a muy variadas causas. En algunos casos, aparecen para cubrir una necesidad de carácter profesional, mientras en otros, es el resultado de preocupaciones puramente artísticas. Tras los talleres y agrupaciones informales organizadas por Ulli Beier and Suzanne Wenger en Ibadan y Osogbo en la década anterior a la independencia de Nigeria, otros

grupos surgen en el mundo del arte nigeriano: Society of Nigerian Artists (SNA), Aka Circle of Artists, Pan-African Circle of Artists (PACA), Eye Society, Ona Group, Guild of Nigerian Artists, Visual Orchestra, Culture and Creative Art Forum (CCAF).

En esta sección estudio los siguientes colectivos y agrupaciones de artistas presentes, en momentos diferentes desde 1960, en el mundo del arte nigeriano:

1. Zaria Art Society
2. Society of Nigerian Artists
3. Aka Circle of Artists
4. Pan-African Circle of Artists (PACA)
5. Ona Group
6. The Eye Society
7. Visual Arts Society of Nigeria (VASON)
8. Culture and Creative Art Forum (CCAF)

ZARIA ART SOCIETY



Fig. 4-8 (sentados): Bruce Onobrakpeya, Yusuf Grillo, Uche Okeke and Demas Nwoko. (de pie): Oseluka Osadebe, Late Nwagbara and Emmanuel Okechukwu Oditia

En octubre de 1958 un pequeño grupo de estudiantes de Bellas Artes en lo que entonces era el *Nigerian College of Arts, Science and Technology*, y que más tarde se convirtió en la *Ahmadu Bello University*, liderados por Uche Okeke, formó un club de arte, la *Zaria Art Society*,

cuyo objetivo principal era el cuestionar la educación academicista europea que recibían y avanzar la integración de elementos de las culturas tradicionales nigerianas en el currículo y programa de estudios de la institución. Este deseo estaba plenamente en línea con el nacionalismo prevalente en los círculos intelectuales, políticos y sociales más progresistas de lo que en 1958 era todavía una colonia británica pero dos años más tarde pasaría a ser la República Federal de Nigeria. La Zaria Art Society se convirtió en la vanguardia del incipiente mundo artístico nigeriano y tuvo una importancia decisiva en la configuración de ese mundo en el periodo postcolonial. Los miembros de la Zaria Art Society fueron: Uche Okeke, Demas Nwoko, Simon Okeke, Bruce Onobrakpeya, Yusuf Grillo, Osekola Osadebe y Okechukwu Odita (Nzewi 2015: 38). Uche Okeke, el líder intelectual de la asociación, explica como la Zaria Art Society abogaba por

8. *a synthesis of the old and the new as well as the acceptance of change as a means of art remaining art. The Nigerian creative artist should search for this meaning of art and then work to resolve his design problems in himself. He should not merely paint or sculpt what he sees but realise in practical terms deeply felt ideas, that bear relevance to his contemporary time and place*

Una síntesis de lo antiguo y lo nuevo, así como la aceptación del cambio como un medio para que el arte siga siendo arte. El artista creativo nigeriano debe buscar este significado del arte y luego trabajar para resolver sus problemas creativos en sí mismo. No debe limitarse a pintar o esculpir lo que ve, sino que debe darse cuenta en términos prácticos de ideas profundamente sentidas, que tienen relevancia para su tiempo y lugar contemporáneos (Okeke 1982).⁸

SOCIETY OF NIGERIAN ARTISTS (SNA)

Esta agrupación de artistas, fundada en 1964, es la asociación profesional más importante y activa en el mundo del arte nigeriano. “It was made up initially of thirteen officials including Y. A. Grillo who was President, B. Onobrakpeya, Vice President, and K. Oshinowo, Secretary. There were 58 other members, including such renowned artists as S. A. Adetoro, F. Osawe, Ben Osawe B. Igwilo. Mrs. E. Ugbodaga Ngu, C.E. Ihejiahi, Dele Jegede, Abayomi Barber, David Dale, Billy Omabegho, Lucas Bentu, J. B. Akolo and Omagie” (DIKE 1998:11). Dos de los más veteranos y reputados artistas nigerianos impulsaron su creación y formaron parte de su “Board of Patrons”: Aina Onabolu y Ben Enwonwu. La SNA nació con el principal objetivo de representar y defender los intereses de los artistas profesionales del país y servir de interlocutor en las relaciones con instituciones estatales. La SNA organiza grandes exposiciones anuales en las que un gran número de sus miembros muestran sus obras. La primera exposición tuvo lugar en 1964. En ella se exhibieron 84 obras de 12 de los miembros fundadores.

Inicialmente, la SNA admitía solo a artistas que hubieran obtenido una cualificación profesional en universidades o polytechnics. En la actualidad, este requisito se ha abandonado.

En 1968 la SNA revisó su constitución y se fijó nuevos objetivos:

1. Crear un fórum donde los artistas nigerianos puedan discutir acerca de sus problemas.
2. Promover y proteger el patrimonio del arte nigeriano:
 - a. Promoviendo el conocimiento y la apreciación de las artes en Nigeria
 - b. Sostener los más altos niveles de eficiencia en las artes
 - c. Promover legislación en asuntos que conciernan a los artistas y el arte en Nigeria
 - d. Ofrecer recomendaciones al gobierno a nivel federal y estatal sobre asuntos que afectan el arte en el país.

Para conseguir esos objetivos, la SNA decidió:

1. Organizar al menos una vez al año una exposición nacional de arte.
2. Organizar conferencias y seminarios
3. Publicar libros y revistas especializadas sobre materias de interés para la SNA
4. Cooperar con organizaciones similares
5. Promover intercambios culturales internacionales.

THE AKA CIRCLE OF EXHIBITING ARTISTS

En 1986, un grupo de 13 artistas con base en las ciudades universitarias de Enugu y Nsukka, en la zona de etnia igbo, en el este del país, iniciaron un colectivo de artistas al que llamaron *Aka Circle of exhibiting artists*. El nombre del grupo tiene su origen en la palabra *Aka*, que en la lengua Igbo de esa parte del país significa “mano”.

9. *In Igbo cosmology, the hand with its varied finger sizes reflects the inequality and individuality of people and thing. As the human hand is constituted of different finger sizes, the Aka Circle included thirteen artists of different ethnic backgrounds (though mostly Igbo), and also of diverse aesthetic approaches, media, and levels of professional accomplishment*

En la cosmología de los igbo, la mano con sus variados tamaños de dedos refleja la desigualdad y la individualidad de las personas y las cosas. Como la mano humana está constituida de diferentes tamaños de dedos, el Círculo Aka incluyó trece artistas de diferentes orígenes étnicos (aunque principalmente Igbo), y también de diversos enfoques estéticos, medios de

comunicación y niveles de logro profesional (Pinther, Nzewi & Fisher 2015: 39).⁹

Los artistas fundadores del colectivo fueron: Tayo Adenaike, Chris Afuba, El-Anatsui, Chike Aniakor, Obiora Anidi, Ifedioramma Dike, Chike Ebebe, Chris Echeta, Nsikak Essien, Bona Ezeudu, Boniface Okafor, Samson Uchendu y Obiora Udechukwu. Más adelante se les unieron Chika Okeke-Agulu y Tony Umunna. (Okoronkwo 2017).

10. *it is not very difficult to see why Aka began at the time it did. The mid 1980s was a period of remarkable effervescence in contemporary Nigerian art in spite of the emergent, polity. So many exhibitions and salons were taking place in Lagos and the provinces with private galleries and museums opening and art patronage at its height. Aka emerged to add its voice to this din, largely succeeding and today becoming a permanent fixture on the Nigerian art calendar*

no es muy difícil ver por qué Aka comenzó en el momento en que lo hizo. A mediados de la década de 1980 fue un período de notable efervescencia en el arte nigeriano contemporáneo a pesar de la situación política. Muchas exposiciones y salones se estaban llevando a cabo en Lagos y las provincias con galerías privadas y museos de apertura y mecenazgo de arte en su apogeo. Aka emergió para añadir su voz—en gran medida con éxito—y convirtiéndose en un elemento permanente en el calendario de arte nigeriano (Okeke-Agulu 1996).¹⁰

No es sorprendente que un grupo tan importante de artistas unieran fuerzas y comenzaran este “círculo de artistas” en Enugu. La ciudad había sido la capital del fallido intento de secesión de la República de Biafra, pero ya antes de la Guerra civil de Biafra (1967-1970) contaba con varias instituciones educativas y culturales. Tanto el *British Council* como *L’Alliance Française* y el centro cultural de los Estados Unidos organizaban regularmente actividades culturales y exposiciones de arte y ofrecían a los artistas espacios alternativos y apoyo organizativo y financiero para sus actividades y exposiciones. Junto a Lagos, Enugu fue durante muchos años el foco cultural más importante del país.

Hasta que AKA se disolvió en 2005, las exposiciones anuales llegaron a ser uno de los eventos más importantes del calendario cultural nigeriano. Como Okeke-Agulu escribió en el catálogo de la exposición anual en 1996:

11. *“AKA has shown a marked resilience given the odds against cultural production particularly since the mid-1980s when military dictatorship of a bizarre kind took over the polity of Nigeria. This tenth anniversary is a celebration of the triumph of art and the creative spirit savaged by a philistine leadership”*

“AKA ha mostrado una marcada resiliencia dadas las probabilidades contra la producción cultural, particularmente desde mediados de la década de 1980, cuando una extraña dictadura militar se apoderó de la política de Nigeria. Este décimo aniversario es una celebración del triunfo del arte y del espíritu creativo destrozado por un liderazgo filistínico” (Okeke-Agulu 1996)¹¹

THE PAN-AFRICAN CIRCLE OF ARTISTS (PACA)

En 1989, cuando estaba todavía en su segundo año en el departamento de *Fine and Applied Arts* de la *University of Nigeria, Nsukka*, Krydz Ikwuemesi creó una asociación de estudiantes, a la que llamó *Visual Orchestra*, con el objetivo principal de dar a estudiantes y artistas jóvenes la oportunidad de participar en exposiciones. De este grupo surgió dos años más tarde una nueva asociación en Nsukka, también liderada por Krydz Ikwuemesi, con la ayuda de un profesor del departamento, Isaac Ohene-Boi y otro del Institute of Management and Technology (IMT) en Enugu, Chris Afuba. Entre sus miembros han estado Emeka Egwuibe, Cajetan Nwokedi, Tochukwu Amano, Ayo Adewunmi, Helen Uhunmagho, Ugochukwu Smooth Nzewi, Kent Onah y otros.

La nueva asociación estaba inspirada en la ya existente *AKA Circle of exhibiting artists*. Le dieron el ambicioso nombre de Pan-African Circle of Artists (PACA). Los miembros de PACA eran plenamente conscientes de que en los discursos artísticos e histórico-artísticos, la voz de los artistas y académicos con base en el continente era difícilmente oída en foros globales. “*For the founders of PACA, it was important to address the mediation of African Art and its discourse by mostly Western interlocutors with formidable intellectual and social capital, who presented themselves as gatekeepers*” (Nzewi 2015: 38). Desde el principio, era su objetivo el promover el arte contemporáneo africano desde África y promovido por africanos. Para ello PACA organizó conferencias, bienales, tours, seminarios y exposiciones temáticas siguiendo el modelo de AKA y se benefició de los contactos establecidos con las instituciones extranjeras en Enugu.

Su primera exposición tuvo lugar en 1992 y contó con el apoyo de la delegación del British Council en Enugu. Además de los catálogos de sus exposiciones, PACA ha publicado, a través de la *Pan-African Circle of Artists Press*, otras publicaciones relacionadas con el arte nigeriano. En 2002, con la ayuda del *Prince Claus Fund*, organizó la “*Pan-African Conference on the Status, Role and Working Condition of the Artist in Africa*”. En 2004, la asociación organizó un tour por carretera (*Overcoming Maps 3*) de seis países del África Occidental en el que participaron 50 artistas y que fue financiada por el *Prince Claus Fund* de Holanda y que permitió la participación de artistas de otros países de África. El tour de 2005 (*Overcoming Maps 4*) les llevo a Kenia. Los dos siguientes fueron en 2008 en Zambia (*Overcoming Maps 5*) y en 2009 en Senegal (*Overcoming Maps 6*).

Desde 1995 hasta el 2007, PACA organizó uno de los eventos más importantes en el calendario del mundo del arte en Nigeria, la bienal *Afrika Heritage*. Después de unas primeras ediciones con grandes dificultades de financiación y participación, “in 2002 and 2004, the biennial grew larger with the participation of over 80 artists from across the continent and the diaspora and was held at multiple venues in Enugu and Lagos. However, it suffered a decline in 2007 and 2009 due to lack of resources and poor organization” (Pinther, Nzewi & Fisher 2015: 42).

EYE SOCIETY

La difícil situación económica y política de Nigeria en los años 80, años que Freeborn Odiboh (2011: 510) llama los “canker-worm years” (“los años de la carcoma”), fue el incentivo para la creación de otra asociación de artistas en Zaria, por entonces el tercer más importante centro artístico en el país, junto con Lagos y Nsukka/Enugu. En 1989, un grupo de cinco profesores del departamento de Bellas Artes de la *Ahmadu Bello University*, en Zaria (Jerry Buhari, Matt Ehizele, Gani Odutokun, Tonie Okpe y Jacob Jari) formó la *Eye Society*.

En un tiempo cuando la mayoría de los individuos interesados en coleccionar arte africano buscaban lo exótico –y muchas veces, lo *kitsch*- los miembros del grupo tenían el convencimiento de que era necesario promover un arte “distintivamente africano” con sus raíces en la tradición. Como Jacob Jari, uno de los miembros fundadores de la *Eye Society* explicaba en 1995:

12. *Times in Nigeria are really hard: for artists to survive they have to produce saleable works –and this means, largely, saleable in the west*

“Los tiempos en Nigeria son realmente difíciles: para que los artistas sobrevivan tienen que producir obras que venden, y esto significa, en gran parte, vendible en el oeste”¹²

y advertía,

13. *Members of The Eye regard this development with great concern. The consequences of elevating decadence to a commercially viable commodity can be horrendous. It has the power to eclipse all creativity...*

“Los miembros de The Eye consideran este desarrollo con gran preocupación. Las consecuencias de elevar la decadencia a un producto comercialmente viable pueden ser horribles. Tiene el poder de eclipsar toda creatividad” (Jari, 1995: 213).¹³

Para implementar sus objetivos, *The Eye Society* organizó exposiciones, talleres y conferencias y en diciembre de 1992 lanzó una revista bianual: *The Eye*. Según Odibo, “It was a journal that focused on studio practice rather than theoretical or art philosophising” (Odibo 2011: 517)

EL GRUPO ONA

Los grupos étnicos Igbo, Yoruba y Edo, en el sur del país, son junto con los Hausa y los Fulani, en el norte, las cinco etnias más importantes en Nigeria. De ellas, las tres en el sur destacan por sus ricas y ancestrales culturas visuales. No es de extrañar pues, que dentro del mundo del arte moderno y contemporáneo nigeriano hayan surgido grupos e iniciativas enfocadas a sostener las tradiciones y vocabularios artísticos de cada una de esas etnias y ponerlas como fundamento sobre el que construir nuevas formas artísticas. Samuel Onwuakpa y Efe Ononeme expresan así esta idea: *“the underlying factor for their coming together is for the adaptation and interpretation of traditional materials and methods, forms and styles to achieve a synthesis of purpose, culminating in the aesthetics of contemporary Yoruba and Igbo art and design”* (Onwuakpa & Ononeme 2016).

Entre los yoruba del suroeste de Nigeria, apareció ya hace casi tres décadas, el grupo “Ona”. La palabra “Ona” en la lengua Yoruba significa un concepto que puede traducirse como “arte”, “diseño”, “decoración”. Este grupo de artistas se formó a finales de 1988 y principios de 1989 por cinco artistas de origen yoruba, que habían estudiado en la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Ile-Ife (Iriwieri 2010:238). La exposición inaugural tuvo lugar en el *Institut of African Studies* de la Universidad de Ibadan en 1989 y, en cierto modo, marcó el comienzo de una nueva etapa en el arte yoruba (Okediji 2011). El elemento unificador inicial de este grupo es la incorporación en sus obras de motivos decorativos, patrones y diseños de la rica cultura indígena Yoruba. Su principal impulsor a nivel teórico fue Moyo Okediji.

Kunle Filani, uno de los iniciadores de *Ona*, lo describe así: *“Ona, briefly, refers generally to art that draw from patterns and motifs adapted from Yoruba artistic heritage. The Ona idiom articulated at University of Ife in Southwest Nigeria. It took root because of the experience and success of uli. ... Around the mid-1980’s, a group of Ife art graduates comprising Kunle Filani, Moyo Okediji, Bolaji Campbell, Tola Wewe, and Tunde Nasiru thought that there should be a rallying point among the Yoruba artists to form the basis of their experimentation and practice. As a result, the Ona group was formed.”* (Filani 2005:88).

Iriwieri explica las raíces yorubas de este grupo y la importancia del uso de símbolos tradicionales en los motivos decorativos y formales que llenan el espacio de las obras de los artistas de Ona. El “Onaismo” como

un concepto artístico tiene interés por su recuperación de formas, motivos y filosofías yoruba y su utilización de materiales locales:

14. It is characterized with the use of significant symbols ... in such a manner that there is scarcely any surface of the picture plane without action. It is pattern oriented with ornamentation, which is dominant in Ona art, given attention to details. Furthermore, it is built up with symbolic images that convey several meanings which are often masked away from the viewers at first glance. Motifs from which patterns/designs are made could be derived from geometric, organic, technomorphs, animals and birds motifs. Others include motifs derived from nature, utilitarian objects, lettering and sculptural forms

Se caracteriza por el uso de símbolos significativos ... de tal manera que apenas queda vacía alguna superficie del plano de la imagen. Está dominado por los diseños, que son dominantes en el arte Ona, dando gran atención a los detalles. Además, está construido con imágenes simbólicas que transmiten varios significados que a menudo no son aparentes a primera vista a los espectadores. Los motivos a partir de los cuales se elaboran patrones/diseños podrían derivarse de motivos geométricos, orgánicos, tecnomorfos, animales y aves. Otros incluyen motivos derivados de la naturaleza, objetos utilitarios, letras y formas escultóricas (Iriwieri 2010:237).¹⁴

VISUAL ARTS SOCIETY OF NIGERIA (VASON)

En 2006, un grupo de los más importantes coleccionistas locales, varios artistas y un par de galeristas fundaron una organización a la que llamaron *Visual Arts Society of Nigeria* (VASON). Su objetivo principal fue la promoción, difusión y documentación del arte moderno nigeriano. Su vehículo para la actualización de sus objetivos fue la organización en Lagos de exposiciones de arte y de coloquios de artistas. Aunque no oficialmente clausurada, VASON ha dejado de ser una organización activa desde la muerte de dos de sus principales promotores y financiadores: los coleccionistas Sammy Olagbaju (2016) y Rasheed Gbadamosi (2017).

CULTURE AND CREATIVE ART FORUM (CCAF)

En 2001, un pequeño grupo de artistas: Kunle Filani, Ademola Azeez, Ademuleya Sehinde, Akin Onipede, Mike Omoighe, y Austin Emifoniye formaron una organización en Lagos a la que llamaron *Culture and Creative Art Forum* (CCAF). Su objetivo principal era la promoción de la educación artística de los artistas nigerianos.

4.2 La formación artística en Nigeria

Dentro de cualquier sistema del arte hay otros subsistemas que, a través de agentes, políticas y estructuras, configuran su especificidad y características definitorias. Uno de ellos—el subsistema de la educación artística—tiene una influencia decisiva la formación de los artistas, principales agentes del mundo del arte. La enseñanza y el aprendizaje formal de la teoría y la práctica artística es un complejo sistema social que incluye cuatro elementos principales: educadores de arte, estudiantes de arte, escuelas de arte, contenidos educativos de los estudios artísticos. (Salazar 2013a: 249). Este es el objeto de la segunda sección de este capítulo: el estudio del sistema de la educación artística en Nigeria.

Howard Singerman, al comienzo de su libro, *Art Subjects: Making Artists in the American University*—ya en su séptima impresión en inglés, pero todavía no traducido al castellano—presenta la sugestiva hipótesis: “*artists are the subject of graduate school; they are both who and what is taught*” (Singerman 1999: 3). Mientras que en la escuela secundaria “maestros enseñan arte” (*teachers teach art*), a nivel superior “artistas enseñan a artistas” (*artists teach artists*). Singerman relata su propia experiencia al hacer un *Masters in Fine Arts*, (MFA). En su escuela de arte, podía—si quería—aprender las técnicas de su especialidad (escultura), pero allí lo más importante era “*not how to sculpt or paint, but what to do as an artist, and as my work*” (Singerman 1999: 4).

En otras universidades, o centros educativos de arte, las prioridades pueden ser—y de hecho son—diferentes. Sin duda, las instituciones en las que los artistas se forman tienen una influencia real en el tipo de arte que esos artistas producen. Es decir, las estructuras educativas artísticas, tienen un impacto real en los agentes productores de arte (los artistas) y por lo tanto en el arte de un determinado tiempo y lugar y, finalmente, en las complejas interrelaciones que configuran un sistema del arte (un artworld) determinado. Por esta razón, al estudiar el sistema del arte contemporáneo nigeriano es imprescindible interrogar los espacios, estructuras y políticas educativas en los que la formación artística tiene lugar y los discursos pedagógicos que subyacen en sus programas.

15. Artistic creativity depends to a large extent on the institutional setting within which artists act. ... The relationship is not simple, however. As will be argued, it seems impossible in general to predict how the level of artistic creativity is affected by institutional conditions. But it is possible to advance conjectures about the type of artistic activities supported or hindered

La creatividad artística depende en gran medida del entorno institucional en el que actúan los artistas. ... Sin embargo, la relación no es sencilla. Como se argumentará, parece imposible en general predecir cómo el nivel de creatividad artística se ve afectado por las condiciones institucionales. Pero es posible

avanzar conjeturas sobre el tipo de actividades artísticas apoyadas o obstaculizadas (Frey 2002: 365).¹⁵

La institución en la que un artista recibió su formación académica tiene una importancia singular en su futuro camino artístico y profesional. Estudiantes tienden a asimilar e incorporar en su práctica la forma en la que los directivos y profesores de cada institución artística educativa entienden predominantemente el arte. Si entendemos socialización como *“the process by which skills, knowledge, values, and habits prevalent in a particular social group are conveyed to newcomers who become part of that group, either as the next generation or as new members (Nagel & Ganzeboom 2015: 8)*, resulta evidente que las escuelas de arte actúan como uno de los agentes socializadores más importantes para los artistas. Muchos de ellos en Nigeria han definido su identidad artística con base a las ideas recibidas e internacionalizadas en sus años en la escuela de arte.

En cualquier lugar y tiempo donde han existido las artes, la cultura prevalente en esa sociedad ha ideado modos de preparar y educar a los artistas y sus audiencias en sus respectivas funciones. El modo en que esa educación artística ocurre y las estructuras y filosofías que la sustentan, tienen una gran importancia en el funcionamiento de cada mundo del arte. A diferencia de otros países africanos mucho menos desarrollados, en Nigeria, puede afirmarse sin ambigüedad, que existe un sistema institucionalizado de educación artística formal a nivel de bachillerato y universitario y que su origen se remonta a los años inmediatamente posteriores a la independencia del país en 1960 y que, incluso en la actualidad, sigue modelos occidentales exportados por Inglaterra. A este proceso de institucionalización de la educación artística hay que añadir un proceso paralelo de profesionalización de la actividad artística. Ambos procesos están fuertemente imbricados. La institucionalización de la educación artística formal lleva a la emergencia de la práctica de la actividad artística como una categoría profesional definida y autónoma. Por otra parte, esa profesional impulsa el desarrollo de instituciones educativas que respalden esa actividad y le den una certificación social.

En discursos globales de arte contemporáneo se debate frecuentemente acerca de las políticas, metodologías y sistemas más adecuados para una efectiva educación artística en el siglo XXI. Desgarciadamente, este discurso pedagógico y artístico es casi inexistente en Nigeria. Buena parte de los profesores de arte en instituciones superiores (tanto universidades como otras instituciones de grado medio) se contentan con la transmisión de habilidades

artísticas técnicas. Tan sólo unos pocos son capaces de transmitir a los futuros artistas las herramientas críticas y teóricas que les permitirán su participación y contribución a discursos globales de arte contemporáneo. Como resultado de ello, el mundo del arte nigeriano no está desarrollando todas las potencialidades creativas de sus artistas.

Una visión adecuada del sistema de la educación artística formal e informal, con sus agentes y sus estructuras, contribuirá a una correcta comprensión del funcionamiento del sistema del arte, del *artworld*, nigeriano contemporáneo. Para realizar esta tarea, divido la sección en cinco secciones:

- 4.2.1 Sistemas educativos tradicionales e institucionales
- 4.2.2 Sistemas de educación artística
- 4.2.3 El sistema de educación artística en Nigeria
- 4.2.4 Formación artística informal

4.2.1 Sistemas educativos tradicionales e institucionales

4.2.1.1 Sistema educativo tradicional

Hasta la llegada a Nigeria de la educación occidental a través de las costas del sur y de la educación musulmana traída desde el norte de África a través de las rutas comerciales transaharianas, el sistema educativo tradicional se centraba en la formación del carácter y la preparación para el trabajo, bien en el campo o en el comercio y los trabajos de producción artesana (Kashim & Adelabu 2010: 269). Este sistema de aprendizaje se facilitaba un proceso de inserción de los miembros de una comunidad y la transmisión de una generación a otra de una herencia y patrimonio cultural. El sistema de aprendizaje era, por lo tanto, una parte de un proceso más amplio de la educación por la que los miembros de las sociedades indígenas de Nigeria. El profesor Babatunde Fafunwa, probablemente el más conocido experto en pedagogía en Nigeria, y durante años ministro de educación en el gobierno federal, lo describe así: “*the general aim for African traditional education as multilateral, with an end objective of producing individuals who are honest, respectable, skilled, cooperative and able to conform to the social order of the day.*” (Fafunwa 1974:17-24). Por su parte, Kashim y Adelabu (2010: 269), siguiendo a Fafunwa, identifican los siguientes objetivos de la educación tradicional:

1. Desarrollar las habilidades físicas latentes desde la infancia

2. Desarrollar el carácter
3. Inculcar respeto por los mayores y las personas en posiciones de autoridad
4. Desarrollar habilidades intelectuales
5. Proporcionar una formación técnica específica
6. Desarrollar una actitud positiva y de honestidad hacia el trabajo manual
7. Facilitar la inserción y participación activa en tareas familiares y comunales
8. Comprender, apreciar y promover la herencia cultural de la comunidad.
9. Desarrollar un sentido de pertenencia

Durante el periodo colonial, y especialmente en la primera mitad del siglo XX, coexisten en Nigeria el sistema de aprendizaje tradicional y un incipiente sistema educativo promovido inicialmente por misioneros cristianos y pronto también por el gobierno colonial. Por ejemplo, el *Yaba Higer College* se inauguró en 1934, pero 14 años tuvieron que pasar hasta que en 1948 empezó a funcionar como un instituto de formación profesional.

La educación artística en Nigeria no tiene una historia muy larga. Durante el periodo precolonial se reduce a una formación informal a través de un sistema de aprendizaje bajo la tutela de un maestro artesano. En ese periodo, la práctica artística está centrada en la producción de objetos para uso ceremonial, ritual, religioso y doméstico. Esa producción estaba generalmente organizada en gremios y los mejores artesanos gozaban de un alto status en las estructuras sociales tradicionales. Con la llegada de los primeros navegantes, comerciantes, funcionarios y misioneros europeos esas estructuras permanecen casi inalteradas hasta la actualidad, pero paulatinamente, nuevos sistemas de formación y producción se introducen en la sociedad nigeriana.

Si situamos la emergencia del mundo del arte en Nigeria alrededor de los primeros años del periodo postcolonial, es decir, a partir de 1960, no es sorprendente que el sistema educativo artístico en Nigeria sea—sesenta años más tarde—una compleja y diversa red de instituciones y agentes interrelacionados. Este sistema ofrece en la actualidad diversas rutas de acceso a la formación artística y por tanto a distintas posiciones, tanto teóricas como profesionales, dentro del “campo del arte” nigeriano. La elección, por parte de los futuros artistas, de uno u otro de los itinerarios alternativos de formación artística, es un factor

determinante de la posición que cada artista ocupara en el mundo del arte nigeriano.

4.2.1.2 El sistema educativo institucionalizado

En esta sección procedo primero a presentar una breve historia de la educación de grado superior en Nigeria. Sigue una exposición del desarrollo de los estudios de arte dentro del sistema educativo nigeriano.

La primera institución educativa formal a nivel primario se establece en Nigeria en 1842, principalmente para satisfacer la necesidad de contar con artesanos, funcionarios, maestros y misioneros locales que pudiesen llegar a más amplios sectores de la sociedad, que a los que podían llegar los europeos (Falola & Heaton, 2008: 127). Por esta razón, las primeras instituciones educativas se centraron en enseñar a leer y escribir o a adquirir capacidades técnicas básicas. Estas simples habilidades permitían el acceso al funcionariado en la incipiente administración colonial, a trabajos remunerados en las empresas comerciales europeas o como maestros en las escuelas primarias.

Dos instituciones, fundadas por misioneros, tuvieron continuidad e influencia en esos años anteriores al establecimiento de un sistema educativo incipiente y controlado por el estado: el *Blaize Memorial Industrial School*, en Abeokuta, y el *Hope Waddel Training Institute*, en Calabar, fundado en 1895 por la *Church Missionary Society* (Adebayo & Kolawole 2013: 495). Al final del siglo había ya un buen número de nigerianos que habían recibido alguna educación en las escuelas de las misiones europeas.

16. In 1881 the colonial government in Lagos employed forty-five civil servants. By 1901 over 1,100 civil servants and commercial clerks worked in Lagos. This number rose to over 5,300 by 1921. The expansion of the colonial export economy therefore had a significant impact on the demand for European education in southern Nigeria, where the bulk of European commerce took place

En 1881 el gobierno colonial de Lagos empleaba a cuarenta y cinco funcionarios. En 1901 más de 1.100 funcionarios y empleados comerciales trabajaban en Lagos. Este número aumentó a más de 5.300 en 1921. Por lo tanto, la expansión de la economía de exportación colonial tuvo un impacto significativo en la demanda de educación europea en el sur de Nigeria, donde tuvo lugar la mayor parte de su comercio (Falola & Heaton 2008: 127).¹⁶

Es a principios del siglo XX cuando el gobierno colonial promueve las primeras instituciones de formación profesional técnica en el país. Por ejemplo, el colegio en Nasarawa, en el norte del país, tenía ya en 1909 una sección dedicada a la formación profesional en: marroquinería,

carpintería, herrería y tejidos. (Seyi, 2014: 120) Sin embargo, como bien hacen notar Adebayo y Kolawole,

17. *British policy as yet exhibits no clear view of the future of the educated African. There are few instances in the British colonial history when the future of the educated native has been consciously determined or the educational system deliberately adjusted to fit him for it*

La política británica todavía no muestra una visión clara del futuro de los africanos educados. Hay pocos casos en la historia colonial británica cuando el futuro del nativo educado ha sido determinado conscientemente o el sistema educativo se ha ajustado deliberadamente para adaptarse a él (Adebayo & Kolawole 2013: 495).¹⁷

Es en este contexto donde, para proveer a las necesidades de maestros, funcionarios y profesionales, surgen a principios del siglo XX, las primeras instituciones educativas de grado superior en las colonias inglesas en África. La primera fue *Fourah Bay College*, en Sierra Leona, fundada por la *Church Missionary Society* en 1827 para formar africanos como maestros, catequistas y clerigos (Anyanwu 2011: 28).

18. *With the increasing cost in administration of the colonies, it was urgent to recruit a local elite who would assist in maintaining the objectives of the empire in the colonies; a local gentry, in other words, fashioned in the image of the English. In the post-war years, as the reality of independence dawned, it became even more necessary to train the indigenous elite for the administrative services of the post-colonial state*

Con el creciente costo en la administración de las colonias, era urgente reclutar a una élite local que ayudara a mantener los objetivos del imperio en las colonias; una nobleza local, en otras palabras, formada a imagen de los ingleses. En los años de la posguerra, a medida que se acercaba la realidad de la independencia, se hizo aún más necesario capacitar a la élite indígena para los servicios administrativos del estado poscolonial (Nwakanma 2010: 61).¹⁸

El censo de 1921 indica que por entonces había en Nigeria unas 32,000 personas (0.5% de la población) que habían recibido alguna educación formal. Hasta el 4% habían recibido lo que el gobierno colonial llamaba “*imperfect education*”, es decir, que no habían completado los estudios de primaria. Falola y Heaton estiman que el número de profesionales nigerianos (ingenieros, abogados, médicos, etc.) que habían recibido educación profesional postsecundaria, principalmente en Sierra Leona o Inglaterra, era 73 (Falola & Heaton, 2008: 127). A partir de esos años, el crecimiento fue rápido. En 1926, ya había 16 escuelas secundarias en el país y muchos más estudiantes aventajados empezaron a salir de Nigeria para realizar estudios postsecundarios.

En 1925 el gobierno británico publicó el “*Memorandum on education policy in British Tropical Africa*” Este documento invitaba a las autoridades coloniales en el África tropical a dar un impulso a la formación profesional técnica en las colonias. (Nduka 1982). Como resultado de estas directivas desde Londres, varias instituciones de formación técnica profesional se iniciaron en la colonia. En 1930, E.J.R.

Hussey fue nombrado *Director of Education* en Lagos y propuso institucionalizar en la colonia un sistema educativo con tres niveles: elemental, secundaria y formación profesional (*vocational training*). El gobierno definió este tercer nivel “*as being represented by a higher college to be built at Yaba, where it is hoped that various vocational courses will be provided, the aim being to attain eventually the standard of a British University*” (Adebayo & Kolawole 2013: 495).

Así pues, la primera institución a nivel post-secundario en Nigeria fue la *Yaba Higher College*, una escuela de formación profesional en Lagos (Falola & Genova 2009: 370). Establecida en 1930 por las autoridades británicas para cubrir las necesidades de formación de personal para la administración colonial recibió sus primeros estudiantes (42 alumnos) en 1932.

19. *The foundation academic staff comprised the principal, eight Europeans and two Africans. The different courses run in the college were: agriculture, commerce, engineering, forestry, medicine, secondary school teacher training, surveying, and veterinary science*

El personal académico inicial estaba compuesto por el director, ocho europeos y dos africanos. Los diferentes cursos que se impartieron en la universidad fueron: agricultura, comercio, ingeniería, silvicultura, medicina, formación de profesores de secundaria, topografía y ciencias veterinarias (Oni 2012: 171).¹⁹

Inicialmente, solo ofreció diplomas y se centró en la formación de técnicos y funcionarios. Después de la creación del *Yaba Higher College*, otras instituciones de formación profesional técnica surgieron en varias ciudades en el país: Enugu en 1950, Ilorin en 1951, Kano en 1953, Bukuru en 1953, Sapele en 1955, Ijebu-Ode en 1959, Osogbo, Oyo en 1961, Owo en 1963, Aba en 1964 y Abakaliki en 1966. (Ayo 2017: 7)

Otro hecho contribuyó a dar un impulso a la formación de estudiantes nativos. La escasez de personal y de fondos durante las primeras décadas del siglo XX llevó al gobierno colonial a crear programas de formación técnica profesional dentro de algunos de sus departamentos. El *Lands and Survey Department*, creó en 1908 una escuela de agrimensura, la *Nigerian Railways* creó una escuela para conductores de locomotoras (1936). Otros departamentos o empresas paraestatales también crearon sus escuelas: el *Marine Department* (1928), el *Post & Telegraph* (1931), el departamento de bosques (1938), el departamento de Obras (1931), la escuela de veterinaria (1935), la escuela de agricultura (1930). (Adebayo & Kolawole 2013: 495).

Pronto se vio que—como en otras colonias—esto era insuficiente. Al no conceder títulos universitarios, las elites nacionalistas, educadas en Inglaterra y Estados Unidos, consideraron que el *Yaba Higher College* no era la respuesta adecuada para las aspiraciones de educación superior

en Nigeria. Numerosos intelectuales nacionalistas intensificaron sus demandas para el establecimiento de una universidad en la colonia similar a las existentes en Inglaterra (Anyanwu 2011: 28).

20. *The end of Second World War marked a turning point in the history of higher education in Nigeria. As part of its postwar reconstruction and development agenda, Britain came to regard university education as an important instrument, not only in the social development of her colonies, but also in training future African leaders*

El final de la Segunda Guerra Mundial marcó un punto de inflexión en la historia de la educación superior en Nigeria. Como parte de su agenda de reconstrucción y desarrollo de la posguerra, Gran Bretaña llegó a considerar la educación universitaria como un instrumento importante, no sólo en el desarrollo social de sus colonias, sino también en la formación de los futuros líderes africanos (Anyanwu 2011: 4).²⁰

Desde principios del siglo XX en toda el África occidental miembros de las elites autóctonas en las colonias británicas enviaron un número creciente de jóvenes a estudiar en Inglaterra. En las últimas décadas del siglo, se vio ya la necesidad de establecer instituciones académicas superiores que pudiesen formar regularmente a los profesionales necesarios para el buen funcionamiento de la colonia. En eel Africa occidental, aunque en 1942, los alumnos de *Fourah Bay College*, en Sierra Leona, y *Achimota College* en Ghana, ya podían recibir titulaciones univeristarias, los de *Yaba Higher College*, en Nigeria, solo podían recibir diplomaturas profesionales:

21. *in Nigeria, Yaba Higher College offered professional training but not degrees, an inferior status which in the 1930s and 1940s did more than any other single factor to arouse nationalist feeling among the Nigerian intelligentsia*

en Nigeria, Yaba Higher College ofreció formación profesional, pero no títulos, un estatus inferior que en las décadas de 1930 y 1940 contribuyó, más que cualquier otro factor, a despertar el sentimiento nacionalista entre los intelectuales nigerianos (Williams 184: 373).²¹

En 1943 el gobierno central británico estableció dos comisiones para que estudiaran la cuestión de la educación universitaria en las colonias y particularmente en el África Occidental británica: la *Commission on Higher Education in West Africa*, presidida por Walter Elliot, y la *Commission on Higher Education in the Colonies*, presidida por Cyril Asquith. El objetivo principal de la comisión presidida por Elliot era: “To report on the organization and facilities of the existing centres of higher education in British West Africa, and to make recommendation regarding future university development in that area.” A la comisión de Asquith se le encargó:

“Considerar los principios que deben guiar la promoción de la educación superior, el aprendizaje y la investigación y el desarrollo de las universidades en las colonias; y explorar medios por los que las universidades y otros organismos apropiados en

22. To consider the principles which should guide the promotion of higher education, learning and research and the development of universities in the colonies; and to explore means whereby universities and other appropriate bodies in the United Kingdom may be able to co-operate with institutions of higher education in the colonies in order to give effect to these principles

*el Rey Unido pueden cooperar con las instituciones de educación superior en las colonias con el fin de dar efecto a estos principios” (Oni 2012: 171-172).*²²

Ambas comisiones presentaron sus informes en 1945 y como resultado sus recomendaciones, las autoridades británicas decidieron aprobar el establecimiento de *University Colleges* en Ibadan (Nigeria), Legon (Ghana) y Makerere (Uganda) con el objetivo de que produjeran líderes locales como una precondition para el estudio de la posible independencia de las colonias. El informe de la comisión expresó su esperanza de que estas nuevas instituciones educativas de las colonias africanas contribuyeran a producir “*men and women with the standards of public service and capacity for leadership which self-rule required*” (Anyanwu 2011: 32). Una consecuencia inmediata de esta decisión es



Fig. 4.9 Makerere University. Kampala, Uganda. Edificio Central

que en 1948 se estableció la *University College Ibadan* (UCI) afiliada a la *University of London* y que el *Yaba Higher College* se trasladó a Ibadan. (Otonko 2012: 44).

23. For all anglophone West African states, the most important social development in the years since 1945 was the rapid spread of education

*Para todos los estados anglófonos de África Occidental, el desarrollo social más importante en los años transcurridos desde 1945 fue la rápida difusión de la educación (Williams 1984: 371).*²³

La introducción de los sistemas educativos fue particularmente importante por tres razones (Williams 1984: 371):

1. Mientras la mayoría de sus ciudadanos fueran analfabetos, estos países no podrían ser verdaderamente independientes, ya que seguirían dependiendo de los extranjeros para puestos administrativos y técnicos, así como para la enseñanza.
2. Mientras la educación, en cualquier nivel, siguiera siendo el privilegio de unos pocos, la *'tiranía de los funcionarios'* florecería y la exclusiva preocupación con cualificaciones en papel distorsionaría los juicios sobre el mérito individual.
3. Sobre todo, tal vez, la división en "dos naciones" en todos estos estados—entre las ciudades costeras relativamente bien educadas y el interior—seguiría obstaculizando la integración nacional y produciendo amargas divisiones políticas.

En mayo de 1947, el Secretario de Estado para las Colonias, nombró a Dr. Kenneth Mellanby como primer principal del University College, Ibadan. A su llegada a Lagos en julio, se hizo cargo del *Yaba Higher College* y ya en diciembre de ese mismo año, los estudiantes (104 alumnos), parte del personal, e incluso la biblioteca y el mobiliario del *Yaba Higher College* se trasladaron al nuevo *University College*, en Ibadan, institución que más tarde se convertiría en la *University of Ibadan*, afiliada a la *University of London*—de la dependencia académica y administrativamente—hasta 1962 (Nwakama, 2010: 61). Inmediatamente –enero de 1948- las actividades académicas empezaron en Ibadan con 13 profesores y los 104 alumnos del *Yaba Higher College*.

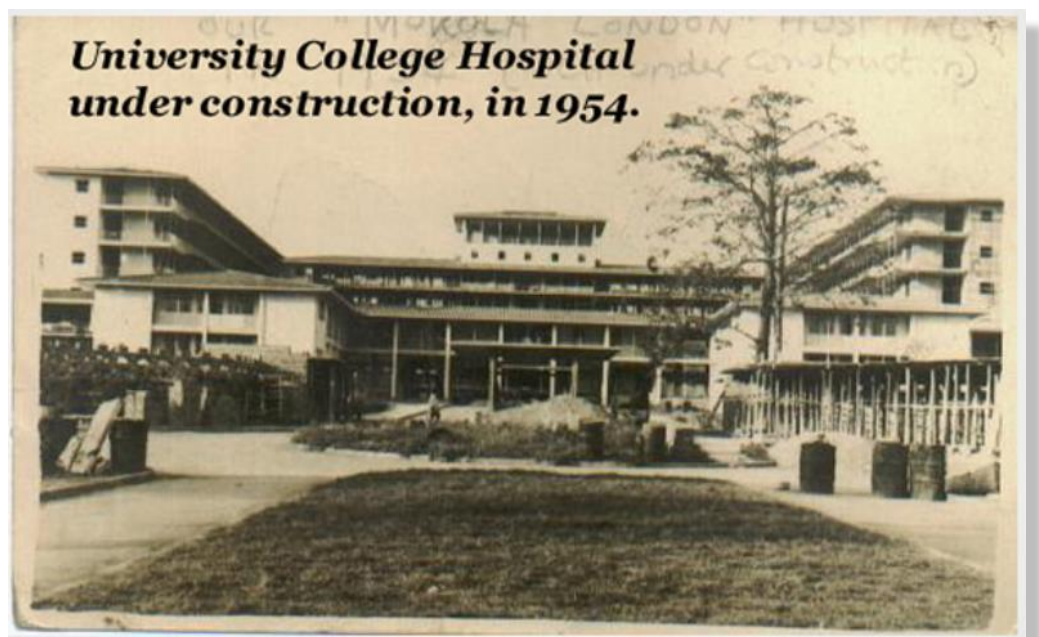


Fig. 4.10 Hospital del University College, Ibadan 1954

El *University College* ofreció inicialmente cursos en ciencias básicas, agrimensura, magisterio y arte (Oni, 2012: 173). Pero el sistema se basaba en una premisa falsa: que lo que era bueno para una universidad en Oxford, Manchester o cualquier otra universidad en Inglaterra, era bueno para una universidad en cualquiera de las colonias, sin importar si estaba en África o en Asia o en cualquier otro lugar. Como cita Anyanwu:

24. If we were going to export universities to our overseas dependencies they would of course be British universities, just as the cars we export there are British cars. As with cars, so with universities: we willingly made minor modifications to suit the climate, but we proposed no radical change in design

“Si fuéramos a exportar universidades a nuestras dependencias en el extranjero, por supuesto serían universidades británicas, al igual que los coches que exportamos, son coches británicos. Al igual que con los coches, así con las universidades: de buen grado hicimos pequeñas modificaciones para adaptarse al clima, pero no propusimos ningún cambio radical en el diseño” (Ashby & Anderson, 1966: 224).²⁴

Es decir, el establecimiento del *College* en Ibadan se basó en la errónea premisa de que lo que era adecuado para Inglaterra también lo era para las colonias (Anyanwu 2011: 4). Las instalaciones en Yaba se utilizaron entonces para el recién creado *Yaba College of Technology* (YABATECH) hasta que en 1969 este recibió su estatuto de autonomía como un politécnico federal y se le asignó el objetivo de ofrecer formación profesional en tecnología, ciencias aplicadas y gestión empresarial.



Fig. 4.11 La Kenneth Dike Library en el *University College* de Ibadan, circa 1955

Otro paso importante en el desarrollo del sistema educativo nigeriano a nivel terciario ocurrió en 1959, tan solo un año antes de que Nigeria se independizara formalmente del Reino Unido. El gobierno constituyó una comisión (la *Ashby Commission*) para que presentara propuestas sobre el futuro de la educación universitaria en las dos décadas siguientes (1960-1980). Esta comisión estaba formada por nueve personas, (tres ingleses, tres americanos y tres nigerianos), con Sir Eric Ashby como presidente de la comisión. Su principal

recomendación fue el sugerir que se crearan universidades en las principales zonas geopolíticas del país con el objetivo de alcanzar un alumnado de no menos de 7.000 alumnos en 1970 (Oni, 2012: 174). En 1962, el gobierno nigeriano creó cuatro universidades: Lagos, Nsukka,

Ife y Zaria (Alos 2016: 105-108). El objetivo de número de alumnos se superó ampliamente: durante ese periodo el alumnado de las universidades nigerianas pasó de 939 a 9.965 (FRN 1991: 34).

Mientras tanto, y antes de que la comisión hubiera acabado sus trabajos, el gobierno regional del este del país había ya aprobado la creación de una universidad en esa zona del país: la *University of Nigeria*, en Nsukka. En mayo de 1955, el órgano legislativo del gobierno regional del este del país, la *Eastern House of Assembly*, aprobó el establecimiento de una universidad (Azikiwe, 1961) e invitó a expertos de las universidades de Exeter (Inglaterra) y Michigan (USA) a visitar Nigeria y presentar recomendaciones sobre la futura universidad. En 1958 presentaron sus recomendaciones y en octubre de 1960, tan solo una semana después de las ceremonias de la independencia, la Princesa Alexandra de Kent, representando a la Reina Elizabeth II, puso la primera piedra de los nuevos edificios. Clases empezaron unos días más tarde en pabellones temporales.



Fig. 4.12 Ahmadu Bello University, Zaria en 2010

Un proceso similar ocurrió en el norte del país. El gobierno regional invitó en 1961 a una delegación del *Inter-University Council for Higher Education Overseas* del Reino Unido a presentar propuestas para el establecimiento de una universidad en la región norte. La *House of Assembly* de la *Northern Region* aprobó su creación y en octubre de 1962 los primeros 400 alumnos, ocupando las antiguas instalaciones del NCAST en Zaria, empezaron las clases en Ciencias Puras, Ciencias Sociales, Tecnología, Agricultura, Arte y Educación (Anyanwu, 2011: 82).

El gobierno metropolitano en Londres organizó en 1962 en Tannarive una conferencia sobre *Development of Higher Education in África*. Esta conferencia reconoció y promovió el impulso que las nacientes universidades en África podrían tener en el proceso de construcción de las nuevas naciones independientes.

25. *African institutions of higher learning have the duty of acting as instruments for the consolidation of national unity. This they can do by resolutely opposing the efforts of tribalism and encouraging exchanges, and by throwing open the university to all students who show capacity to benefit from a university education of internationally acceptable academic standards, and by resolutely ignoring ethnic or tribal origins and political and religious discrimination*

*Las instituciones africanas de enseñanza superior tienen el deber de actuar como instrumentos para la consolidación de la unidad nacional. Pueden hacer esto oponiéndose resueltamente al tribalismo, alentando los intercambios, abriendo la universidad a todos los estudiantes que muestren capacidad para beneficiarse de una educación universitaria de estándares académicos aceptados internacionalmente, e ignorando resueltamente los orígenes étnicos o tribales y la discriminación política y religiosa (UNESCO 1963: 12).*²⁵

En Nigeria, como resultado de las recomendaciones de la *Ashby Commission*, se creó en 1962 una universidad en el oeste del país, la *University of Ife* (hace unos años cambió su nombre a *Obafemi Awolowo University*), se estableció como universidad (*Ahmadu Bello University*) la institución ya existente en Zaria, en el norte y se creó la *University of Lagos*, una universidad federal en Lagos, entonces la capital del país. Es decir, en 1962 había dos universidades federales: *University of Ibadan* y *University of Lagos*, y tres universidades regionales: *University of Nigeria* (este), *Ahmadu Bello University* (norte) y *University of Ife* (oeste) (Anyanwu 2011: 82). En 1962 el *University College Ibadan* (UCI), cortó su



Fig. 4.13 Obafemi Awolowo University, Ife

dependencia de la University of London, y se convirtió en una universidad autónoma con capacidad de ofrecer sus titulaciones propias.

26. *The great expansion of education was accompanied by efforts to maintain high standards; and while the universities were accused of being elitist or, because of their continued recruitment of expatriate staff and close connexions with English-speaking universities overseas, 'neo-colonial', they helped in the growth of an impressive body of West African scholars and in the inclination of curricula, at all levels, towards an African content, particularly in history.*

La gran expansión de la educación estuvo acompañada de esfuerzos para mantener altos estándares; y aunque se acusó a esas universidades de ser elitistas o—debido a su reclutamiento de personal expatriado y sus estrechas conexiones con universidades de habla inglesa en el extranjero—‘neocoloniales’, ayudaron en el crecimiento de un impresionante cuerpo de académicos del Africa Occidental y en la reorientación de los planes de estudio, a todos los niveles, hacia un contenido africano, particularmente en la historia (Williams 184: 373).²⁶



Fig. 4.14 Universidad de Ibadan, la residencia de estudiantes, Kuti Hall (1957), diseñada en por el arquitecto inglés, Maxwell Fry.

Ocho años más tarde, en 1970, se añadiría la University of Benin en Benin City, en la cuarta región del país y entre 1975 y 1977 otras siete en Calabar, Ilorin, Jos, Maiduguri, Port Harcourt, Sokoto y Kano. Es decir, en 1977, tan solo 17 años después de su independencia, Nigeria tenía ya trece universidades (Oni 2012: 176).

En 1972 Nigeria tenía seis universidades con siete más en gestación; Ghana, tres; Liberia, una junto con la Cuttington College; y Sierra Leona con un campus en la capital, el Long-

27. By 1972 Nigeria had six universities with seven more in the offing; Ghana, three; Liberia one with, in addition, the degree-granting Cuttington College; and Sierra Leone with one campus in the capital, the long-established Fourah Bay College, and one campus up-country at Njala. And there were still thousands of anglophone West African students overseas

established Fourah Bay College, y un campus en el norte del país en Njala. Y todavía había miles de estudiantes anglófonos de Africa Occidental en el extranjero (Williams 184: 373).²⁷

En los años 1980 el gobierno federal aprobó el establecimiento de siete universidades de Tecnología y de la universidad nacional de educación a distancia, La National Open University. Por su parte, los gobiernos de varios de los estados de la federación abrieron sus universidades: Akwa-Ibo, Cross River, Imo, Lagos, Ondo, y Oyo (Otonko, 2012: 44). De este modo se llegó a veintiocho universidades a mediados de los años 80 y a treinta y seis a finales de 1997 (Oni 2012: 178). Desde entonces, y particularmente a partir del 2000, el incremento se aceleró y actualmente hay 152 universidades, federales, estatales y privadas, en el país.

Número de universidades			
1962	5	2005	51
1970	6	2008	94
1977	13	2011	117
1985	28	2013	128
1997	36	2017	152

Fuente: National Universities Commission

En 1979, el gobierno militar del General Obasanjo creó un nuevo tipo de institución educativa en el país: los *Polytechnics*. Estas instituciones ofrecen un nivel intermedio de formación profesional entre la educación secundaria y la universitaria. Otorgan dos tipos de diplomas:

- a) *National Diploma* (ND), que se obtiene tras dos años de estudios.
- b) *Higher National Diploma* (HND), que se obtiene con dos años más de estudios y un año de prácticas

Aunque el gobierno equiparó el HND a un título universitario, una fuerte dicotomía y una muy diferente aceptación social existe entre ambas titulaciones (Ayo 2017: 3).

4.2.2 Sistemas de educación artística

Arthur Efland (1990), en su libro, *A History of Art Education: Intellectual and Social Currents in Teaching the Visual Arts*, estudió esta cuestión en gran detalle. Casi treinta años han pasado desde que publicara este libro pionero, pero muchas de sus observaciones son todavía válidas y, de modo particular en Nigeria.

28. In a patronage system there are relations between performers and audiences or between artists and consumers. Education refers to the theoretical and practical training received by prospective artists and audience members. In educational systems there are social relations between teachers and students or masters and apprentices. These systems define who is to be taught and who is not

En un sistema de mecenazgo hay relaciones entre artistas y públicos o entre artistas y consumidores. La educación se refiere a la formación teórica y práctica recibida por los artistas potenciales y los miembros del público. En los sistemas educativos existen relaciones sociales entre profesores y alumnos o maestros y aprendices. Estos sistemas definen quién recibirá formación y quién no (Efland 1990: 2).²⁸

Desde hace más de dos siglos han existido en Europa instituciones educativas públicas dedicadas a la formación en bellas artes, artes aplicadas (o industriales) y diseño. Sus objetivos pedagógicos, sus metodologías y sus currículos presentaban características particulares en cada uno de los principales focos de producción artística en occidente. Antes de estudiar el origen, desarrollo y evolución de la educación en Nigeria, es útil examinar primero las instituciones, metodologías y prácticas existentes en esos países europeos y americanos desde mediados del siglo XIX hasta el presente. Incluso después de su independencia, los sucesivos sistemas educativos en Nigeria, primero como colonia inglesa y luego como nación independiente, han dependido grandemente de las experiencias, políticas y prácticas, en esos países, y particularmente en Inglaterra, país colonizador de Nigeria. En lo que refiere a la formación artística, esta influencia inglesa es evidente.



Fig. 4.14 La Reina de Inglaterra, Elizabeth II, acompañada de Sir James Roberston, Gobernador General de Nigeria, visitó en febrero de 1956 el University College (UCH Museum Digital Gallery)

Aunque diferentes, los modelos europeos de formación artística partían de una idea común: el aprendizaje del arte se basaba en la adquisición de un cuerpo de conocimientos (*body of knowledge*) en el que el dibujo, la perspectiva, la anatomía, la geometría y la composición formaban la base indispensable. Talento innato e inspiración eran en este modelo de menor importancia que la repetición y la habilidad técnica adquirida a través de un trabajo intenso. Esta visión de la formación artística como proceso de

adquisición de esas habilidades y conocimientos permearía la filosofía, y los planes de estudio de las instituciones nigerianas durante muchos

años y sigue haciéndolo en la actualidad. Este enfoque, que, por otra parte, todavía seguía los principios propuestos por Alberti siglos antes y que Nikolaus Pevsner ampliamente estudió, ya en 1940, en su libro *“Academies of art: past and present”* (Pevsner, 2014). Este sistema estaba basado en el dibujo, la composición, la perspectiva, la anatomía y la copia de los grandes maestros renacentistas. En cierto modo, es un sistema cerrado en el que las convenciones tienen precedencia sobre la experimentación, la inspiración y el individualismo.

En Europa, la oposición al academicismo surge al final del siglo XIX impulsada por los movimientos modernistas. En Inglaterra se abre un debate sobre si el arte es una vocación o simplemente un oficio, y sobre la distinción entre arte y artesanía. Estas dos alternativas, o modelos de formación artística, estaban liderados en Inglaterra por el *Royal College of Art* (*“South Kensington system”*) y por la *Royal Academy of Arts*, respectivamente. Las fuertes diferencias pedagógicas entre ambas instituciones eran importantes y representaban las diferencias conceptuales entre una *escuela de artes aplicadas y diseño* y una *escuela de bellas artes*. La *Royal Academy of Arts* se dirigía a las clases sociales altas y se centraba en las *“Bellas Artes”*, mientras que las Escuelas de Diseño, y más tarde, el *Royal College of Art*, se dirigía a los trabajadores y se centraba en la *“Artes Aplicadas”*.

El sistema educativo artístico de la posindependencia nigeriana tiene muchos puntos en común con la formación académica ofrecida en Inglaterra a principios del siglo XX. A nivel medio y superior, las escuelas de arte en Nigeria nacieron bajo la dirección y tutela británica y siguen sus modelos. El impacto e influencia más importante en la educación artística vino a través de lo que es conocido como el *“South Kensington system”* del *Royal College of Arts* en Londres. Un método que desde Londres se extendió por todas las colonias británicas desde mediados del siglo XIX. Por esta razón, estudio seguidamente este modelo en contraposición al propuesto por la *Royal Academy of Arts*.

LA ROYAL ACADEMY OF ART

En Inglaterra, desde mediados del siglo XVIII ya hubo intentos de establecer una academia de arte que tuviera como principal objetivo el ofrecer formación artística al modo que ocurriría en Francia. Hasta 1837, cuando el gobierno británico establece la institución que más tarde pasará a llamarse el *“Royal College of Art”*, la enseñanza de las artes recaía principalmente sobre la *“Royal Academy of Art”*. Fundada por

George III en 1768, siguiendo el modelo que Louis XIV había establecido en Francia con la *Académie de peinture et de sculpture*, la *Royal Academy* admitía un número muy limitado de estudiantes, y ya en siglo XIX tenía un currículo y sistema de formación artística profesional tan altamente regulado y estructurado como el del ejército, la abogacía o los estudios clericales. Su objetivo era el establecer “*a well-regulated school of design for the use of students and an annual exhibition*” (MacDonal 1970: 62).

La *Academy* tenía su propia escuela de arte y fue la primera institución en ofrecer formación artística profesional en Inglaterra, pero tal vez porque los miembros de la academia no tenían mucho interés en la educación de sus pupilos, pronto se vio que la calidad de la educación artística que sus estudiantes recibían era muy limitada. Mientras tanto, la revolución industrial en Inglaterra iba creciendo en importancia y extensión. De una sociedad preeminentemente agrícola se pasó a una sociedad de comerciantes, industrialistas, terratenientes y campesinos sin tierra. Una nueva clase, muy distinta de la del siglo XVIII surge en Inglaterra. Es aquí donde aparecen las “*schools of design*” (escuelas de artes y oficios).

29. Here was a class which had, practically speaking, no cultural traditions, no respect for the arts save that which arises from a sense of social obligation ... It was prosperous, intelligent and in some ways an enlightened class which provided the patronage and determined the taste of the Academy, and to this class the Academic idea meant very little

Aquí había una clase que, prácticamente hablando, no tenía tradiciones culturales, no tenía respeto por las artes salvo la que surge de un sentido de obligación social ... Era próspera, inteligente y, en cierto modo, una clase ilustrado que ofrecía patronazgo y determinaba el “gusto” de la Academia, pero para esta clase los ideales académicos tenían muy poco valor (Bell 1963: 34).²⁹

Mientras que *South Kensington* propugnaba una educación técnica artística. La *Royal Academy of Arts* defendía el “*High Art*”, las “*Bellas Artes*”. La distancia entre ambas instituciones era importante.

EL ROYAL COLLEGE OF ART

Insatisfacción con la falta de capacidad de la *Royal Academy* de formar profesionales con una educación artística adecuada para satisfacer las necesidades de la industria manufacturera inglesa llevo a las autoridades a crear en 1837 la institución que hoy en día es conocida como el “*Royal College of Art*” nació en Londres como la “*Metropolitan School of Design*”. Durante muchos años representó una clara alternativa al modelo educativo de le *Royal Academy* y funcionó

primariamente como una institución para la formación de profesores de arte y personal cualificado en diseño para cubrir las necesidades de la industria. Su énfasis educativo se centró en la práctica del arte. En 1853, el gobierno británico estableció el llamado “*Science and Art Department*” para promover la formación de en las ciencias, las “*practical arts*” (artes aplicadas) y el diseño. Este departamento era responsable de la *National Art Training School* en South Kensington, hasta que esta institución se convirtió en 1896 en el *Royal College of Art*.

Otras Escuelas similares se crearon en otras ciudades del país. Desde el principio, quedó claro que para evitar un conflicto con la *Royal Academy*, la enseñanza en estas *Escuelas de Diseño* debería dirigirse principalmente a capacitar diseñadores para la industria inglesa y que sus estudiantes vendrían de la “clase trabajadora”. El informe de la comisión gubernamental que estableció estas escuelas de diseño dice específicamente que deben tener “*such a character to the matter of instruction as to keep it in close relation to the condition of working men and servants*” (Sutton 1967: 46). El plan de estudio de la *School of Design* se restringía a las “*Artes Aplicadas*”, en contraposición a las “*Bellas Artes*”. Para ello, se centraba en el dibujo como habilidad útil en las industrias manufactureras y los objetos ornamentales.

Esta separación era tan definida que en 1844 los estudiantes de las *Schools of Design* inglesas tenía que firmar una declaración asegurando que su intención no era llegar a ser pintores o escultores. Esta clara diferenciación tiene importancia al estudiar como el sistema británico de educación artística se exportó a Nigeria y determinó que tipo de instituciones, planes de estudio, titulaciones se ofrecieron y se siguen ofreciendo en Nigeria.

Aunque tenía abundantes similitudes con los métodos usados en el *Conservatoire des Arts et Métiers* de Paris o en la *Kunstgewerbeschule* en Berlin, el *South Kensington System* presentaba sus peculiaridades específicas que se transfirieron casi integralmente a Nigeria. Su pedagogía educativa se centraba en la enseñanza de las artes (principalmente dibujo) a jóvenes estudiantes y trabajadores para facilitar personal cualificado en diseño a la pujante industria inglesa de aquel tiempo: *to educate the taste of artisans and consumers alike in the interests of British industry and trade* (Miniham 1977: 96). Su influencia persiste todavía en los planes de estudio y métodos pedagógicos de los *polytechnics* nigerianos.

En el periodo precedente a la independencia, es el *South Kensington system* el único que Nigeria sigue. Tan solo con la creación de las

primeras universidades nigerianas aparecen dentro de esas universidades programas específicos de formación en las Bellas Artes con una clara distinción de los estudios ofrecidos en los Polytechnics y escuelas técnicas.

30. *An art curriculum that concentrates mainly upon traditional skills and techniques of observational drawing and painting and other art activities developing from these 'foundational practices', will produce quite different pedagogised identities to a curriculum which concerns itself with encouraging students to develop art practice to explore contemporary social and cultural issues*

Un currículo de arte que se centra principalmente en las habilidades y técnicas tradicionales de dibujo y pintura observacional y otras actividades artísticas que se desarrollan a partir de estas "prácticas fundacionales", producirá identidades pedagógicas muy diferentes de las que surgen de un currículo que se preocupa por animar a los estudiantes a desarrollar la práctica artística para explorar cuestiones sociales y culturales contemporáneas (Atkinson, 2002: 137).³⁰

4.2.3 El sistema de educación artística en Nigeria

En círculos globales del arte hay—desde hace años—una vibrante discusión acerca del sentido, las filosofías, objetivos y metodologías más adecuadas para la educación artística. Desafortunadamente, ese debate pedagógico no ha comenzado todavía en Nigeria, excepto en las pocas ocasiones en que se ha cuestionado el sentido de ofrecer doctorados en la práctica del arte en estudio. En este debate global, Salazar (2013b: 69) considera tres aspectos importantes:

- a) la naturaleza de las habilidades transmitidas por esta educación artística;
- b) la persistencia de modelos educativos y currículos de las Academias y la Bauhaus;
- c) la influencia del mundo artístico profesional contemporáneo.

Habilidades. A pesar de los desacuerdos y disparidad de ideas acerca del contenido de la educación artística a nivel superior, hay una cierta unanimidad en ver la necesidad de reducir el énfasis en el dibujo, la teoría del color y la composición y de incorporar nuevas habilidades (*skills*) en la educación artística. Lupton (2005) enumera las siguientes habilidades: *conceptuales* (capacidad de generar ideas), *técnicas* (capacidad de llevar a cabo esas ideas), *críticas* (capacidad de articular discursos), *sociales* (capacidad de trabajar en equipo), y *profesionales* (capacidad para integrarse y trabajar dentro de un mundo profesional laboral). Mientras que Lupton habla de un cambio (*re-skilling*) en las habilidades transmitidas en las escuelas de arte, otros autores (Singerman et al. 2007: 100) llegan a hablar de eliminar en énfasis en las

habilidades artísticas tradicionales. El objetivo sería ya *de-skilling*, y no simplemente *re-skilling*. En Nigeria, este proceso no ha comenzado en serio. La mayoría de los profesores de arte en universidades y *polytechnics* se centran en transmitir y en ayudar a sus estudiantes a adquirir habilidades técnicas. Solo unos pocos facilitan la adquisición de habilidades profesionales útiles en el mercado del arte, y son incluso menos los que realmente llegan a transmitir a sus alumnos las herramientas críticas y teóricas que les permitan su inserción en discursos globales del arte contemporáneo.

Modelos educativos. Los modelos y la práctica de la educación artística a nivel superior prevalente en Nigeria tienen su origen en los patrones y filosofías educativas europeas y norteamericanas del siglo pasado. Particularmente importantes son el modelo de aprendizaje “en taller” (los *ateliers* de las academias francesas) y el modelo de la Bauhaus alemana con un enfoque hacia la exploración de materiales y los trabajos en los que se exploran las relaciones espaciales (tridimensionales) y temporales (cuatro dimensiones) (Salazar 2013b: 70). Casi exclusivamente en la Facultad de Bellas Artes de la *University of Nigeria*, en Nsukka, y las acciones puntuales y aisladas de un par de artistas/educadores en *Ahmadu Bello University* (Gerry Buhari) y *Yaba Polytechnic* (Olu Amoda) han cuestionado la validez y relevancia de estos modelos y han propuesto e implementado serias alternativas.

El mundo artístico profesional. El gran éxito comercial y económico de algunos artistas ejerce en todos los mundos del arte una influencia tanto en las decisiones profesionales y artísticas de los artistas como en las instituciones educativas. El mundo del arte nigeriano no es excepción. Artistas, educadores y otros profesionales del arte corren siempre el peligro de asociar –o reducir– el éxito artístico con el éxito comercial. Como resultado de ello, la educación artística ofrecida en un buen número de instituciones nigerianas sigue currículos y prácticas pedagógicas diseñadas a satisfacer la demanda del mercado. No es sorprendente en este contexto que numerosas escuelas de arte tiendan a centrar su actividad simplemente en dar a los futuros artistas las herramientas para tener éxito en el altamente comercializado y formalista mercado del arte.

Las más importantes instituciones educativas con programas en artes han desarrollado desde su fundación una cierta identidad que se transmite a sus alumnos y que estos asimilan en distintos grados. Tras décadas de crecimiento, evolución y desarrollo, el sistema del arte en Nigeria es ya un complejo y dinámico sistema social que contiene distintos espacios, estructuras, filosofías y prácticas. El campo de la

educación artística es un subsistema dentro de ese amplio y variado sistema del arte contemporáneo nigeriano. En él persisten elementos de las tradiciones artísticas autóctonas con otros que fueron introducidos hace ya más de un siglo por los colonizadores europeos y otros que surgen como resultado de la interacción e inserción del mundo artístico nigeriano en el mundo global del arte. La educación artística en Nigeria ha seguido desde sus inicios modelos importados de Inglaterra. Esto ha ocurrido a todos los niveles educativos, desde la formación artística en las escuelas hasta los programas de doctorado en teoría o práctica artística ofrecidos por universidades nigerianas. Aunque la formación en las artes no se incluyó en los primeros currículos de enseñanza primaria para estudiantes nativos, ya aparece en los programas a finales del siglo XIX. Las primeras instituciones educativas en ofrecer formación artística a nivel intermedio lo hicieron siguiendo el modelo de las escuelas de diseño o formación profesional inglesas (escuelas de artes y oficios). Las escuelas de Bellas Artes vinieron más tarde, tras la declaración nigeriana de independencia en 1960.

La formación artística en Nigeria se realiza a cuatro niveles:

1. Enseñanza del arte a nivel de educación primaria y secundaria
2. Formación artística artesanal en *Technical Colleges* y centros de formación profesional
3. Formación artística técnica en *Polytechnics* y *Colleges of Technology*. Estas instituciones ofrecen dos tipos de titulaciones:
 - a) *National Diploma* (ND), que se obtiene tras dos años de estudios.
 - b) *Higher National Diploma* (HND), que se obtiene con dos años más de estudios y un año de prácticas
4. Formación universitaria. Las universidades nigerianas ofrecen titulaciones a tres niveles: *Bachelor* (BFA), *Masters* (MFA) y *Doctorado* (Ph.D Arts)

En los *polytechnics* nigerianos se observa un marcado énfasis en la preparación profesional para un oficio. Las cuestiones teóricas y de significado simbólico, tienen poca cabida en un plan de estudios y un planteamiento educativo eminentemente práctico. Por otra parte, un buen número de estas instituciones se localizan en zonas poco desarrolladas del país y con escasos contactos con centros, iniciativas y focos de actividad cultural no solo a nivel internacional, sino a nivel del espacio cultural nigeriano.

A diferencia de lo que ocurre en otros países africanos, la educación de los artistas nigerianos tiene lugar principalmente en universidades e instituciones de grado medio técnico (*polytechnics*). Mientras que el artista tradicional se iniciaba en la práctica del arte a través de un sistema de aprendizaje en talleres, la mayoría de los artistas activos en el mundo del arte nigeriano en la actualidad han obtenido un grado o postgrado universitario en arte (*Bachelor of Fine Arts, Bachelor of Fine Arts, o Doctorate in Fine Arts*), o, al menos, un grado intermedio ofrecido por los *Polytechnics* (*National Diploma, OND* o bien un *Higher National Diploma, HND*). En los últimos años un serio debate se ha abierto sobre la conveniencia o no de otorgar doctorados en práctica artística.

En 2010 Chukueggu ofreció la siguiente estimación de centros educativos nigerianos con programas en arte:

31. *From the available records, there are twenty-one Universities, ten Polytechnics and forty-eight Colleges of Education that offer art, at various levels and areas of specialization in Nigeria. However, more institutions of higher learning have also commenced the process of introducing art in their programmes. ... This has indeed given rise to hundreds of graduates in Art that are being turned out yearly by these institutions*

Según la información disponible, veintiún universidades, diez politécnicos y cuarenta y ocho colegios de educación que ofrecen arte, en varios niveles y áreas de especialización en Nigeria. Sin embargo, más instituciones de enseñanza superior también han iniciado el proceso de introducción del arte en sus programas. ... Esto ha dado lugar a cientos de graduados en Arte que salen anualmente por estas instituciones (Chukueggu 2010: 508).³¹

Mis cálculos para el 2017 ofrecen unos números más reducidos. Dieciséis universidades nigerianas ofrecen estudios de arte a nivel terciario. Los programas varían desde los tradicionales estudios de *Bellas Artes*, a otros que se centran en el diseño o las artes aplicadas. Actualmente 17 *Polytechnics* en Nigeria ofrecen programas en arte y diseño.

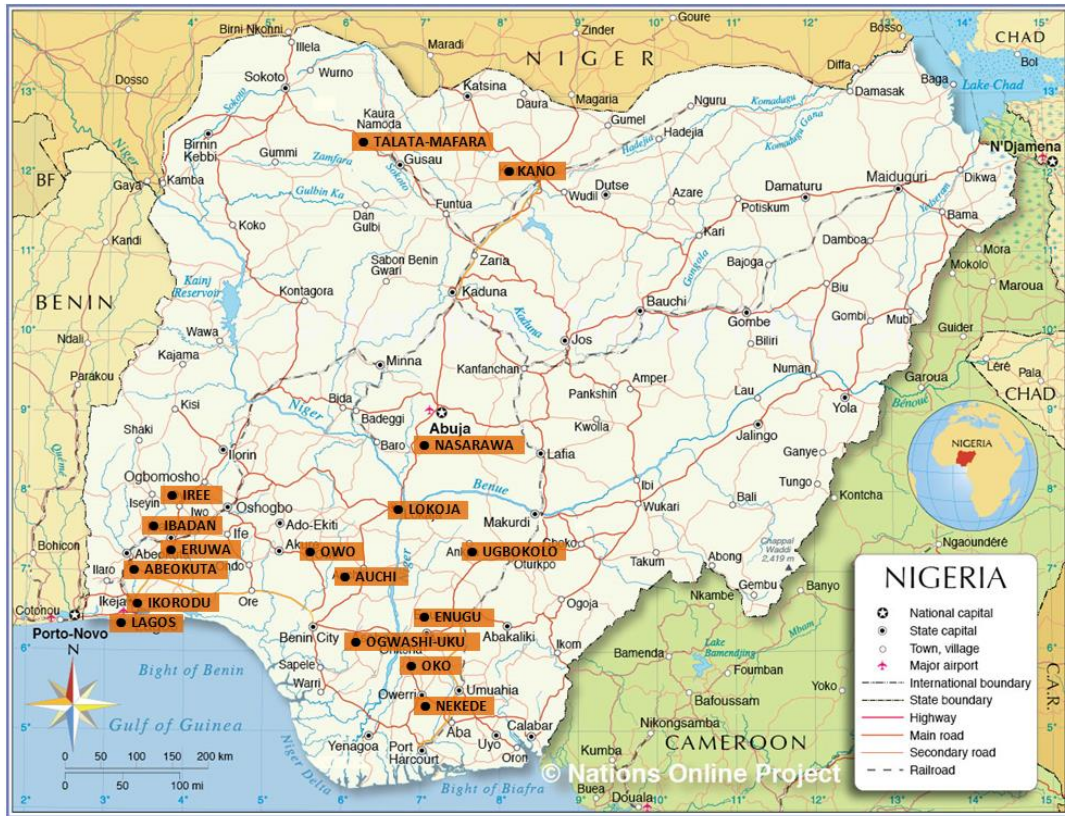
UNIVERSIDADES que ofrecen grados superiores en arte		
1.	University of Nigeria, Nsukka	Fine & Applied Arts
2.	University of Lagos, Lagos	Creative Arts
3.	Ahmadu Bello University, Zaria	Fine & Industrial Arts
4.	University of Benin, Benin	Creative Arts
5.	Obafemi Awolowo University, Ile-Ife	Fine Arts
6.	Abia State University, Uturu	Fine & Applied Arts
7.	Delta State University, Abraka	Fine & Applied Arts
8.	Niger Delta University, Wilberforce Island	Fine Arts
9.	Ladoke Akintola University, Ogbomosho	Fine & Applied Arts
10.	Imo State University, Owerri	Fine & Creative Arts
11.	Olabisi Onabanjo University, Ago-Iwoye	Fine & Applied Arts
12.	University of Maiduguri, Maiduguri	Creative Arts
13.	University of Port-Harcourt, Port-Harcourt	Fine & Applied Arts
14.	Cross River University of Technology, Calabar	Visual Arts & Technology
15.	University of Uyo, Uyo	Fine & Applied Arts
16.	Ambrose Alli University, Ekpoma	Fine & Applied Arts

POLITECNICOS que ofrecen grados medios en arte	
1.	Yaba College of Technology, Lagos
2.	The Polytechnic, Ibadan
3.	Benue State Polytechnic, Ugbokolo
4.	Institute of Management and Technology, Enugu
5.	Auchi Polytechnic, Auchi
6.	Delta State Polytechnic, Ogwashi-Uku
7.	Federal Polytechnic, Nekede
8.	Federal Polytechnic, Oko
9.	Ibarapa Polytechnic, Eruwa
10.	Kano State Polytechnic, Kano
11.	Kogi State Polytechnic, Lokoja
12.	Moshood Abiola Polytechnic, Abeokuta
13.	Rufus Giwa Polytechnic, Owo
14.	Abdu-Gusau Polytechnic, Talata-Mafara

- | |
|--------------------------------------|
| 15. Federal Polytechnic, Nasarawa |
| 16. Lagos State Polytechnic, Ikorodu |
| 17. Osun State Polytechnic, Iree |

Los mapas que siguen muestran la localización de estas universidades y Polytechnics en el territorio de Nigeria. Inmediatamente, salta a la vista la asimétrica distribución geográfica de estas instituciones. La gran mayoría se encuentran en el sur del país. Esto no es sorprendente, si se tiene en cuenta que las zonas litorales al sur del país, mayoritariamente cristianas, son las más desarrolladas económica y socialmente, mientras que el norte, mayoritariamente musulmán, va a la zaga en casi todos los indicadores de desarrollo humano y social.





4.2.3.1 Dos Escuelas pioneras: Zaria y Nsukka

NIGERIAN COLLEGE OF ARTS, SCIENCE AND TECHNOLOGY (1952-1962)

La primera institución académica en ofrecer programas de arte—a nivel de diploma—fue la *Nigerian College of Arts, Science and Technology* (NCAST). En 1950, el gobierno colonial pidió a un comité formado por Dr. W. H. Thorp y Harlow que prepararan un informe y propuestas sobre la educación técnica en Nigeria. Como resultado de sus recomendaciones, se estableció en 1952 el *Nigerian College of Arts and Science*. Esta sería la primera institución en Nigeria en ofrecer programas de formación (diplomaturas) en arte. Thorp fue nombrado su primer director y el *College* nació con dos campus: uno en Ibadan, en el suroeste del país y otro en Zaria, en el norte. Inicialmente, el *College* no contaba con instalaciones propias. Sus nuevos edificios fueron oficialmente inaugurados en 1954. Al año siguiente, 1955 se añadió un tercer campus, Enugu, en el este del país, y se introdujeron nuevos programas. Entre ellos, tiene especial interés para este estudio sobre los inicios de la educación artística en Nigeria los programas en bellas artes y artes aplicadas que comenzaron en las instalaciones de Ibadan y casi inmediatamente, en septiembre de 1955, se trasladaron a Zaria

con los 16 alumnos que entonces tenía. Fue allí donde nace la “Zaria Art Society”, un grupo informal de estudiantes que tendría un impacto fundamental en la historia del arte en Nigeria. (Chukueggu, 2010: 503; Ndubuisi, 2017: 168). El College estaba afiliado a dos importantes instituciones educativas artísticas de la University of London: la Slade School of Art y el Goldsmith College of Art.

32. *one could hardly have discovered a less suitable place than Zaria to site the Nigerian Art School. No tradition of creative art exists in Nigeria's Muslim North. The town itself is a backwater with little cultural life, and the university is far enough away from town to prevent the students from enjoying the few events that do take place, such as the colourful Muslim festivals*

diffícilmente se podría haber descubierto un lugar menos adecuado que Zaria para localizar la Escuela de Arte de Nigeria. No existe tradición de arte creativo en el norte musulmán de Nigeria. La ciudad en sí es un remanso con poca vida cultural, y la universidad está lo suficientemente lejos de la ciudad como para evitar que los estudiantes disfruten de los pocos eventos que tienen lugar, como las fiestas musulmanas llenas de colorido (Beier 1968:41)

La ciudad de Zaria había sido fundada en el siglo XV, y desde entonces era un importante centro de distribución agrícola y comercial en el norte de Nigeria y un foco de cultura islámica al nivel de otras ciudades africanas del sur del Sahara: Gao, Timbuktú, Khartoun. Zaria tenía cuando se creó la universidad en 1962 otros centros de formación: el Nigeria College of Arts, Science and Technology (NCAST) y el Institute for Agricultural Research, ambas instituciones localizadas en Samaru, en las afueras de Zaria; y el Institute of Administration. Junto a estas instituciones en Zaria se unieron el Ahmadu Bello College, en la importante ciudad de Kano, y el Veterinary Research Institute en Vom.



Fig. 4.18 Miembros de la “Zaria Art Society”: Onobrakpeya, Grillo, Okeke, Nwoko, Osadebe, Nwagbara y Oditá

Estas cinco instituciones formaron el núcleo de la nueva universidad (Kirk-Greene 1994: 421).

En 1959, el gobierno formó una comisión (la *Ashby Commission*) y le encargó la formulación de las políticas educativas a nivel terciario en las siguientes dos décadas (Ashby 1960). Sus recomendaciones fueron presentadas justo un mes antes de la proclamación de independencia el 1 de octubre de 1960. Tan solo dos años más tarde, en 1962, siguiendo esas recomendaciones, el gobierno federal de la Nigeria independiente decidió convertir el *College* en Zaria en el núcleo de una universidad: la *Ahmadu Bello University* compuesta de cuatro facultades, 15 departamentos y 426 alumnos (Kirk-Greene 1994: 421). Como resultado de la apertura de esta nueva universidad, el *Nigeria College of Arts, Science and Technology* dejó de existir en 1962. Los programas de arte del *College* en Zaria se integraron entonces en los del *Department of Fine Arts* de la nueva universidad, mientras que los del *College* en Enugu lo hicieron en la *University of Nigeria* (Chukueggu, 2010: 503-5).

El *Fine Arts Department*, uno de los cinco que componían la *Faculty of Arts*, junto con los de Historia, Geografía, Inglés y Pedagogía, fue así el primero en el país. En 1966, se añadiría el departamento de Economía y la Facultad pasaría a llamarse *Faculty of Arts and Social Sciences*. Unos años más tarde, en 1977, el *Fine Arts Department* cambiaría de facultad y pasaría a formar parte de la *Faculty of Environmental Design*.

DEPARTAMENTO DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE NIGERIA EN NSUKKA

La segunda universidad en Nigeria en ofrecer estudios en arte fue la *University of Nigeria*, en Nsukka, en el este del país y la tercera fue la *University of Ife* (ahora, llamada *Obafemi Awolowo University*). Cuando estos programas empezaron en 1969, los cursos de arte formaban parte del currículo de las facultades de Educación y “Letras”. Más tarde, en el curso 1973/74, empezaría a ofrecer titulaciones de grado en Bellas Artes y tendría su propio departamento (Chukueggu 2010: 507).

Desde su fundación, la *University of Nigeria* aspiró a ser un “centre of excellence” en el país. Su oferta educativa incluyó desde el principio un *Departamento de Bellas Artes* con importantes lazos con el *Fine Arts Department* de la *Michigan State University* en USA. De hecho, la primera directora del departamento fue Margaret Dunlap, ayudada por otros profesores de *Michigan State University*. El currículo inicial del

departamento siguió modelos de instituciones americanas (Chukueggu, 2010: 505).

33. *Similar scenario as obtained at the Nigerian College of Arts Science and Technology, Zaria was replayed here at Nsukka, art was studied based on European academic realism. The Nigerian culture and tradition was completely neglected. This obviously was a complete deviation from the visions of the founding fathers of the institutions.*

Un escenario similar al del Nigerian College of Arts Science and Technology, en Zaria fue reproducido en Nsukka. Se estudiaba el arte con base en el realismo académico europeo. La cultura y la tradición nigerianas fueron completamente descuidadas. Esto obviamente fue una desviación completa de la visión de los padres fundadores de las instituciones (Chukueggu, 2010: 506).³³

Durante los tres años (1967-1970) de la guerra civil (la “guerra de Biafra”) las actividades del departamento cesaron por completo. El final de la guerra marcó un cambio radical en el profesorado y la dirección del departamento. Las autoridades académicas invitaron a Uche Okeke, que entonces se encontraba en Estados Unidos, a reconstruir el departamento de arte. Okeke cambió el currículo y dio preponderancia a una formación artística basada en tradiciones e historia locales en detrimento del currículo occidental introducido al comienzo del departamento.

34. *At Nsukka the first University (established in 1960 and devastated during the civil war). Students and Faculty members reassembled in 1970. The three intervening years of the war had, as it were, reconditioned the thought process of the people, more so those from the Biafran enclave. The art programme at Nsukka was restructured to meet the demands of the new Nigerian society for an aesthetically satisfactory*

En Nsukka, la primera Universidad—establecida en 1960 y devastada durante la guerra civil—estudiantes y miembros de la Facultad volvieron en 1970. Los tres años de la guerra habían cambiado, por así decirlo, los procesos de pensamiento del pueblo, sobre todo en Biafra. El programa de arte de Nsukka fue reestructurado para satisfacer las demandas de la nueva sociedad nigeriana hacia un entorno estéticamente satisfactorio (Okeke, 1993: 37).³⁴

Junto a Uche Okeke otros profesores jugaron un papel muy importante: El escultor de origen ganes, El Anatsui (n. 1944), Chuka Amaefunah (1930-1993) y el ceramista Ben Igwilo. Una tercera generación de artistas/educadores se unió a ellos y juntos formaron la que se conoce generamene como la “Nsukka School” (David-West, 1996: 71). Uche Okeke explica su posición y su ambición al llegar a Nsukka:

Me invitaron a Nsukka... para enseñar en la Universidad. Mi condición para aceptar el empleo fue que el programa de formación reflexionara profundamente sobre el arte y la cultura africanos. El escenario era adecuado para el desarrollo del arte, aunque la situación era muy difícil. Tuvimos que diseñar nuevas políticas directivas políticas y llevar a cabo cambios de amplio

35. *I was invited to Nsukka... to take up a teaching appointment at the University. My condition for accepting the assignment was that the training programme would deeply reflect upon African art and culture. The setting was right for art development... to say the least, the situation was very difficult. New policy directives had to be fashioned and wide-ranging changes in the departmental programme effected... I utilized the situation to free the art department from constraints of the past environment*

alcance en el programa departamental... Utilicé la situación para liberar al departamento de arte de las limitaciones del pasado (Echeta 2005: 96).³⁵

En las dos últimas décadas las políticas educativas nigerianas han dado preponderancia a la ciencia y la tecnología sobre los estudios humanísticos. Las Bellas Artes no han sido una excepción. Aunque no hay estadísticas fiables sobre el número de alumnos, en conversaciones con profesores de artes, parece que hay un consenso en que estos estudios no atraen a un número considerable de alumnos.

4.2.3.2 Los currículos de las escuelas de Bellas Artes en Nigeria

Al estudiar el papel que las instituciones educativas tienen en la formación de la identidad, sociólogos han utilizado frecuentemente el término “normalización” (Foucault & Sheridan 1975) En sus escritos, Foucault utilizó ese término frecuentemente para referirse al modo en que normas de conducta idealizada se adquieren a través de la educación tanto formal como informal. Por ejemplo, el modo en que un abogado, un policía o un artista *debe* comportarse en su actividad profesional. Foucault muestra como las instituciones educativas y la formación que ofrecen a través de la transmisión de conocimientos y habilidades se consideran como normales y deseables, mientras que otras se juzgan como anormales, irregulares, extraños o desviados.

36. *It is therefore according to the power of the norm that teachers and students as pedagogised subjects become regulated and their pedagogised identities formed.*

Es, por lo tanto, por medio del poder de la norma, que los docentes y estudiantes—como sujetos recipientes—son regulados y sus identidades formadas (Atkinson 2002:99).³⁶

Al estudiar el sistema del arte en Nigeria, resulta evidentemente útil considerar como ese proceso de adquisición de ideas acerca de lo que se considera “normal” ocurre en las instituciones educativas artísticas del país y cuáles son sus principales características. En este proceso de normalización, la importancia del currículo en las escuelas de arte es evidente.

37. *An art curriculum that concentrates mainly upon traditional skills and techniques of observational drawing and painting and other art activities developing from these “foundational practices”, will produce quite different pedagogised identities to a curriculum which concerns itself with encouraging students to develop art practice to explore contemporary social and cultural issues.*

Un currículo de educación artística concentrado principalmente en las habilidades y técnicas tradicionales de dibujo y pintura observacional y otras actividades artísticas que se desarrollan a partir de estas “prácticas fundacionales”, producirá identidades “pedagogizadas” muy diferentes a un currículo que se centra en animar a los estudiantes a desarrollar prácticas artísticas para

*explorar temas sociales y culturales contemporáneos (Atkinson 2002:137).*³⁷

En su detallado y bien documentado estudio de la educación artística, particularmente en la enseñanza secundaria en Inglaterra, Atkinson analiza la evolución de los distintos “discursos” que subyacen en las políticas y en su currículo oficial, el “*National Curriculum for Art in England*”. Atkinson muestra como de un currículo que por décadas daba preponderancia a la adquisición de habilidades artísticas basadas primariamente en el dibujo y la representación, a uno que, a partir de los años 1970s y 1980s centra su discurso pedagógico en la expresión del yo y la “realización” personal de los estudiantes.

38. *Self-expression, or ‘selfrealisation’, were common terms that underpinned rationales and justified the purpose of art education. Many art educators still regard the idea of developing children’s and students’ self-expression as the most important justification for their work.*

*“La autoexpresión, o "autorealización", eran términos comunes que apuntalaban las razones y justificaban el objetivo de la educación artística. Muchos educadores de arte todavía consideran la idea de desarrollar la autoexpresión de los niños y los estudiantes como la razón más importante para su trabajo” (Atkinson 2002:138).*³⁸

La preocupación modernista con la individualidad y singularidad del artista y la visión del arte de Benedetto Croce como expresión de sentimientos permean la concepción de la práctica del arte y de la posición y misión del artista en la sociedad y se transmiten (se “normalizan”) a través de la enseñanza del arte. Este discurso pedagógico del arte se centra en promover la creatividad individual y la expresión de sentimientos personales externalizados a través de la obra de arte.

Atkinson (2002:140) muestra como las ideas de Rod Taylor, expresadas sobre todo en su libro “*Educating for Art*”, publicado en 1986, presentan un giro en el “discurso pedagógico” acerca de la enseñanza del arte. Para Taylor, el objetivo principal de la educación artística debe ser, no ya la adquisición de habilidades de producción artística o la expresión de sentimientos personales, sino el facilitar que los estudiantes adquieran y desarrollen un lenguaje crítico y una capacidad para responder a una obra de arte y comunicar ideas a través de ella. Las ideas de Taylor tendrían una gran influencia en la redacción del “*National Curriculum for Art in England*” de 1995.

En el complejo sistema de la educación artística en Nigeria coexisten desde actitudes derivadas de una visión academicista del arte, al modo en que existía en Europa antes de la llegada del modernismo, hasta posiciones totalmente integradas en discursos contemporáneos del

arte. Es decir, nos encontramos, por una parte, con instituciones educativas que siguen modelos, currículos y prácticas basadas en el aprendizaje de habilidades técnicas—principalmente el dibujo y la composición—dirigidas hacia la creación de obras de arte en las que prima la representación y los modos y medios tradicionales de producción de arte. Por otra parte, y aunque las instituciones mencionadas anteriormente son predominantes, hay también instituciones y agentes educadores con ideas mucho más innovativas y más en diálogo y sintonía con posiciones de las vanguardias artísticas contemporáneas globales.

Las instituciones académicas de formación de artistas han jugado –y siguen jugando– un papel importantísimo en el desarrollo del arte nigeriano. Esto es así no solo por el hecho de que la mayoría de los artistas activos han estudiado en esas universidades, politécnicos o *Colleges*, sino también por el gran número de artistas que compaginan la docencia y la práctica artística profesional.

La historia, la teoría y la gestión del arte reciben muy poca atención en los estudios de las escuelas de bellas artes, y especialmente, en los politécnicos, donde en muchos casos, la formación artística se limita a unos rudimentos de las técnicas de dibujo, pintura y escultura. Como resultado de ello, las obras de esos artistas son, por regla general, meramente decorativas y tienen muy pocas referencias al contexto en el que emergen y no están unidas a discursos teóricos o históricos. Esta realidad sugiere que hay un problema real con la educación artística en Nigeria.

39. *In the sociology of art, the schools of higher art education (whether we call them art academies, art colleges, or simply art schools) are ascribed influence on what it means to be an artist and what artistic practice entails and how it relates to the surrounding art world and society in general. For example, Bourdieu (1985) places the autonomous artistic field (as the basis for any “pure gaze”) in opposition to the academic system and other established art world institutions*

En la sociología del arte, las escuelas de educación artística superior (ya se les llame academias de arte, colegios de arte o simplemente escuelas de arte) tienen influencia sobre lo que significa ser artista y lo que implica la práctica artística y cómo se relaciona con el mundo del arte circundante y la sociedad en general. Por ejemplo, Bourdieu (1985) sitúa el campo artístico autónomo (como base para cualquier "mirada pura") en oposición al sistema académico y otras instituciones establecidas del mundo del arte (Bertelsen 2016: 30).³⁹

En 1968, Ulli Beier se preguntaba: “*Can a system of training devised for another culture, and—one sometimes feels—another century, be successful when transplanted to foreign soil? Y se respondía algo desesperanzado: While no other system exists, what else can one do? One can only begin with what one knows and hope that one will learn gradually by experience. (Beier 1968:41).*

En una reciente entrevista a Bisi Silva, probablemente, la curadora de arte con más experiencia en Nigeria, a la pregunta de cómo valoraría la calidad de las escuelas de arte en Nigeria desde el punto de vista de su capacidad de preparar artistas capaces de enfrentarse al mundo global el arte, su respuesta es desalentadora:

40. *It's unfortunate that education in Nigeria has been completely destroyed. The youth that are coming out of art schools are not prepared for the 21st century; unfortunately, they are intelligent and creative, but in the schools their potentials are not been harnessed and consolidated, so, by the time they leave school they actually don't know what they are capable of doing. Our school system has completely disappointed us, I am disappointed with it as a curator; I don't know what's going to happen, I don't have a solution to what's going to happen, but the school system need to be fixed.*

Es desafortunado que la educación en Nigeria haya sido completamente destruida. Los jóvenes que salen de las escuelas de arte no están preparados para el siglo XXI; por desgracia, aunque son inteligentes y creativos, en las escuelas no se aprovechan y consolidan sus potenciales, por lo que, para cuando salen de la escuela, en realidad no saben lo que son capaces de hacer. Nuestro sistema escolar nos ha decepcionado por completo, estoy decepcionada con él como comisaria; no sé qué va a pasar, no tengo una solución a lo que va a pasar, pero el sistema escolar necesita ser arreglado (Silva 2016).⁴⁰

PATRONAZGO Y EDUCACION ARTÍSTICA EN NIGERIA

En el capítulo 6 estudio los procesos y estructuras de recepción artística en Nigeria y muestro el importantísimo papel que los coleccionistas locales juegan en el funcionamiento del mundo del arte nigeriano y en la creación de un canon de su modernismo artístico. En esta sección sobre la educación artística en el país, creo que es útil incluir una breve referencia a la influencia que los coleccionistas ejercen también sobre el sistema educativo artístico nigeriano. Arthur Efland (1990) ha comentado extensamente sobre la estrecha relación entre patronazgo y educación artística en occidente y mostrado como la educación artística y los sistemas que organizan y controlan el mundo del arte están, a menudo, interrelacionados. Da como ejemplo el caso de los Medici, en Florencia, que no sólo encargaban obras de arte, sino que también fueron muy activos en el patrocinio de academias de arte que promovían las teorías artísticas que estaban de acuerdo con el tipo de expresión que ellos buscaban en las obras encargadas. Otro ejemplo es el de los reyes de Francia en el siglo XVII, quienes además de coleccionar y encargar arte promovieron las academias. En los casos en los que todo el patronazgo vino de parte del estado, el acceso a la formación artística estructurada se redujo a esas academias controladas por los poderes centrales. Sin embargo, cuando el patronazgo esta diversificado es más posible tener opciones de educación artística tanto a nivel profesional como aficionado. En cualquier caso, la influencia del patronazgo sobre la educación artística existe en todos los mundos del arte.

41. *Diverse patronage creates conditions that foster a degree of competition among artists, which, in turn, encourages each artist to emphasize his or her own individual style. When an experimental climate prevails, artists attempt to discover the expressive possibilities and limits of their media. As artists pass on these discoveries to their students, different instructional traditions*

Un mecenazgo diverso crea las condiciones que facilitan la competencia entre los artistas, lo que, a su vez, anima a cada artista a enfatizar su propio estilo individual. Cuando prevalece un clima experimental, los artistas intentan descubrir las posibilidades expresivas y los límites de sus medios de comunicación. A medida que los artistas transmiten estos descubrimientos a sus estudiantes surgen diferentes tradiciones educativas (Efland 1990: 3).⁴¹

En Nigeria, tanto el sistema de patronazgo y coleccionismo como el de la educación artística han evolucionado notablemente desde que ambos surgen en el mundo del arte nigeriano. Como he indicado un capítulo anterior, el coleccionismo precede en Nigeria a la institucionalización de un sistema de educación artística. Desde que los primeros coleccionistas, inicialmente extranjeros, y posteriormente nativos, aparecen en Lagos a principio del siglo pasado, varias décadas tendrían que pasar hasta que las primeras instituciones educativas empezaran a ofrecer una educación artística a nivel profesional. Como Kasfir hace notar, para analizar el complejo conjunto de obras de artistas africanos hay que empezar por mirar a las diferencias en formación, conocimientos, actitudes y tipo de producción artística. Ella ve principalmente tres grupos: los artistas autodidactas, los que han recibido una educación artística de modo informal en talleres y cooperativas y los que han estudiado en universidades o centros de formación artística, muchos de los cuales trabajan fuera del continente.

42. *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*

Distintos críticos y curadores han identificado la producción cultural de uno u otro de estos grupos como el mas significativo arte africano del siglo XX, al tiempo que relegan a los otros dos a una importancia secundaria (Kasfir 1999:48).⁴²

4.2.4 Formación artística informal

Un capítulo de especial importancia en el desarrollo y evolución del arte en el continente africano, y particularmente en el África subsahariana, es el de la influencia de talleres, actividades y escuelas de formación artística informal organizados por educadores y artistas europeos asentados establemente en el continente, o en el caso de Sudáfrica, por colonos blancos. Chika Okeke considera el trabajo de esos expatriados como uno de los factores más significativos en la historia del arte moderno africano:

43. The independence decade of 1955-65 saw increased interaction among African Artists, especially within the continent. Several factors made these contacts possible, but the three most significant were the founding of art schools; the work of some expatriates; and the political and cultural awareness heightened by the apostles of Pan-Africanism, Pan-Arabism and Negritude

La década de la independencia de 1955-65 vio una mayor interacción entre los artistas africanos, especialmente dentro del continente. Varios factores hicieron posible estos contactos, pero los tres más significativos fueron la fundación de escuelas de arte; el trabajo de algunos expatriados; y la conciencia política y cultural acentuada por los apóstoles del panafricanismo, el panarabismo y la negritude (Okeke 2001:32).⁴³

Como indica Marshal Mount en su libro, *African Art: The Years since 1920* (1973), en 1939 se fundó la Escuela de Bellas Artes en Makerere, Uganda. Sus primeros graduados en Bellas Artes no se graduaron hasta 1957. En 1947, Pierre Romain-Desfossés, un expatriado francés en Lumumbashi (R. D. Congo) organizó, uno de los primeros centros de formación artística en el África subsahariana: el taller "Le Hangar". En Brazzaville, el también francés, Pierre Lods fundó otro centro, el Potopoto Workshop School. Edward Paterson fundó el Cyrene Mission Centre (1937-1956) cerca de Bulawayo (Zimbabue). El artista inglés Frank McEwen continuó esa iniciativa a través de la Workshop School en Harare (Zimbawue). El Poly Street Art Centre fue establecido en 1948 como un centro recreacional para uno de los "black townships" en Johannesburg. Todos estos centros tuvieron una influencia importante en el arte africano. Pero como reflexiona Jean-Loup Amselle,

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 una 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).

En Nigeria también hay ejemplos de estas actividades de formación artística informal promovidos por europeos: el *Mbari Art Centre*, el taller en *Oye Ekiti*, el *Ori Olokun*, los *Harmattan Workshops* y el *Abuja Pottery Centre*. Estas iniciativas tuvieron—y algunas siguen teniendo— un impacto real en la formación de artistas fuera de las estructuras de formación académica en universidades y centros de educación de grado medio y superior. Algunos de los más conocidos artistas nigerianos, como por ejemplo Lamidi Fakeye, Muraina Oyelami, Ladi Kwali o Twins Seven-Seven, se iniciaron en la práctica del arte en esos talleres y centros de formación artística informal ya desde antes de la independencia del país en 1960.

En esta sección estudio las siguientes iniciativas:

1. Oye Ekiti
2. Mbari Artist Club
3. Mbari Ibadan & Enugu
4. Ori Olokun
5. Abuja Pottery Centre
6. Harmattan Workshops

OYE EKITI

En 1947, dos sacerdotes católicos irlandeses, Kevin Carrol y Sean O'Mahoney, de la *African Missions Society*, establecieron en Oye Ekiti, en el suroeste del país, un taller de escultura en madera cuyo objetivo principal era el desarrollar y promover un arte cristiano indígena siguiendo las tradiciones escultóricas yoruba (Mount 1973). Los artistas locales recibían del taller no solo los encargos para realizar determinadas piezas, sino también los materiales y utensilios necesarios para su ejecución en madera. Las obras interpretaban las historias bíblicas que Fr. Carroll les narraba, pero los escultores tenían libertad para ejecutarlas como ellos decidieran, sin necesidad de tener que copiar obras de la iconografía tradicional cristiana.

44. *I do not attempt to force the carvers outside their traditional limits in this matter. I narrate the [biblical] stories, answer the carvers' questions, discuss technical details, and help them to improve their interpretation by frequent repetition of the same themes. The stories themselves provide inspiration, and I, a European, must be careful not to interfere too much in imposing my own ideas and emotions*

No intento forzar a los escultores más allá de sus límites tradicionales. Narro las historias [bíblicas], respondo a las preguntas de los escultores, discuto detalles técnicos y los ayudo a mejorar su interpretación por repetición frecuente de los mismos temas. Las historias mismas inspiran, y yo, un europeo, debo tener cuidado de no interferir demasiado e imponer mis propias ideas y emociones (Carroll 1967: 91).⁴⁴

Fr. Carroll no imponía la fe cristiana, aunque si reclamaba una comprensión, al menos elemental, del significado de esas historias bíblicas. Ola Oloidi, primer catedrático de Historia del arte en Nigeria y de origen yoruba, lo narra así: “...one of the qualifying criteria for membership of the school was the ability to be purely traditional, and not European, in carving style. This was how the stylistic heritage of Yoruba art was given instant continuity” (Oloidi 2011: 16)

45. *Lamidi Fakeye realizó numerosas obras para clientes extranjeros. Por ejemplo, los postes esculpidos en 1963 para el Commonwealth Art Centre en London; una puerta tallada para el USA Information Service (1968) y otra para Kennedy Centre (1974); varias piezas escultóricas para la University of Pittsburgh (1988).*

El más importante escultor de este grupo fue George Bandele (1908–1995), hijo del gran escultor tradicional, *Areogun of Osi-Ilorin*, bien conocido por sus obras para palacios y edificios tradicionales de esa zona del territorio yoruba. De este taller saldría también Lamidi Fakeye⁴⁵, figura central en el desarrollo del art Neotradicional Africano.



Fig 4.19 George Bandele, Atril tallado en el taller de Oye Ekiti

Varios escultores trabajaban bajo la dirección de Bandele. Incluso después de que el taller cesara sus actividades en 1953, Bandele y sus ayudantes continuaron produciendo obras de carácter predominante religioso: crucifijos, figuras para belenes, retablos, puertas esculpidas, etc. pero también otras para la decoración de organizaciones gubernamentales, oficinas de empresas, palacios de la nobleza local, expatriados y nigerianos pudientes, etc. (Oloidi 2011: 17).

46. Works with Christian themes or subjects were particularly very exciting. For example, the Virgin Mary was portrayed as a Yoruba woman in traditional buba and wrapper . At times, she was given facial marks or carved, mounting baby Jesus at her back. One figure showed her pounding yam with well plaited hair when Angel Gabriel appeared to her. The apostles were made to wear either agbada, flowing gown, or Yoruba up-and-down. It was Christianization of African, Nigerian, or Yoruba traditions all the way

Las obras con temas cristianos eran especialmente emotivas. Por ejemplo, la Virgen María fue retratada como una mujer yoruba en su vestido tradicional (“buba y wrapper”). A veces, le daban marcas faciales o llevaba al niño Jesús a su espalda. Una figura le mostró cocinando ñame con el pelo trenzado cuando el ángel Gabriel se le apareció. Los apóstoles aparecían con traje tradicional como la agbada o los pantalones y camisas yoruba. Fue la cristianización de las tradiciones africanas, nigerianas o yoruba llevada al extremo (Oloidi 2011: 17).⁴⁶

La obra en la Fig. 5.3 representa un buen ejemplo del modo en el que los artistas del *Oye Ekiti Workshop* asimilaron y adaptaron una historia bíblica, la huida a Egipto, a un lenguaje, unos materiales y una técnica escultórica yoruba. Obras de este estilo reemplazaron a las imágenes y objetos importados de Europa para iglesias e instituciones religiosas nigerianas. Al mismo tiempo, es interesante hacer notar que la recepción de estos objetos no fue siempre positiva entre sus usuarios. Frecuentemente, la población indígena prefería las amaneradas estatuas comerciales traídas de Europa. Para muchos de ellos las esculturas de Oye Ekiti se asemejaban demasiado a las esculturas que ellos conocían del culto tradicional yoruba y por tanto les parecían



Fig 4.20 "Huida a Egipto". Escultura en madera del taller de Oye Ekiti

“paganas”. (Carroll 1967).

Estos artistas son buenos ejemplos de una de las formas posibles de relacionar e integrar las artes tradicionales y la modernidad artística africana. En cierto modo, crearon obras “modernas” que asimilaban la influencia europea, pero mantenían una continuidad con formas, vocabularios y prácticas tradicionales, en este caso, de la etnia yoruba.

THE MBARI ARTISTS AND WRITERS CLUB

Los años inmediatamente anteriores y posteriores a la independencia de Nigeria fue un periodo de gran entusiasmo y actividad cultural en el país. El paso de ser una colonia a ser un país independiente trajo consigo una gran euforia y optimismo. Fueron también años en que los intelectuales nigerianos, la mayoría de los cuales habían estudiado en Inglaterra y Estados Unidos y habían establecido contactos con líderes nacionalistas de otros países africanos, iniciaron un debate que tendría amplias implicaciones en la evolución del pensamiento, las artes y la política del nuevo país. Por una parte, esos intelectuales se habían formado dentro de una tradición cultural occidental. Por otra, estaban fuertemente enraizados en sus tradiciones autóctonas africanas. Es



Mbari-Ibadan, 1963

natural pues, que, en esos momentos, surgieran iniciativas y grupos que se plantearan esas cuestiones con seriedad y rigor intelectual, pero, al mismo tiempo, con una gran pasión por encontrar un camino para la nueva sociedad. Uno de los más importantes grupos de intelectuales fue el *Mbari Artists and Writers Club* en Ibadan, sede de la *University of Ibadan*, primera

universidad nigeriana y, por entonces, capital cultural del país. El nombre del Club se adoptó por una sugerencia del escritor de origen igbo, Chinua Achebe. “*Mbari*” en la lengua igbo significa “creación” y refiere a un tipo de edificio abierto por un lado y construido con barro, por lo que necesita ser rehecho regularmente (Britannica, 1998).

Fundado en 1961 por el alemán Ulli Beier—que ya había fundado en 1957 en Ibadan la revista literaria *Black Orpheus*—junto con el que más tarde sería ganador del premio Nobel de Literatura, Wole Soyinka y otros artistas, escritores, músicos, actores e intelectuales nigerianos y extranjeros residentes en Ibadan. Entre sus miembros estaban los escritores J.P. Clark, Christopher Okigbo, Chinua Achebe, Ezekiel Mphahlele y Mabel Segun, los artistas Uche Okeke, Demas Nwoko y Bruce Onobrakpeya. Inicialmente, el Club tenía sus actividades en un antiguo restaurante libanes en el barrio de Dugbe. Allí tenía el club su pequeña oficina y biblioteca y allí, a menudo al aire libre, tenían lugar conciertos, fiestas, conferencias. Pronto, el *Mbari Club* se convirtió en un foco de actividades culturales: exposiciones de arte, publicaciones,

coloquios, etc. Durante esos primeros años de la postcolonialidad, Mbari funcionó también como editorial y publicó numerosos libros (Bookshy, 2014).

47. *Coming to birth in the flux of the preindependence and immediate post independence period in Nigeria, [the Mbari Club] brought together a constellation of artists whose work embodied the quality of transformation embodied by the aesthetic of creation, decay, and regeneration evoked by the Mbari tradition.*

“Habiendo nacido en los flujos de la preindependencia y del período inmediatamente posterior a la independencia de Nigeria, el Mbari Club reunió a una constelación de los artistas cuyo trabajo personificó la calidad de la transformación encarnada por la estética de creación, decadencia, y regeneración evocada por la tradición de Mbari” (Adepoju 2008:665).⁴⁷

El principio de la guerra civil en 1967 trajo la desaparición del Mbari Club. En los pocos años de su existencia, esta asociación de intelectuales

buscó modos de crear una identidad nacionalista y panafricana postcolonial, mientras que mantenía una apertura a otras culturas. Siguiendo el modelo del Mbari Club en Ibadan, en años subsiguientes comenzaron sus actividades otros dos clubs: el Mbari Mbayo en Osogbo y el Mbari Enugu, en Enugu.

El taller organizado por Beier en el Mbari Club en Ibadan en 1961 serviría de modelo para los más conocidos que tuvieron lugar en el Mbari Mbayo de Osogbo.

“The purpose of the workshop was to breakdown inhibitions among art teachers and artists. He was inspired by the activities he had observed in Mozambique at 1960 workshop run by Pancho Guedes. The Ibadan workshop was run by Julian Beinart, a South African architect” (Kennedy 1992:70).

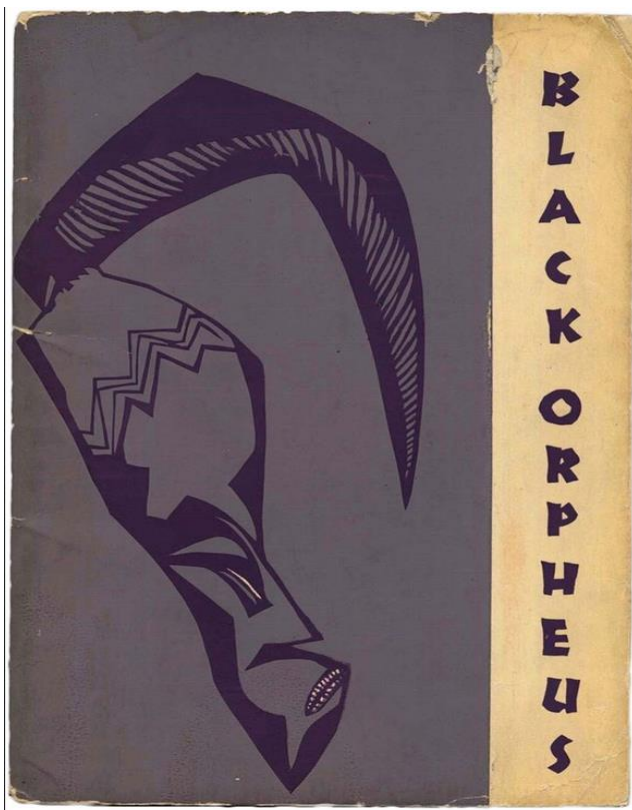


Fig 4.22 Cubierta de la revista *Black Orpheus* (n. 6, noviembre 1959)

En 1962 organizaría otro taller en Ibadan, También dirigido por Beinart, esta vez, con la ayuda del artista de Guyana, Denis Williams.

El Mbari Club estaba directamente inserto en el proceso de construcción de la identidad nacional dentro de la nueva realidad poscolonial. Para ello, el Club buscaba el establecimiento de una nueva cultura artística en Nigeria unida a la consciencia nacionalista y con la intención de desasirse de las ataduras de la occidentalización (Pinther, Nzewi & Fisher 2015: 44).

MBARI MBAYO

En 1962, el dramaturgo nigeriano Duro Ladipo junto con Wole Soyinka, autor de varias obras de teatro y el sudafricano Ezekiel Mphahlele, uno de los escritores africanos más importantes de la postcolonialidad, iniciaron en la ciudad de Osogbo un club similar al de Ibadan. Lo llamaron *Mbari Mbayo*. El club estaba situado en un local perteneciente a Duro Ladipo—el “*Popular Bar*”—y allí la compañía teatral de Duro Ladipo presentó varias obras teatrales.

48. *... the house was packed night after night, and the club became a lively stopping place. Beier organized exhibits of the work of Valente Malangatna of Mozambique, of Ibrahim el Salahi of Sudan, and of Vincent Akwete Kofi of Ghana, and of the new Osogbo artists as they developed*

“... el local estaba llen todas las noches, y el club se convirtió en un animado lugar de encuentro. Beier organizó exposiciones de la obra de Valente Malangatna de Mozambique, de Ibrahim el Salahi de Sudán, y de Vincent Akwete Kofi de Ghana, y de los nuevos artistas de Osogbo, a medida que estos desarrollaban sus talentos (Beier 1968:103).⁴⁸

Chika Okeke-Agulu defiende que el *Mbari Mbayo* no coincide con las características que hoy en día asociamos con un taller artístico. En primer lugar, no tenía una figura singular que lo impulsara o un maestro al que jóvenes aprendices siguieran. Se trataba más bien de un trabajo de grupo en el que las figuras principales también aprendían del resto. (Okeke-Agulu 2013:157)

49. *Mbari Mbayo presents a complex scenario of collapsed boundaries, a nonlinear flow of artistic influences, and a compelling manifestation of an aspect of modernist experience in which émigré Europeans, black diaspora, and postcolonial Nigerian artists created a laboratory where local and appropriated forms from diverse artistic genres and disciplines coalesced to produce a thriving, contemporary visual culture*

Mbari Mbayo presenta un escenario complejo de límites colapsados, un flujo no lineal de influencias artísticas y una manifestación convincente de un aspecto de la experiencia modernista en el que los europeos emigrados, la diáspora negra y los artistas nigerianos poscoloniales crearon un laboratorio donde formas locales y apropiadas de diversos géneros artísticos y disciplinas se unen para producir una cultura visual próspera y contemporánea (Okeke-Agulu 2013:157).⁴⁹

MBARI ENUGU

En 1963, un año después del inicio del *Mbari Mbayo* en Osogbo, una asociación de artistas similar al *Mbari Club* de Ibadan, empezó en Enugu, la capital de la *Eastern Region*, una de las tres regiones geopolíticas en las que entonces estaba dividida Nigeria.

HARMATTAN WORKSHOPS

Los *Harmattan Workshops* comenzaron en 1998 y continúan en la actualidad. Su iniciador y fundador es uno de los pioneros del arte nigeriano: Bruce Onobrakpeya. Este taller, de dos semanas de duración y dos ediciones anuales (febrero y agosto), ha atraído a más de 1.300 participantes, principalmente artistas jóvenes de Nigeria y países vecinos, en los veinte años desde su inauguración. Este taller residencial (para hasta 60 participantes) tiene lugar en el *Niger Delta Arts and Cultural Centre*, una iniciativa de Bruce Onobrakpeya en su pueblo natal, Agbarah-Ottor, en el Estado Federal de Delta. La financiación ha venido durante bastantes años de *Ford Foundation*. La formación ofrecida se centra en pintura, escultura, orfebrería, impresión y textiles.

50. *As soon as I was able to bear the costs of interns in my studio I began to accept them. This was way back in 1972. So I had students on industrial attachment as well as artist-in-residence scholars writing dissertations for their degrees working in my studio. In time, my studio could not accommodate all the applicants who applied to work with me. This was when the idea of starting a workshop came to my mind*

Tan pronto como pude soportar los costos de los ayudantes en mi estudio comencé a aceptarlos. Esto fue en 1972. Así que tenía estudiantes en prácticas, así como académicos y artistas en residencia preparando trabajos de investigación para sus titulaciones trabajando en mi estudio. Con el tiempo, mi estudio no pudo acomodar a todos los solicitantes que querían trabajar conmigo. Fue entonces cuando me vino a la cabeza la idea de comenzar un taller (Onobrakpeya 2012).⁵⁰

Bruce Onobrakpeya fue uno de los participantes en los talleres organizados por Ulli Beier en los 60s y 70s en Osogbo. En 1975,



Figure 4.23: *Harmattan Workshop*

Onobrakpeya también asistió a talleres de arte en la *Haystack Mountain School of Crafts* en Estados Unidos. Fue allí donde aprendió cómo un taller con varios medios artísticos podría funcionar incluso cuando los participantes tenían de diferentes niveles de conocimientos y experiencia. Este es el modelo que adopto los *Harmattan Workshops* (Olaniyan 2018).

La vida en el taller puede ser muy interesante. Debido a que el entorno está cerca de la naturaleza, las mañanas tranquilas dan

51. *Life in the workshop camp can be very interesting. Because the environment is close to nature, the quiet mornings give room for meditation individually or in a group, in the multi-purpose hall. Some participants do exercises, while others engage in walking or jogging in the premises or along the township road. Participants queue up for food. ... In the nights after the lectures, participants discuss issues among themselves, sometimes going into the early hours of the morning. Some workaholics work during the nights undisturbed.*

espacio para la meditación individual o en grupo, en la sala de usos múltiples. Algunos participantes hacen ejercicios, mientras que otros se dedican a caminar o correr en las instalaciones o a lo largo de la carretera del municipio. Los participantes hacen cola para comer. ... En las noches posteriores a las conferencias, los participantes discuten temas entre ellos, a veces hasta las primeras horas de la mañana. Algunos adictos al trabajo trabajan durante las noches sin interrupciones (Onobrakpeya 2012).⁵¹

ORI OLOKUN

En 1968, cuando la *University of Ife* (ahora llamada *Obafemi Awolowo University*) se traslada de su sede temporal en Ibadan a su sede definitiva en Ile-Ife, surge allí el *Ori Olokun Workshop*, otro taller artístico que sigue teniendo una influencia en el mundo artístico nigeriano incluso en la actualidad.

52. *The movement to Ife led to the formation of a committee to foster a sound and lasting relationship with the community tagged "Town and Gown" policy. This gave birth to the establishment of Ori Olokun cultural centre under the leadership of Michael Crowder*

El traslado a Ife condujo a la formación de un comité para fomentar una relación sólida y duradera con la comunidad (la política de la "Town and Gown"). Esto dio lugar al establecimiento del centro cultural Ori Olokun bajo la dirección de Michael Crowder (Banjo 2013: 131).⁵²

El *Ori Olokun* nació ligado al *Institute of African Studies* de la universidad—en el que Michael Crowder era director—y, eventualmente, sirvió de base para la creación, en 1975, del *Fine Arts Department*, en el que Solomon Wangboje, un conocido artista y académico, sería su primer director.

El nombre *Ori Olokun* deriva del “*Olokun*” la esposa de Oduduwa, primer monarca ancestral de *Ile-Ife* y figura central en la historia yoruba. Para reforzar la relación de la universidad con la ciudad en la que se asienta, el taller empezó con clases semanales en un restaurante de *Ile-Ife*. Al principio, *Orí Olokun* imitó el modelo de *Osogbo*. No se dirigía a estudiantes, sino principalmente a personas de varias ocupaciones y condición social que, por distintas razones, no podían inscribirse en instituciones de educación artística formal pero que tenían interés en

desarrollar sus habilidades artísticas. De un modo similar a como Ulli Beier había hecho en Osogbo, en el Ori Olokun se animaba a los asistentes a explorar sus tradiciones ancestrales y a crear obras cargadas de simbologías de animales misteriosos, mitologías y deidades yorubas. Generalmente sus obras son bastante abigarradas y con numerosos colores. (Banjo 2013:131).

La coordinación de las actividades de Ori Olokun corría a cargo de Solomon Wangboje hasta que dejó Ife para trasladarse a la *Ahmadu Bello University*, en Zaria. Como instructores le ayudaban P.R.O. Ojo, Akinola Lasekan y Agbo Folarin. “*The participants worked on themes that reflected African styles, settings and concepts. Specifically, Yoruba drama, painting, pottery, sculpture, textile, design, photography, music were intensively explored*” (Banjo 2013: 132). Tras la guerra civil de Biafra, Ulli Beier fue nombrado director, en 1972, del *Instituto de Estudios Africanos* en la universidad de Ife y Ori Olokun cayó en declive debido a la falta de atención por parte de Ulli y Georgina Beier que estaban inmersos en otros proyectos durante los dos años que estuvieron allí. Entre otras actividades Georgina organizó en el *Institute of African Studies* de Ife varios talleres sobre textiles y sobre impresión artística. Cuando en 1974 la pareja partió para Nueva Zelanda, Agbo Folarin los continuó por algún tiempo (Stanley 2011: 22).

4.3 El artista en la sociedad nigeriana

En la sociología, antropología y ciencias sociales se ha utilizado el concepto de “rol social” (*social role*) desde hace décadas (Nadel 1957, Loudfoot 1972).

53. *A social role is a set of norms about behavior and attitudes of incumbents of a given social position vis-a-vis those of other specified*

Un rol social es un conjunto de normas sobre el comportamiento y las actitudes de los ocupantes de una posición social determinada con respecto a las de otros (Komarovsky 1992: 302).⁵³

54. *A social role is a way of behaving in relation to other persons who have their own roles to perform. Each role is a kind of behavioral norm*

Un rol social es una forma de comportarse en relación con otras personas que tienen sus propios roles que desempeñar. Cada rol es una especie de norma de comportamiento (Efland 1999:5).⁵⁴

Esta noción también tiene aplicación al estudiar un mundo del arte y puede servir para facilitar una mejor comprensión de la posición del artista en la sociedad nigeriana. En el sistema social del mundo del arte los diversos agentes y estructuras desempeñan distintos roles sociales y, por lo tanto, diferentes posiciones. Los términos artista, genio,

marchante, maestro, discípulo, audiencia, coleccionista, mecenas, aficionado, profesional, crítico o filántropo pueden asociarse a roles sociales específicos con un estatus social también definido, generalmente asociado al poder social (Efland 1999:5). Por ejemplo, en el caso de Nigeria, la inmensa mayoría de los artistas tienen un estatus social muy por debajo del de los coleccionistas. Ese estatus social se traduce frecuentemente en la capacidad de controlar o influenciar fuertemente otros agentes a un nivel inferior. Tan solo recientemente empiezan a aparecer en el mundo del arte nigeriano artistas que se posicionan entre las elites sociales y culturales.

La condición jurídica, económica y social de los artistas varía considerablemente de un país a otro. El entorno social, político, legal y económico en el que los artistas nigerianos ejercen su actividad hace que la práctica artística sea particularmente difícil para casi todos ellos. Además de las normales exigencias y desafíos que los artistas encuentran en todos los mundos del arte, en algunos otros—el *artworld* nigeriano, entre ellos—los artistas tienen que enfrentarse en muchos casos a una indiferencia general de la sociedad hacia el arte. Parte de las razones y génesis de estas actitudes y prejuicios sociales acerca del arte y los artistas, pueden encontrarse en el sistema educativo nigeriano. Ya desde los primeros pasos en las escuelas primarias en el país, se transmiten valores y actitudes respecto al arte. El sistema educativo nigeriano está muy polarizado hacia las “ciencias” y sólo una pequeña parte de los recursos—tanto humanos como financieros—se dirigen hacia las “artes y humanidades”. Aunque Nigeria no es el único país donde los mejores alumnos son empujados por la sociedad, la familia y sus compañeros, hacia los estudios técnicos (ingenierías) y profesionales (medicina, abogacía), la presión es muy fuerte en este país.

Los estudios de primaria y secundaria incluyen en sus currículos algunos elementos de arte, pero ellos se reducen generalmente a los principios básicos de dibujo y a las manualidades. Las materias a las que se dedican los mejores recursos son generalmente las matemáticas y las ciencias básicas junto con un adecuado uso de la lengua inglesa. La rica historia del arte nigeriano, tanto visual como literaria o musical, reciben poca atención. Como resultado de ello, los alumnos que pasan por este sistema tienen muy pocas oportunidades de experimentar el arte y de adquirir una apreciación de su valor. No es sorprendente que pocos decidan seguir esta profesión. Un caso especial es el de los músicos y cantantes. El extraordinario éxito de algunos artistas musicales nigerianos en todo el continente y entre grandes secciones del público en USA e Inglaterra ha presentado “*role models*” para jóvenes

nigerianos y les ha hecho plantearse la música como una atractiva opción profesional. Miles y miles de nigerianos aspiran a alcanzar el éxito profesional de Fela, Asa, Davido, D'Banj, P-Square, Olamide, Wizkid. Lo mismo no ha ocurrido entre con las artes visuales.

Ajibade y Lawson realizaron un estudio de grupo de estudiantes en el estado de Cross Rivers, en el sureste de Nigeria, que elegían arte entre las asignaturas opcionales en bachillerato. Sus resultados muestran el escaso interés que esta materia tiene en el país: de un grupo de 2.866 estudiantes de secundaria entre los años 1998-2002, tan solo 219 (7.6%) eligieron arte como asignatura opcional. (Ajibade & Lawson 2003: 27-32)

55. *if a proper understanding of art education has been made and better instructions on art followed in our schools and colleges much would have been done to redeem the subject from the neglect it has always suffered in our society*

“si se hubiera comprendido bien lo que es la educación artística y se hubiera adoptado una mejor formación sobre el arte en nuestras escuelas y colegios mucho se habría avanzado en redimir a la materia de la negligencia que siempre ha sufrido en nuestra sociedad” (Uzoagba 1982: 40).⁵⁵

Mientras que varios países, principalmente europeos, tienen documentos, generalmente conocidos como el “Estatuto del Artista”, que reglamentan las condiciones laborales, legales y fiscales de los artistas, en Nigeria no hay un documento o legislación semejante. Asuntos que tienen que ver con la seguridad social, desempleo, contratos y relaciones contractuales de los artistas con otros agentes del mundo del arte, derechos de autor, fiscalidad de la producción y distribución de obras de arte, etc. no están propiamente regulados en Nigeria.

Es muy difícil ofrecer generalizaciones respecto a los artistas nigerianos. Como grupo social, presentan un alto grado de diversidad. Hasta muy recientemente, debido a la precariedad del patronazgo artístico en el país, un número importante de artistas visuales han compaginado una doble identidad: artista profesional y artista/educador. Artistas con esta dualidad de actividad profesional tienen la ventaja de tener un salario fijo y estable mientras que su actividad educativa les deja tiempo para su práctica artística, les ofrece espacios y materiales con los que realizar sus obras, les pone en contacto con otros profesionales, les inserta en colectivos fácilmente en colectivos profesionales e incluso puede ser una fuente de inspiración.

La “Recomendación relativa a la Condición del Artista” aprobada por la UNESCO en Belgrado en 1980 propone a los estados miembros las siguientes recomendaciones sobre el empleo y condiciones de trabajo

y de vida del artista y sobre sus organizaciones profesionales y sindicales:

- a) *prever medidas para prestar apoyo a los artistas al principio de su carrera, particularmente en el periodo inicial en el que intentan dedicarse totalmente a su arte;*
- b) *fomentar el empleo de los artistas en su disciplina, destinando sobre todo una parte de los gastos públicos a trabajos artísticos;*
- c) *fomentar las actividades artísticas en el marco general del desarrollo y estimular la demanda pública y privada de los productos de la actividad artística, a fin de incrementar la oferta de empleos remunerados para los artistas, por medio de subvenciones a entidades artísticas, encargos a los artistas, la organización de manifestaciones artísticas en los planos local, regional o nacional y también por medio de la creación de fondos para (la proyección de) las artes;*
- d) *determinar los empleos remuneradores que podrían confiarse a los artistas sin menoscabo de su talento, su vocación y su libertad de expresión y comunicación, y permitir, en particular:*
 - i. *la integración de artistas en las categorías apropiadas de la educación y de los servicios sociales a nivel nacional y local, así como en las bibliotecas, los museos, los conservatorios y otras instituciones públicas;*
 - ii. *acrecentar la participación de poetas y escritores en las actividades generales de traducción de obras literarias extranjeras;*
- e) *fomentar el desarrollo de las infraestructuras necesarias (museos, salas de concierto, teatros, o cualquier otro recinto), que puedan favorecer la difusión de las artes y las relaciones de los artistas con el público;*
- f) *estudiar la posibilidad de crear, en el marco de la política o de los servicios de empleo, mecanismos que permitan ayudar a los artistas a encontrar empleo y asociarse al Convenio sobre agencias retribuidas de colocación (revisado) n.º 96 de la Organización Internacional del Trabajo, que figura en el apéndice de esta Recomendación.*

Más adelante ese documento invita a los Estados Miembros a que intenten: “*dispensar a los artistas asalariados o independientes la misma protección social que habitualmente se concede a otras categorías de trabajadores asalariados o independientes. Deberían preverse medidas para garantizar una protección social adecuada a los miembros de la familia a cargo*” (UNESCO 1980). En Nigeria, donde no hay un sistema de seguridad social para los trabajadores, excepto los servicios y prestaciones ofrecidas por las empresas y algunos organismos oficiales de modo personal, los artistas debido a las intermitencias y variabilidad en la recepción de ingresos se encuentran especialmente desprotegidos. Este, y otros asuntos relacionados forman parte de una profesionalización de la actividad artística a la que no se ha llegado todavía en Nigeria.

4.3.1 La profesionalización de los artistas nigerianos

En esta sección del capítulo sobre los artistas nigerianos, dirijo mi atención a analizar como en el mundo del arte nigeriano se ha producido un paulatino cambio en la identidad de los artistas y en su formación que bien puede calificarse de proceso de profesionalización y su consiguiente inserción en un mundo profesional. Observar las prácticas y los vehículos de profesionalización e institucionalización de la profesión de artista son indudablemente de utilidad al estudiar el mundo del arte nigeriano como un sistema social en el que los artistas contemporáneos ocupan posiciones muy diferentes de las que ocupaban los artistas tradicionales o incluso los artesanos y productores de “*tourist art*” ocupan en la actualidad.

En 1964, Wilensky se preguntaba: “*What are the differences between doctors and carpenters, lawyers and autoworkers, that make us speak of one as professional and deny the label to the other?*” (Wilensky 1964: 138) En la sociología del trabajo y de las profesiones es común el referirse a un proceso de profesionalización: el paso de ser una ocupación para convertirse en una profesión. En el lenguaje común, la profesionalización es generalmente asociada con el profesionalismo, con la adquisición de los conocimientos técnicos de la profesión, con la competencia profesional. En distintas ocupaciones y lugares, este proceso empezó ya bastante tiempo, y continúa desarrollándose y siendo objeto de estudios sociológicos. Por otra parte, Wilensky hace notar que, de los cientos de ocupaciones en las sociedades modernas, tan solo unas pocas (treinta o cuarenta) han buscado, o siguen

buscando, un estatus profesional. La historia de los procesos de profesionalización empieza al final de la Edad media, cuando la abogacía, el estado clerical, la docencia universitaria y la medicina ya comienzan a considerarse como “profesiones”. Tras el Renacimiento se añaden el ejército ya principios del siglo XX, otras disciplinas como la arquitectura, la odontología y ciertas ramas de la ingeniería. Más tarde vendrían los contables, varios otros campos de actividad científica y de ingeniería, el urbanismo y distintas actividades de gestión (Wilensky 1964: 141).

El estudio de esos procesos de profesionalización y de la sociología de las profesiones tiene también una larga andadura. Cuatro figuras pioneras deben citarse: Marx, Weber, Durkheim y Parsons. Ellos y otros muchos sociólogos han ofrecido numerosas nociones y propuestas sobre esta idea. El término *profesión* no es unívoco en su significado. Por una parte, es obvio que no todos los artistas tienen esta actividad como su profesión, pero, por otro lado, podría cuestionarse que el término “artista profesional” puede aplicarse a cualquier persona que se dedique de una manera estable a esta actividad. Barbier define la profesionalización como “*el proceso de gestación y estructuración de grupos autónomos y organizados para la protección de interés comunes, especialmente a través del control del acceso a la profesión y a su práctica*” (Barbier, 2005: 126).

En un capítulo anterior he mencionado la importante contribución del sociólogo americano Talcott Parsons (1951) en la formulación de una teoría de los sistemas sociales y la relevancia de sus escritos para el estudio de un mundo del arte como un sistema social. Parsons (1968) también planteó, ya hace más de 50 años, importantes propuestas sobre la profesionalización, el profesionalismo, las profesiones y su papel en la estructuración y estabilidad de la sociedad. Parsons argumentó como el sistema de las profesiones, junto con la economía de mercado y el orden social basado en las leyes eran tres factores interrelacionados y que mutuamente se ayudaban a mantener y equilibrar el frágil orden social. Junto a ello, mostró como la autoridad de las profesiones y de las organizaciones burocráticas se asentaban en los mismos principios: funcionalidad específica, restricción del poder, aplicación de estándares universales. En los años 70s y 80s las propuestas de Parsons recibieron fuertes críticas por parte de sociólogos que consideraron a las profesiones como poderosos monopolios interesados principalmente en mantener privilegios y que mantenían una posición de escepticismo respecto a la idea de la profesionalización de las ocupaciones laborales (Evetts 2003: 25). Esta desconfianza todavía se mantiene en numerosos círculos, también en

el mundo del arte, donde artistas, educadores y otros agentes sociales tienen una visión del artista, no como un “profesional” insertado en rígidas estructuras sociales sino como un agente creador que debe mantenerse al margen de las restricciones y regimentación del sistema de las profesiones.

Desde la pionera obra de Durkheim, *The Division of Labor in Society* (1932), la literatura sobre las profesiones y los procesos de profesionalización de determinadas ocupaciones es abundante: Wilensky (1964), Parsons (1968), Etzioni (1969), Jackson (1970), Rosenberg (1970), LaChapelle (1977), Maloney (1991), Singerman (1999 & 2008), Prieto (2001), Millerson (2003), (Schreyögg & Schmidt-Lellek 2017). Algunos autores han estudiado las bases teóricas generales de la profesionalización, otros se han fijado en ocupaciones específicas y entre ellas los artistas.

En su estudio sobre los procesos de profesionalización, Wilensky (1964: 143-144) observa una secuencia generalizada de fases en el proceso de conversión de una ocupación a una profesión e identifica cinco pasos:

1. De ocupación ocasional y compaginada con otras actividades se pasa a una dedicación a tiempo completo a esa ocupación. Wilensky da un ejemplo clarificador: mientras que los enfermos en todos tiempos y culturas fueron atendidos, es solo en tiempos relativamente recientes que el desarrollo técnico y profesional de esa actividad ha llevado a la aparición de la enfermería como una categoría profesional.
2. En segundo lugar, Wilensky identifica la aparición de instituciones de formación en la ocupación que se profesionaliza. Generalmente, aun cuando esas instituciones no nacen dentro del sistema universitario, pronto se incorporan –o al menos tienen una relación importante- a él. Esto lleva generalmente a la estandarización de los conocimientos sobre la materia y a la ampliación de la base de conocimientos sobre ella.
3. La tercera característica de este proceso de profesionalización es la aparición de asociaciones profesionales que intentan definir la profesión, los conocimientos básicos necesarios para ejercerla, etc.
4. En cuarto lugar, Wilensky identifica el apoyo de la ley para proteger la profesión. En los casos en los que el área de competencia no es exclusiva, el objetivo a alcanzar será la protección legal del título. Por ejemplo, solo arquitectos colegiados pueden ejercer la arquitectura en España.

5. La última característica de este proceso de profesionalización es la redacción y aprobación de un código ético profesional que ayude a reducir competencia interna, a proteger a los clientes y enfatizar el ideal de servicio que cada profesión.

Las tres primeras condiciones se dan en el proceso de profesionalización de los artistas nigerianos desde poco después de la independencia del país en 1960: un grupo de artistas se dedican a tiempo completo a esa actividad, las primeras escuelas de arte aparecen en *Yaba, Zaria y Nsukka*, y se crea la *Society of Nigerian Artists (SNA)*, una asociación profesional de artistas que promueve la defensa y el desarrollo de las actividades de sus miembros como “artistas profesionales”. Sin embargo, al igual que en la mayoría de los países democráticos libres, la profesionalización de los artistas nigerianos no presenta las dos últimas características: ni hay una regulación legal que defina quien, y quien no, puede actuar como artista, ni hay un código ético formalizado que defina los parámetros de su actuación.

De todas las causas que han contribuido a la profesionalización de los artistas nigerinos, hay dos de especial relevancia: la introducción de estudios de arte en los programas educativos de universidades y la creación de la “*Society of Nigerian Artists*” (SNA), una estructura asociativa que sirve de base y portavoz de los intereses de los artistas. Ambos factores surgieron casi al mismo tiempo que el país obtuvo su independencia hace ya más de medio siglo. Este proceso de profesionalización se ve reforzado por dos factores:

1. La persistente institucionalización del arte a causa de su preponderante inclusión en el sistema educativo universitario. En Nigeria, a causa de la importante influencia del sistema educativo superior en Estados Unidos e Inglaterra, esta institucionalización de la profesión artística es particularmente relevante. Mientras que en otros países africanos una proporción muy importante de los artistas son autodidactas o provienen de ambientes y prácticas artesanas, en Nigeria, la gran mayoría de los artistas han estudiado en Universidades y *Polytechnics*. Como ocurre en Estados Unidos, en Nigeria hay una proporción muy significativa de artistas que no solo concluyen el primer ciclo de estudios universitarios en arte, sino que realizan un MFA (Masters in Fine Arts).
2. Por otra parte, la creciente visibilidad social de los artistas y comercialización del mundo del arte generan en el público unas mayores expectativas de que los artistas lleven a cabo su práctica artística de un modo “profesional”.

Un aspecto importante en la profesionalización de los artistas visuales es el de la seguridad legal en las relaciones con coleccionistas, galeristas, casas de subastas, instituciones culturales, etc. Como ocurre todavía en muchos otros mundos del arte, en Nigeria, las transacciones de obras de arte se realizan ordinariamente de una manera informal y a través de acuerdos verbales. Como en esas relaciones asimétricas el artista es frecuentemente la parte más débil, esta práctica se presta a abusos. Tan solo recientemente se ha empezado a extender la norma de utilizar para esas relaciones y transacciones contratos o acuerdos escritos que definan claramente los derechos y responsabilidades de ambas partes.

Hay un riesgo frecuente de que el artista se encuentre en situaciones económicamente insostenibles como resultado de intentos fallidos que han forzado al artista a abandonar su práctica o a compaginarla con otras actividades. Son las situaciones que Hennekam & Bennett llaman “*involuntary transitions*” y que son muy comunes en el contexto de la práctica artística en Nigeria. En las actividades profesionales hay siempre un riesgo de falta de linealidad, en la que, de modo repentino e involuntario, el profesional se encuentra sin ingresos. Este riesgo es muy particularmente pronunciado entre los artistas. El experimentar varias “*transiciones profesionales*” durante su carrera profesional es una experiencia común del artista contemporáneo. Hennekam & Bennett presentan el ejemplo de Holanda: “*Between 60 and 70 percent of graduate artists cease their artistic activities in the first four years of professional life*”. Según su estudio, las principales razones de este elevado número de abandonos son económicas, familiares o el cansancio después de varios intentos fallidos (Hennekam & Bennett, 2016: 1115).

Vidokle llama la atención sobre el modo en Warhol fue capaz de combinar dos posiciones que parecían *a priori* irreconciliables: por una parte, era un “bohémio”, pero por otra, no escondía su interés en el dinero y el negocio del arte. En contraposición, hoy en día vemos—y Nigeria no es una excepción—una habitual presencia de prácticas artísticas que consideran el arte simplemente como una profesión. Para Vidokle, esto es un problema.

56. *Warhol's position was much more honest and productive than that of artists who pretend that the artist can or should stay innocent by delegating (or appearing to delegate) business-related activity to gallerists or other agents, and who maintain that this is the only condition in which critical or culturally significant art can be produced. By turning his art into a kind of a business, Warhol managed to achieve independence, though not independence from the art market*

La posición de Warhol fue mucho más honesta y productiva que la de los artistas que pretenden que el artista puede o debe permanecer inocente delegando (o apareciendo como si delegara) la actividad relacionada con los negocios a los galeristas u otros agentes, y que sostienen que este es la única condición en la que se puede producir un arte crítico o culturalmente significativo. Al convertir su arte en una especie de negocio, Warhol logró adquirir la independencia, aunque no la independencia del mercado del arte (Vidokle 2013).⁵⁶

Vidokle (2013) hace notar que el énfasis en la profesionalización surgió simultáneamente con la casi desaparición de espacios creativos comunes que faciliten la comunicación fluida entre artistas, bailarines, poetas, escritores, músicos y otros agentes creativos. Vidokle se pregunta acerca de lo que ser un artista profesional significa en un momento histórico en el que numerosos artistas y educadores sostienen que la posesión de habilidades técnicas artísticas no es necesario para el ejercicio de la actividad artística.

57. *We should probably be less concerned with being full-time, art-school-trained, professional artists, writers, or curators—less concerned with measuring our artistic worth in these ways. Since most of us are not expected to perfect any specific techniques or master any craft—unlike athletes or classical musicians, for example—and given that we are no longer tied to working in specific mediums, perhaps it's fine to be a part-time artist? After all, what is the expertise of a contemporary artist?*

Probablemente deberíamos estar menos preocupados por ser artistas profesionales, escritores o curadores a tiempo completo, formados en una escuela de arte, menos preocupados por medir nuestro valor artístico de estas maneras. Dado que no se espera que la mayoría de nosotros perfeccione ninguna técnica específica o domine ningún oficio—a diferencia de los atletas o músicos clásicos, por ejemplo—y dado que ya no estamos vinculados a trabajar en medios específicos, ¿quizás no hayningun problema en ser un artista a tiempo parcial. Después de todo, ¿cuál es la pericia requerida de un artista contemporáneo? (Vidokle 2013).⁵⁷

Hay artistas que ven la profesionalización del arte como una tendencia negativa y rechazan esa noción. Piensan que este es un concepto que puede tener cabida en los proyectos personales de médicos, abogados o ingenieros, pero no en los de un artista. Sostienen que se puede ser un gran artista sin caer en un “profesionalismo” estandarizado. Pero—como Vidoke continúa diciendo—la realidad es que, hoy en día, la formación de los artistas, sus administradores, e incluso sus consumidores, es cada vez más necesaria. Sin embargo, hasta hace sólo unas décadas, la mayoría de los artistas, comisarios artísticos y críticos, nunca hicieron un Masters o realizaron estudios curatoriales en programas especializados. “*The field of art is becoming professionalized in a very, very narrow way*”, dice Vidokle (2013).

Daniel Palmer, en un artículo en Artnews titulado: *Go Pro: The Hyper-Professionalization of the Emerging Artist* presenta los peligros de lo que él llama “hyper-profesionalización”:

58. *With the rise of speculative collectors cashing in on younger artists—many of them just out of school—whose work is made cheaply and en masse, and resold at a significant profit, there has also been a hyper-professionalization of the role of the emerging artist himself. ... He has business cards, printed on fine paper stock. His website is pristine. His CV is extensive, and correctly formatted. And yet the art market has refocused his goals toward short-lived commercial success rather than a career*

Con el auge de los coleccionistas especuladores que se aprovechan de los artistas más jóvenes, muchos de ellos recién salidos de la escuela, cuyo trabajo es barato y en masa, y que ellos revenden con unas ganancias importantes, también ha habido una hiper-profesionalización del papel del artista emergente ... Tiene tarjetas de visita impresas en papel fino. Su sitio web es impecable. Su CV es extenso y correctamente formateado. Y sin embargo, el mercado del arte ha reorientado sus objetivos hacia el éxito comercial de corta duración en lugar de una carrera (Palmer 2016).⁵⁸

Este me parece un problema de relevancia en Nigeria, donde un buen número de los artistas “profesionales” tuvieron su formación académica en *Polytechnics*. El peligro de reducir la práctica artística un “oficio”

4.3.2 La situación económica de los artistas nigerianos

Robert Frank y Philip Cook en “*The winner-take-all society: why the few at the top get so much more than the rest of us*”, explican como en algunos mercados unos pocos agentes en la cima de esos mercados se llevan una desproporcionada parte de las ganancias, mientras que la mayoría de los otros productores ganan muy poco: “*winner-take-all markets*”, les llaman (Frank & Cook 1995). Mientras que unas pocas obras de arte se venden por millones de dólares, la mayoría no encuentran un comprador o se venden a un bajo precio. Como consecuencia de esta distorsionada distribución de ganancias, se producen grandes inequidades en los ingresos de los artistas. “*For the average art consumer, it makes sense to limit one’s energies to a small number of already famous artists. This ‘limited star capacity’ of consumers helps to explain the astronomical incomes that some artists fetch*” (Abbing 2002: 109). Este es el caso del mundo del arte global, y esta es la situación entre los artistas nigerianos.

Junto a esta característica del mercado del arte—o como consecuencia de ella—se observa también que el salario medio entre los artistas es más bajo que el de otras profesiones (Stern 2005). Si se les compara con otros profesionales de un nivel educativo y profesional similar, “*surveys (and official statistics) on artists show they are younger, better*

qualified in the sense of having higher levels of educational achievement, earn less and work longer hours than other professionals (Towse 2001:485). Es decir, para la mayoría de los artistas, si hubieran elegido otra profesión, ganarían más dinero. Artistas, como resultado de su elección, sufren lo que Abbing llama un “*income penalty*” (Abbing 2002:112), una sanción en sus ingresos. Throsby estimó que en 1990 la media de ingresos de un artista a tiempo completo era un 30% menos que la de otros trabajadores en grupos con cualificaciones educativas comparables con las de los artistas profesionales (Throsby 1994: 18). Aunque la demanda de obras de arte ha crecido de forma regular, la competencia cada vez vez más severa entre el creciente número de artistas hace que su situación no haya mejorado generalmente.

59. *Fine-art artists face a deal offered by society: the benefit is their unique status-marginalized yet relatively high as compared to their income and independence, meaning self-definition of their conditions of work and freedom from the normal constraints on social behavior. The cost is poverty (or negligible income from art), with the tiny chance of art historical and market success*

Los artistas visuales se enfrentan a un acuerdo ofrecido por la sociedad: el beneficio es su estatus único que es relativamente alto en comparación con sus ingresos e independencia, aunque sufren una marginalización, Tienen un control de sus condiciones de trabajo y una libertad frente a las restricciones del comportamiento social. El costo es la pobreza (o ingresos insignificantes provenientes del arte), con la pequeña posibilidad de éxito histórico y de mercado del arte (Plattner 1996:25).⁵⁹

En términos de oferta y demanda, puede observarse que ha habido un rápido crecimiento del mercado del arte y del consumo de bienes culturales en el país que han incrementado considerablemente la demanda de arte en Nigeria en las últimas décadas. Por otra parte, el también creciente número de artistas y por lo tanto de la oferta de obras de arte han conducido a niveles de remuneración cada vez más bajos excepto por unos pocos artistas en la cima de la pirámide. Esto no ha desanimado a los futuros artistas y el número de instituciones educativas y de estudiantes sigue creciendo.

Abbing (2012: 123) propone seis razones para explicar por qué a pesar de que solo unos pocos artistas tendrán éxito económico y profesional, tantos jóvenes deciden seguir esa profesión:

1. Muchos futuros artistas se sienten atraídos por el hecho de que los ingresos de los artistas con más éxito son muy elevados.
2. Muchos de ellos piensan que no tienen las cualidades necesarias para otras profesiones.
3. Muchos están más interesados que otros profesionales en la satisfacción personal y el estatus que confiere la actividad artística

que en la compensación económica de esa actividad. Como consecuencia de esa elección, están dispuestos a trabajar por una remuneración menor que la de otras profesiones.

4. Los artistas son generalmente más atrevidos y están dispuestos a tomar más riesgos que otras personas. Las expectativas de éxito importante se presentan como atractivas para personas audaces y emprendedoras.
5. Frecuentemente, artistas se autoengañan y actúan con un exceso de seguridad no respaldada por los hechos.
6. Una última causa de este problema es el que la sociedad presenta a menudo una visión mitificada del artista. Numerosos artistas, sin la apropiada información aceptan esta visión no respaldada por la realidad.

4.3.3 El debate sobre la regulación de la profesión de artista

La cuestión de la profesionalización de los artistas nigerianos ha ocupado en los últimos años un lugar importante en los debates y discusiones entre sus artistas. Dos posiciones bien definidas han surgido: por una parte, están los artistas que advocan una “regulación” y “profesionalización” de la actividad artística, y por otra, los que sostienen que la práctica del arte tiene unas características propias que la diferencian substancialmente de las “profesiones” tradicionales. Desde comienzo del siglo se ha abierto en el mundo del arte nigeriano un debate sobre esta cuestión.

60. *In recent times, the Society of Nigerian Artists (S.N.A.) and some of its officials, who used to be avowed modernists, have been making strident calls for the instituting of a code of conduct for practicing artists in Nigeria, as well as the instituting of a 'Regulation Council'... It is the opinion of some critics that recourse to regulation is revisionist in character, and that regulation would constitute an aggressive assault on the very essence of art; the creative spirit.*

En los últimos tiempos, la Sociedad de Artistas Nigerianos (S.N.A.) y algunos de sus miembros, que eran modernistas, han estado haciendo llamamientos estridentes para la instauración de un código de conducta para los artistas en activo en Nigeria, así como la instauración de un Consejo Regulador. Algunos críticos opinan que el recurso a la regulación tiene carácter revisionista y que la regulación constituiría un ataque agresivo a la esencia misma del arte; el espíritu creativo (Diakparomre 2010: 515).⁶⁰

Algunos artistas nigerianos han manifestado su desacuerdo con las propuestas de regulación de la “profesión” de artista, y las consideran totalmente contrarias a la libertad creadora y la independencia del artista. Otros, como el escultor Shola Kukoyi empezó a quejarse en

2002 de que “charlatans, dregs, pedestrians, near-artists and such likes have become celebrities in the eyes of the larger society” (citado por Diakparomre 2010: 517). Olu Ajayi, uno de los más conocidos y respetados pintores contemporáneos también ha defendido repetidamente en público la conveniencia de crear un “Consejo Regulador de los Artistas” y ha presionado al gobierno a crearlo:

61. *There's need for government to play a major role. Such role should include ... enacting a piece federal legislation to establish Artist Registration Council for the regulation of art practice. We need an Artist Registration Council; we already approached the National Assembly to set it up, but they are either naïve or didn't know the role of arts in society. They didn't see the need, which was sad*

Hace falta que el gobierno desempeñe un papel más importante. Dicha función debe incluir ... promulgar una legislación federal para establecer el Consejo de Registro de Artistas para la regulación de la práctica artística. Necesitamos un Consejo de Registro de Artistas; ya pedimos a la Asamblea Nacional que lo estableciera, pero ellos o son ingenuos o no conocían el papel de las artes en la sociedad. No vieron la necesidad, lo cual fue triste (Ajeluorou 2015).⁶¹

Este punto de vista tiene un problema intrínseco: ¿quién es un artista profesional? En 2001 el colectivo de artistas, *Pan-African Circle of Artists (PACA)*, organizó una conferencia sobre la práctica artística. Entre los conferenciantes estaban el profesor de la *Ahmadu Bello Univeristy*, Jerry Buhari y el profesor del departamento de Bellas Artes de la Universidad de Benín, Osa Egonwa, quien presentó una ponencia titulada: *Art Mercantilism: Antithesis to Nigerian Art Growth*. En ella presentó una visión muy negativa de la situación del mundo del arte en Nigeria y se quejó de que “*art works have been turned into wares that can be sold at street corners*”. El “mercantilismo” y la búsqueda del éxito económico se habían convertido, según él, en el principal motor del arte nigeriano. En vista de esta situación, Egonwa abogó fuertemente por el establecimiento de código que regulase el ejercicio de la “profesión” (Diakparomre 2010: 516).

Abel Diakparomre, profesor en la escuela de Bellas Artes de la Delta State Univeristy, se ha expresado muy claramente en contra de esta propuesta de regulación. Para él, la individuación y experimentación, que han caracterizado el arte moderno, estarían fuertemente comprometido si se introdujeran mecanismos restrictivos de la creatividad individual. Recurrir a la regulación o imponer otros estándares que no sean los que solamente se impone el propio artista y sus audiencias encajonaría al arte (Diakparomre, 2010: 521).

LAS UNIVERSIDADES Y LA CREACION DE LA PROFESION ARTÍSTICA

Desde hace un tiempo sociólogos del arte han hecho notar como las estructuras educativas institucionales, y especialmente las universidades, contribuyen de modo significativo a la generalización de ciertas concepciones del arte contemporáneo. Muchos de ellos consideran problemático el hecho de que estas instituciones tengan casi la exclusividad de la interpretación y legitimización de un cierto tipo de arte.

62. *In the United States, the institutionally accredited artist—professionalized to a high gloss finish—first appeared on the scene in the 1960s. This figure emerged, by most accounts, as the standardized product of research based graduate education and the newly popularized Master of Fine Arts (MFA) degree*

En los Estados Unidos, el artista acreditado institucionalmente—perfectamente profesionalizado—apareció por primera vez en la escena en la década de 1960. Esta figura surgió como el producto estandarizado de la educación de posgrado basada en la investigación y el recién popularizado título de Maestría en Bellas Artes (MFA) (Firunts 2016: 19).⁶²

En Nigeria, por influencia de los sistemas educativos universitarios en Inglaterra y Estados Unidos, han proliferado en los últimos años los Masters en Fine Arts (MFA) y paulatinamente el número de artistas que realizan este programa tras finalizar sus estudios de grado en Bellas Artes está creciendo a un ritmo acelerado. Sin embargo, a pesar de su ubicuidad, no son pocos los que adoptan posiciones críticas con respecto al papel de los MFA. Para ellos, el problema del profesionalismo está ligado a la proliferación de los masteres en Bellas Artes concedidos por universidades. En algunos países anglosajones o con gran influencia occidental la realización de un master empieza a convertirse en un requisito para el practica profesional y la inserción en circuitos globales. Muchos artistas se sostienen gracias al empleo que tienen en puestos de enseñanza.

63. *This is because, as Walid Raad recently pointed out, the average life-span of financial success in the art market ... is a mere four years. How do you support yourself when your work does not sell anymore? You teach—and to qualify for a teaching position, you need an MFA degree. This means that most artists who aspire to a life-long practice have little choice but to enrol in MFA programs... in order to have a chance of teaching in the future or selling their work in the lucrative art market*

Esto se debe a que—como señaló recientemente Walid Raad—la vida media del éxito financiero en el mercado del arte ... es de sólo cuatro años. ¿Cómo te sostienes cuando tu trabajo ya no se vende? Una solución es compaginarlo con la enseñanza, y para estar cualificado para un puesto de enseñanza, se necesita un título de MFA. Esto significa que la mayoría de los artistas que aspiran a dedicarse al arte de por vida no tienen más remedio que inscribirse en programas de MFA... para tener la oportunidad de enseñar en el futuro o vender su trabajo en el lucrativo mercado del arte (Vidokle 2013).⁶³

Singerman comenta como las universidades, iniciaron una tendencia hacia “reconstructing artistic practice as an academic discipline” (Singerman, 1999:203). Es decir, junto al proceso de la “profesionalización”, antes citado, hay un proceso de “academización”.

Ambos procesos están ligados a la aparición de los *Masters en Fine Arts* (MFA)

64. *To be sure, the institutionally accredited artist emerges through the dual process of professionalization and masculinization that governed the formation of art departments in the post-war period. Within a decade after 1960, when the College Art Association sanctioned the MFA as the terminal degree for graduate studio work, thirty-one new MFA programmes opened at universities across the United States*

Sin duda, el artista acreditado institucionalmente surge a través del doble proceso de profesionalización y masculinización que gobernó la formación de departamentos de arte en el período de posguerra. Una década después de 1960, cuando la College Art Association aprobó el MFA como el título final para el trabajo de estudio de posgrado, treinta y un nuevos programas de MFA abrieron en universidades de los Estados Unidos (Singerman, 1999: 6).⁶⁴

En uno de sus habituales artículos en *The New Yorker*, Harold Rosenberg comenta sobre el libro de Howard Singerman, *Art Subjects: Making Artists in the American University*, y hace notar la influencia que el proceso de institucionalización e inserción en el sistema educativo universitario tenía en la práctica artística y en el arte contemporáneo:

65. *a new source of instruction for artists will affect their attitudes toward art, their handling of materials, and ultimately, the styles in which they choose to work. Can there be any doubt that training in the university has contributed to the cool, impersonal wave in the art of the sixties? In the classroom - in contrast to the studio, which has tended to be dominated by metaphor - it is normal to formulate consciously what one is doing and to be able to explain it to others*

una nueva fuente de instrucción para los artistas afectará sus actitudes hacia el arte, su uso de materiales, y en última instancia, los estilos en los que eligen trabajar. ¿Puede haber alguna duda de que la formación en la universidad ha contribuido a la ola fresca e impersonal en el arte de los años sesenta? En el aula—a diferencia del estudio, que ha tendido a estar dominado por la metáfora—es normal formular conscientemente lo que uno está haciendo y poder explicarlo a los demás (Rosenberg, 1973: 93).⁶⁵

En la mayoría de las profesiones, la formación profesional se adquiere principalmente en universidades y centros educativos de nivel superior. A diferencia de lo que ocurre en la mayoría de los otros países subsaharianos este es el camino más común de inserción de los artistas en el mundo del arte nigeriano.

4.3.4 Mujeres en el mundo del arte nigeriano

Hasta mediados del siglo pasado, desde una perspectiva occidental, el único arte “verdaderamente” africano eran las máscaras, y las esculturas figurativas. Al mismo tiempo, se daba la circunstancia de que los productores de esos objetos eran siempre hombres.

La actividad artística, como toda la producción en África, está dividida en gran medida por sexos... generalmente las mujeres trabajan con arcilla y otras sustancias naturales para hacer

66. Artistic Endeavor, like all production in Africa, is largely divided by gender... generally speaking women work with clay and other natural substances for making pottery and painting external walls, while men work with wood and metals to make sculptures.

cerámica y pintar paredes externas, mientras que los hombres trabajan con maderas y metales para hacer esculturas” (Aronson 1991: 555).⁶⁶

La actividad de las mujeres estaba generalmente confinada a la esfera doméstica y a ellas se reservaba la producción de objetos decorativos o utilitarios. Por otra parte, las artes de las mujeres también fueron pasadas por alto porque, en las sociedades tradicionales, ellas eran menos visibles que los hombres para el visitante o investigador extranjero. Incluso en los casos en los que hombres y mujeres producen objetos similares había en Nigeria, hasta muy recientemente, una división. Por ejemplo, en la producción de telas en todo el sur de Nigeria los hombres trabajan con telares horizontales que producen piezas largas y estrechas, las mujeres utilizan telares verticales que producen telas mucho más grandes. (Aronson 1991: 550).

La comisaria de arte senegalesa N’gone Fall ha tratado repetidamente la posición de la mujer en el mundo del arte africano y ha hecho notar algo que es común no solo a África:

67. Until the late 1980s, being a female artist was supposed to be a part-time diversion. Women were allowed to be involved in such areas as craft, home décor, fashion, and hairstyle. And when they did paint, they were supposed to produce pretty canvases to be hung in the homes of the local bourgeoisie. No questions, no provocations. They were expected to create decorative beauty, not deal with intellectual theories

Hasta finales de la década de 1980, ser una artista femenina se suponía que era una distracción a tiempo parcial. A las mujeres se les permitió participar en áreas tales como artesanía, decoración del hogar, moda y peinado. Y cuando pintaron, se suponía que debían producir bonitos lienzos para ser colgados en las casas de la burguesía local. Sin preguntas, sin provocaciones. Se esperaba que crearan belleza decorativa, no que estudiaran teorías intelectuales (Fall 2007).⁶⁷

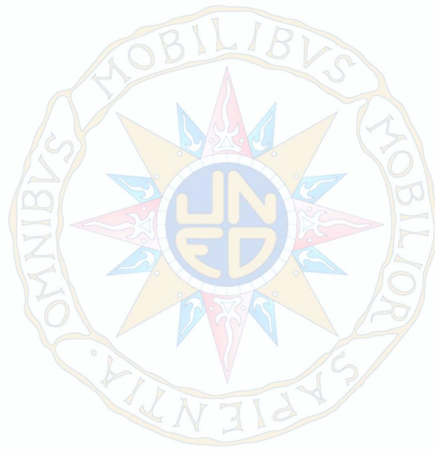
Sin embargo, ya a finales de la siguiente década, algunas artistas africanas empiezan a ser reconocidas internacionalmente: Sue Williamson, Marlene Dumas, Sokari Douglas Camp, Nike Okundaye, Jane Alexander, Ghada Amer. En la actualidad, la abundante presencia de mujeres en las escuelas de arte en Nigeria es una realidad estable y aunque entre los artistas jóvenes hay un buen número de mujeres, no es así entre los artistas establecidos. La proporción entre hombres y mujeres en el mundo del arte nigeriano está fuertemente desequilibrada en favor de los hombres. En las escuelas de arte, la mayoría de los profesores son hombres. Entre los coleccionistas de arte, la desigualdad es aún más fuerte. Estos son hechos incontrovertibles. Pero, el panorama general debe matizarse. Usando términos económicos, es razonable decir que la producción y el consumo de arte están dominados por los hombres. Pero no ocurre así en lo que se refiere a la interpretación y difusión del arte en Nigeria. En Nigeria, en

la mayoría de los casos la persona que media entre el artista y el coleccionista es una mujer. A continuación, ofrezco una lista de algunas de las mujeres más activas e influyentes en el sistema del arte nigeriano. No se trata de un ranking como pretensiones de incluir a todas ellas. Esta lista no incluye a mujeres artistas o mujeres coleccionistas. Aunque no se una lista comprehensiva, da una idea de la amplitud y profundidad del mundo del arte nigeriano y el importante papel que desempeñan las mujeres en él.



Figure 4.22: 18 mujeres en el sistema de mediación artística en Nigeria

Bolanlee **Austen-Peters**: galería de arte y casa de subastas de arte,
 Adenrele **Sonariwo**: galería de arte, comisaria de arte
 Aino **Oni-Okpaku**: directora de una galería de arte,
 Bisi **Silva**: comisaria de arte (fallecida en 2019)
 Tokini **Peterside**: directora de feria de arte
 Bukola **Oyebode**: directora de una fundación de arte,
 Bunmi **Davies**: directora de una revista sobre arte,
 Caline C. **Moudaber**: directora de una galería de arte,
 Jumoke **Sanwo**: directora de una galería de arte,
 Kavita **Chellaram**: directora de casa de subastas de arte,
 Nana **Sonoiki**: gerente de casa de subastas de arte,
 Nike **Okundaye**: artista y directora de una galería de arte,
 Patty **Chidiac**: directora de una galería de arte,
 Peju **Layiwola**: Artista y catedrática de historia del arte
 Ronke **Akinleye**: marchante de arte,
 Sandra **Obiago**: directora de una galería de arte,
 Sinmi **Adesanya**: galería de arte y casa de subastas de arte,
 Ugoma **Adegoke**: marchante de arte.



CAPÍTULO 5

MEDIADORES DEL ARTE EN NIGERIA

Mediación en el mundo del arte

El mercado del arte en Nigeria

Galerías y marchantes de arte

Casas de subastas

Ferias de arte y arte online

Las instituciones culturales

Museos e instituciones publicas

Fundaciones de arte e iniciativas no comerciales

Instituciones culturales extranjeras

Los "gatekeepers" del arte nigeriano

Evaluación, Legitimación y Valorización

Críticos, historiadores y comisarios de arte

Publicaciones

Premios y Concursos

5. MEDIADORES DEL ARTE EN NIGERIA

Al estudiar el sistema del arte en Nigeria, hay una idea que reaparece una y otra vez a lo largo de esta tesis: el mundo del arte es un sistema extraordinariamente dinámico y que está compuesto de múltiples agentes y estructuras. Tradicionalmente, los estudios sobre el mundo del arte en una determinada localización se han centrado en las obras de arte, en los artistas (producción) o en sus audiencias (recepción). Menos atención se ha dado a las estructuras y agentes de mediación entre la creación y la recepción de una obra de arte, es decir, entre la obra y su coleccionista. Si sería una falacia reducir un mundo del arte a los artistas—y sus obras de arte—también lo sería verlo solo como un sistema binario, artista-receptor. Una visión más cercana a la realidad contemporánea—también en Nigeria—debe ser, al menos, triádica: artista, receptor e intermediarios (Heinich 2012:701). Por esta razón, para entender el funcionamiento y organización del mundo del arte en Nigeria, el papel de sus principales “intermediarios” o “mediadores” debe ser analizado.

En las páginas que siguen utilizo la palabra mediador para referirme a los agentes y estructuras del sistema del arte que intervienen entre la “oferta” y la “demanda” de arte y cuyas acciones tienen efectos sobre el valor económico y el valor simbólico de la obra de arte (Bessy & Chauvin 2013:84)

la constitución de los valores artísticos contemporáneos es inseparable de la acción sinérgica establecida por un sistema de redes integradas por artistas, marchantes, críticos, conservadores, comisarios, museos, centros de arte, instituciones públicas y privadas” (Golvano 1998:295).

1. Aunque a veces, sobre todo en el área latinoamericana, se utiliza la palabra “curador” para referirse a la persona responsable de la selección y disposición de obras de arte en una exposición temporal (lo que en inglés se denomina “curator”), a lo largo de este trabajo prefiero generalmente la palabra “comisario” artístico.

La tesis principal de este trabajo de investigación es que el arte se crea y se recibe dentro de un sistema social, el mundo del arte. En este sistema, los procesos a través de los cuales las obras de arte transitan diversos espacios sociales ocupa un lugar importante. Si un cuadro, una escultura o una fotografía no llega a salir del lugar en la que ha sido creada, difícilmente puede decirse que esa obra es parte del mundo del arte. Si una obra cambia de ser escasamente valorada—tanto artística como económicamente— a serlo en gran medida, es porque ha pasado por un proceso de comercialización y un proceso de puesta en valor (“valorización” o “interpretación”). El primer proceso ocurre a través de los mecanismos del mercado y de la distribución del arte; el segundo, a través de la mediación de críticos, comisarios artísticos¹, historiadores y otros agentes culturales. Ambos procesos se influyen mutuamente y en la mayoría de los casos ocurren simultáneamente. Una obra de arte valorada favorablemente por esos agentes críticos alcanzará generalmente una buena respuesta en el mercado del arte. Por otra parte, una obra o un artista con un gran éxito comercial atraerá la atención de comisarios, críticos, directores de museos, etc.

Bessy y Chauvin (2013:184), al estudiar los procesos de mediación, identifican cuatro tipos principales de intermediarios:

- a) Los *distribuidores*. Son los agentes que controlan la compra y venta de obras de arte.
- b) Los *matchmakers*, (literalmente, los *casamenteros*). Son los agentes que ponen en contacto a compradores y vendedores.
- c) Los *consultores*. Son los que aconsejan a clientes en el mercado del arte.
- d) Los *evaluadores*. Son los que evalúan las obras de arte.

Esta clasificación y nomenclatura parece innecesariamente compleja para un mundo del arte del tamaño del nigeriano, por esta razón en mi estudio, me centro en los dos principales agentes mediadores: “*distribuidores*” e “*interpretes*”. Tanto los agentes y estructuras del mercado del arte que realizan la distribución del arte en la sociedad, como los agentes de “interpretación” son mediadores del arte.

Para profundizar mejor en el análisis de las características particulares de todos esos mediadores en el mundo del arte nigeriano, divido este capítulo en dos secciones principales: la primera se centra en el estudio la *distribución* del arte en Nigeria, tanto a través de su mercado del arte como a través de agentes institucionales. La segunda, se dirige al análisis del otro grupo de mediadores, los que realizan una función de

“interpretación”, “puesta en valor” y “legitimización”: críticos, comisarios, historiadores, periodistas, etc.

Hasta muy recientemente en Nigeria, el proceso por el que las obras de arte iban del estudio del artista a los muros y vitrinas de la casa del coleccionista era sencillo: o el coleccionista compraba la obra—ya acabada o bien comisionada antes—directamente del artista o la recibía como regalo, o, hasta que aparecieron las primeras galerías y tiendas de objetos de arte, la adquiría a través de un agente intermediario. En la mayoría de los casos, se trataba de obras de carácter único y el receptor de la obra la adquiría para la decoración de su vivienda y no con motivos comerciales o de reventa. Algunos artistas actuaban no solo como agentes de sus propias obras, sino también de las de sus colegas. Esa es la razón por la que—como indicaré más adelante, al estudiar las primeras galerías de arte en Nigeria—varias de ellas se abrieron en casas y estudios de artistas. La aparición de mercados secundarios de arte fue un nuevo fenómeno que añadió complejidad al sistema de distribución del arte. Este es, precisamente, el objeto del presente capítulo: realizar un estudio de los más importantes marchantes, galerías, casas de subastas, sitios en internet, exposiciones, “salones” privados, ferias y bienales en Nigeria a través de los cuales el arte circula—en mercados primarios o secundarios—del artista al coleccionista o al “consumidor” de la obra de arte. Dirijo mi atención a esa compleja red de intermediarios entre el artista y el receptor de su obra—privado, institucional o corporativo— que hacen posible el movimiento del arte en los espacios físicos y temporales.

Al estudiar, en capítulos anteriores, el proceso de creación artística en Nigeria he hecho notar que el arte de la modernidad nigeriana empieza a aparecer en las primeras décadas del siglo XX, pero no adquiere cuerpo hasta después de la independencia del país en 1960. Como analizaré en detalle más adelante, es entonces cuando los primeros canales de mediación y distribución del arte—las primeras galerías y los primeros marchantes—empiezan a aparecer. Otros componentes comúnmente presentes en los mercados del arte ya bien establecidos y maduros—por ejemplo, las casas de subastas—no surgieron en Nigeria hasta el siglo XXI. El nivel de sofisticación y profesionalización de esos agentes y estructuras de mediación también han ido creciendo. Un caso significativo es el de la representación artística. Hasta hace muy pocos años no había en Nigeria galerías o marchantes que pudieran ofrecer un servicio de representación exclusiva o compartida a artistas. Esas galerías eran poco más que tiendas en las que se vendían unos objetos de especiales características: las obras de arte.

Otro factor importante que es posible observar en Nigeria es la internacionalización de la distribución del arte. De una situación en la que el arte solo se creaba y se recibía localmente—aunque fuera adquirido por extranjeros que trabajaban o visitaban Nigeria—se ha pasado a otra en la que artistas nigerianos exhiben y venden regularmente sus obras fuera del país a través de múltiples canales. Junto a ello, un creciente flujo de obras de artistas de otros países—particularmente, africanos—han empezado a aparecer en Nigeria. Se trata de un nuevo fenómeno en un mundo del arte nigeriano cada vez más integrado en discursos, mecanismos y mercados globales.

El mercado del arte en Nigeria tiene características peculiares que intento definir en este capítulo. Aunque todavía pequeño en comparación con otros mercados, se trata de un sector en una fase de rápido crecimiento. Para estudiarlo, parto de la premisa de que un mundo del arte es un complejo sistema social que llega a emerger a través de lo que Becker llamó “redes de cooperación” (“cooperative networks”):

2. *All artistic work, like all human activity, involves the joint activity of a number, often a large number, of people. Through their cooperation, the art work we eventually see or hear comes to be and continues to be. The work always shows signs of that cooperation. The forms of cooperation may be ephemeral, but often become more or less routine, producing patterns of collective activity we can call an art world*

Todo trabajo artístico, como toda actividad humana, implica la actividad conjunta de un número, a menudo grande, de personas. A través de su cooperación, la obra de arte que eventualmente vemos u oímos llega a ser y sigue siendo. La obra siempre muestra signos de esa cooperación. Las formas de cooperación pueden ser efímeras, pero a menudo se vuelven más o menos rutinarias, produciendo patrones de actividad colectiva que podemos denominar un mundo del arte (Becker 1982:1)²

Estos “cooperative networks” han crecido en complejidad y extensión en las últimas décadas en Nigeria. Con la apertura de las casas de subastas y de galerías comerciales de arte y con la reciente aparición de ventas por internet, los canales de distribución de arte en el país han aumentado considerablemente. Estos sistemas pueden estudiarse desde distintos puntos de vista. Benghozi y Sagot-Duvaouroux (1994:115), al analizar las diferentes posiciones que los economistas adoptan con respecto a la producción cultural, distinguen tres tipos de estudios sobre el campo de la cultura desde el punto de vista de la economía:

- a) Los estudios *clásicos* centrados en las instituciones culturales y las políticas públicas. Los trabajos pioneros de Baumol y Bowen, y especialmente su libro *Performing Arts: The Economic*

Dilemma (1966) iniciaron los estudios de la “economía de la cultura”.

- b) Los estudios realizados desde el punto de vista *utilitarista* se centrarían en demostrar que los agentes del mundo de la cultura actúan de un modo racional.
- c) Los estudios *institucionalistas* se centran en el análisis de la naturaleza de los bienes culturales y en el de sus procesos de producción e intercambio. El artículo de Howard Becker “*Art as a collective action*” (1974) marca el inicio de esta corriente y— como he indicado anteriormente—ha influido fuertemente todo mi trabajo en esta tesis.

Siguiendo esta corriente institucionalista, se entiende el mercado del arte como un espacio de actividad colectiva en el que múltiples estructuras y agentes actúan, se relacionan y en el que se producen

3. *Vínculos entre valores artísticos y económicos... el mercado no es sólo un lugar de intercambio sino también un lugar donde se construyen los valores, donde se ponen a prueba, donde se transforman*

“liens entre valeurs artistiques et économiques... le marché n'est pas seulement un lieu d'échange mais aussi un lieu où se construisent les valeurs, où elles sont mises à l'épreuve, où elles se transformant” (Benghozi y Sagot-Duvaurox 1994:121)³.

La idea de que la puesta en valor se realiza a través de las relaciones— de colaboración, de confrontación o de intercambio—entre sus distintos agentes es central para una adecuada comprensión del papel de los agentes mediadores en la construcción del mundo del arte en un determinado lugar.

Como he expuesto con más detalle en el capítulo 3, a principios del siglo XX aparecen en Lagos las primeras piezas del mundo del arte nigeriano. Aina Onabolu mostró en 1910 en un “*Agricultural Show*” algunos de sus retratos (Ikpakronyi 1999:13) y en 1920 tuvo su primera exposición en solitario, titulada: *Pictures of Onabolu. A self-taught artist*, poco antes de que saliera para Inglaterra para estudiar arte (Kelly & Stanley 1993). En 1925, poco después de su vuelta, tuvo lugar en el Glover Hall, de Lagos, una exposición de sus obras y las de algunos de sus alumnos (Ikpakronyi 1999:21). En 1937, Kenneth Murray organizó en Lagos una exposición—titulada, *New Nigerian Art*—de obras de sus alumnos: Uthman Ibrahim, C.C. Ibeto, B.C. Enwonwu, D.L.K. Nnachy y A.P. Umuna (Ogbechie 2008: 46-48). En 1944, Ben Enwonwu tuvo una exposición en Lagos (Ogbechie 2008:59). Pero, como analizaré más adelante, no fue hasta 1946 que el primer espacio construido específicamente para exposiciones se levantó en Lagos. Fue el “*Exhibition Centre*” en la Marina de Lagos, con Michael Crowder como

su primer director (Ikpakronyi 2002:3). Sin embargo, es tan solo alrededor de los años 1960s que el sistema social de arte empieza a estructurarse en Nigeria. Los subsistemas de producción, distribución, interpretación y recepción del arte comienzan a crecer y a promover las instituciones u organizaciones que harán posible su desarrollo. En esos años, las estructuras, redes de intercambio y diseminación de ideas, así como los principales agentes en el mundo del arte: críticos, historiadores, marchantes, galerías, coleccionistas, salas de exposición empiezan a desarrollarse en el eferescente ambiente del nuevo país.

En 1993, Antoine Hennion, en su libro *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*—traducido al español en 2002 por Ediciones Paidós y al inglés en 2015—plantea la cuestión de la mediación en el arte, y particularmente, en la música. Sus observaciones son ciertamente validas también para las artes visuales. Hennion ve la mediación como la serie de operaciones que hacen posible que una obra de arte pueda ser apreciada por un público. Unos años más tarde, refiriéndose a ellas dice:

4. *revisando la obra en todos los detalles de los gestos, cuerpos, hábitos, materiales, espacios, idiomas e instituciones que habita. Estilos, gramática, sistemas de gusto, programas, salas de concierto, escuelas, emprendedores, etc.: sin todas estas mediaciones acumuladas, no aparece una bella obra de arte*

*“reviewing the work in all the details of the gestures, bodies, habits, materials, spaces, languages, and institutions which it inhabits. Styles, grammar, systems of taste, programmes, concert halls, schools, entrepreneurs, etc.: without all these accumulated mediations, no beautiful work of art appears”*⁴ (Hennion 2002)

También, Zorloni (2013:22) ha explicado como el sistema de las artes visuales está compuesto de todos los agentes socioeconómicos que participan, en diferentes capacidades, en este sector cultural y cumplen las siguientes cuatro condiciones:

- a) *Tienen una función de producción en la que el factor humano, y especialmente la creatividad, juega un papel clave;*
- b) *Se basan en la existencia de algún tipo de propiedad intelectual;*
- c) *Producen un objeto cultural único (y por lo tanto irreproducible) con un alto contenido simbólico*
- d) *Satisfacen una necesidad de diferenciación estética y cultural*

5. *Entiendo el término “clúster” al modo en que los hace M. Porter en su libro, “The competitive advantage of nations”. Para él, un clúster es un conjunto de operadores y organizaciones económicas cuya ventaja competitiva aumenta con las interrelaciones y los vínculos que se desarrollan entre ellos. (Porter 1990).*

Este sistema es de tal tamaño y complejidad que puede aplicársele el calificativo de “clúster”⁵ de agentes y estructuras artísticas. Cada una de ellas tiene muy diferentes impactos en el mundo del arte, aporta distintos niveles de valor y actúa por muy diversas motivaciones (económicas, culturales, sociales, políticas, personales). Aunque estos agentes están fuertemente interconectados, cada uno lo hace desde

perspectivas distintas (pública, institucional, corporativa, privada, comercial, non-gubernamental) y con fuentes de financiación muy desiguales (Zorloni 2013:23).

Un estudio realizado en 2012 por Clare McAndrew, directora y fundadora de *Art Economics*—una consultoría especializada en el estudio de la economía y los mercados del arte—estimó que, globalmente, había más de 380,000 galerías de arte y unas 23.000 casas de subastas en las que, en total, trabajan cerca de dos millones de personas (McAndrew 2012). Probablemente los números han crecido desde que el estudio se realizó hace más de seis años. Los números de galerías y casas de subastas en Nigeria son minúsculos en comparación con esas figuras globales. Mi estimación personal, es que en Nigeria hay actualmente entre 35 y 50 galerías y “tiendas de arte” y tres instituciones que organizan subastas de arte regularmente (aunque solo una de ellas, *Arthouse Contemporary*, es propiamente una casa de subastas).

6. La demanda de bienes y servicios que permiten que el sistema de arte funcione proviene de cuatro categorías de agentes socioeconómicos: coleccionistas privados, empresas, organismos públicos e instituciones culturales. Una demanda específica de bienes y servicios relacionados con el sistema de arte se deriva de las necesidades de cada una de estas categorías

The demand for goods and services that allow the art system to function stems from four categories of socio-economic agents: private collectors, companies, public bodies and cultural institutions. A specific demand for goods and services related to the art system stems from the needs of each of these categories.⁶ (Zorloni 2013:23).

Cada una de esas cuatro categorías socioeconómicas enunciadas por Zorloni tienen sus necesidades específicas—funcionales, culturales, simbólicas y emocionales—en lo que se refiere al arte. Junto a ello, los agentes de cada una de estas categorías obtienen—o esperan obtener—distintos beneficios de su relación con el arte. Cuando un arquitecto elige una obra determinada para decorar un espacio, lo hace generalmente por resolver una necesidad funcional: la decoración de ese espacio. Cuando un inversor decide arriesgar una suma importante de dinero en la adquisición de una obra de arte con potencial de apreciación financiera, lo hace también para obtener un beneficio funcional: invertir su dinero en un bien con buenas expectativas de revalorización. Cuando una persona visita un museo de arte, lo hace generalmente para obtener un beneficio cultural o educativo. Cuando un joven profesional va al *vernissage* de una exposición de arte, puede que lo haga para satisfacer una necesidad cultural, pero también puede ocurrir que vaya “para ser visto” y aparecer ante otros como una persona cultivada. En este caso estaría tratando de obtener un beneficio simbólico (prestigio, y “estatus”, lo que Bourdieu llama “capital social”). Cuando un coleccionista descubre una obra que le

atrae de manera excepcional y la compra por impulso, independientemente de su potencial como inversión, entonces lo hace para obtener un beneficio que no es ni funcional, ni financiero, ni simbólico, sino emocional. En realidad, las motivaciones, necesidades y beneficios están mezclados, por lo que en un intercambio pueden presentarse varios de ellos a la vez.

7. La compra y venta de obras de arte en el mercado internacional del arte se efectúa principalmente a través de numerosos distribuidores, las principales casas de subastas, las casas de subastas más pequeñas y también directamente entre los coleccionistas

La compra o venta de obras de arte en el mercado internacional se realiza primariamente a través de los numerosos marchantes, de las casas de subastas—grandes y pequeñas—y también directamente entre coleccionistas (Sotheby's 2007:1).⁷

A pesar del gran tamaño físico de Nigeria—aproximadamente dos veces la superficie de España—y de su elevado número de habitantes—más de 180 millones de habitantes en 2017—el tamaño de su mundo de arte es todavía relativamente pequeño. Esto permite plantearse la posibilidad de un estudio comprensivo de varios aspectos de ese mundo del arte. El caso de los mediadores del arte es uno de ellos. Intentar hacer un análisis similar en un mundo del arte más desarrollado y extenso sería una tarea ingente, pero parece asequible en el caso de Nigeria.

5.1 Mediación en el mundo del arte

8. Any mediation is ambivalent: like a screen, it is considered either to be what creates or what blurs visibility, so that it may be perceived either positively, bringing the spectator closer to the artwork, or negatively, separating him from it

Cualquier mediación es ambivalente: como una pantalla, se considera que es lo que crea o lo que difumina la visibilidad, por lo que puede ser percibida positivamente, acercando al espectador a la obra de arte, o negativamente, separándolo de ella (Heinich 2012:699).⁸

En esta sección miro a como el valor artístico, cultural y económico del arte creado en Nigeria después de la independencia ha sido producido por sus principales agentes mediadores: los “gatekeepers” de este mundo del arte. Críticos, marchantes, galerías y coleccionistas han contribuido de modo colectivo e interrelacionado a crear un canon del arte moderno nigeriano valorizando artistas en distintos grados. Para entender su importancia es necesario estudiar quienes son esos actores, cuándo y cómo han actuado en sus distintas—pero interdependientes—acciones. La noción del mundo del arte como una red altamente conectada es particularmente apta para este análisis. Un crítico, una publicación o una galería en solitario no pueden poner en valor a un artista.

9. *No member (or group of members) can singlehandedly create an artistic reputation, no matter what cultural authority they possess. The power to confer reputation occurs in many channels, through which consensus is built collectively about the value of an artist and his or her work*

Ningún miembro (o grupo de miembros) puede crear por si solo una reputación artística, independientemente de la autoridad cultural que posean. El poder de conferir reputación se produce por muchos canales, a través de los cuales se construye colectivamente el consenso sobre el valor de un artista y su trabajo (Warchol 1992).⁹

Neil De Marchi and Hans Van Miegroet (2006), en un interesantísimo capítulo en el *Handbook of the Economics of Art and Culture*, editado por Victor A. Ginsburgh y David Throsby, han estudiado en profundidad la aparición y desarrollo del mercado de pinturas en Europa entre 1450 y 1750. En él, los autores muestran como el mercado de pinturas apareció en Italia y Flandes en la segunda mitad del siglo XV como consecuencia de la expansión del mercado por obras únicas de encargo y la nueva demanda por obras de tamaño “domestico” y de fácil movilidad. Florencia y Brujas fueron entonces los dos centros más importantes de este mercado. En las más económicamente pujantes ciudades del norte de Europa, y también en Italia y España, sectores cada vez más amplios de la sociedad pudieron acceder a esas obras. Aunque en el siglo XVII el número de marchantes creció tan rápidamente como el de artistas y coleccionistas, su influjo—como muestra Haskell en su estudio del mercado del arte en Roma en ese periodo—y su poder era todavía pequeño y muy pocos artistas estaban establemente asociados a marchantes. De ellos dice que “jugaron un papel poco importante en las vidas de los más importantes artistas” (Haskell 1980:122). Junto con la expansión de los mercados vino la aparición de los primeros marchantes—y con ellos—la competencia y el desarrollo de mecanismos eficientes de distribución, como las ventas públicas y las subastas. Durante los siglos XVII, XVIII y buena parte del XIX, las principales *Academias* europeas—con las italianas a la cabeza—desplegaron su influjo casi exclusivo en la aceptación y reconocimiento de los artistas.

Los sociólogos norteamericanos Harrison y Cynthia White publicaron en 1965 un detallado estudio sobre como la *Académie des Beaux-Arts*, con la aparición de los “salones”—y el mayor acceso del público general al arte—perdió al final del siglo XIX la influencia y el control que había ejercido en el sistema de distribución y circulación del arte en Francia hasta entonces. En su libro, *Canvases versus Careers. Institutional Change in the French Painting World* (White & White 1993), explican como del sistema basado en el poder de la *Académie* se pasa a uno dependiente principalmente de la actividad de los críticos y los marchantes una vez que se institucionaliza la crítica de arte y se

extienden las galerías comerciales. Es el sistema de los “*críticos-marchantes*”, que dominó el modo en que el mercado del arte funcionó durante las décadas del modernismo euroamericano. Ambos son, durante ese periodo, los principales agentes de mediación en el mundo de la modernidad artística.

En la circulación del arte contemporáneo, el sistema de mediación ha evolucionado de nuevo y se ha hecho mucho más complejo con la creciente influencia de otros intermediarios: casas de subastas, ferias y bienales de arte, el mercado online, e incluso el nuevo papel de los museos. Junto a ello, se expande e intensifica el impacto de las instituciones culturales públicas sostenidas por mayores medios económicos que las instituciones privadas.

10. the art market is organized around a strict division of labor between intermediaries. Art museums (curators), galleries (dealers) and art newspapers (critics) each account for a specific gatekeeping activity corresponding to a different way of appraising and valuing art

el mercado del arte se organiza en torno a una estricta división de trabajo entre intermediarios. Museos de arte (curadores), galerías (marchantes) y periódicos de arte (críticos) cada uno es responsable de una actividad específica de “gatekeeping”, que corresponde a formas distintas de evaluar y valorar el arte (Pénet & Lee 2014)¹⁰

5.2 El mercado del arte en Nigeria

*“Cuando los banqueros se reúnen para cenar, hablan de Arte.
Cuando los artistas se reúnen para cenar, hablan de dinero”
Oscar Wilde*

Las obras de arte necesitan ser conocidas, apreciadas, valorizadas, interpretadas. El principal mecanismo en este subsistema—dentro del sistema del arte—es el *mercado del arte*. Por esta razón, la sección más importante en este capítulo dedicado a los mediadores del arte en Nigeria es la que se dedica a su mercado del arte, un componente crucial de ese mundo. Por otra parte, hay el peligro de reducir ese mundo del arte a su mercado, eso significaría que la obra de arte se habría reducido a una mercancía con la que se comercia. Ciertamente, el arte tiene un valor económico, pero hay otros valores del arte que no pueden reducirse a su precio. Desafortunadamente, estos otros valores de carácter simbólico, estético, cultural o emocional quedan a veces olvidados cuando unas obras llegan a las exposiciones comerciales, a las ferias de arte o a las subastas. Aunque pueda parecer que no hace falta repetir algo que es obvio, no está de menos comenzar este capítulo recordando que hay elementos en el subsistema de la

distribución del arte que operan fuera de su mercado, aunque siempre están interrelacionados.

En el mundo del arte contemporáneo nigeriano, debido a la precariedad de los elementos no comerciales—críticos, institucionales, académicos, etc.—se ha creado una situación en la que los componentes mercantiles parecen ocupar todo el espacio del “campo de la practica artística”.

Como he expuesto en capítulos anteriores, la emergencia de un mundo del arte en Nigeria estructurado como un sistema social para la producción, distribución, interpretación y recepción del arte puede localizarse en los años de la “*independence decade*” (1955-1965). Sin embargo, no es hasta el principio del siglo XXI que el mercado del arte—un elemento crucial de esta estructura—se desarrolla en Nigeria, y especialmente en Lagos. Al final del difícil periodo de las dictaduras militares (1983-1999), durante los cuales Nigeria era poco más que un estado fallido, vuelve el sistema democrático y el país se abre a las relaciones internacionales. Es entonces cuando surge un mercado local de arte que—a pesar de representar solo un aspecto del mundo del arte nigeriano—juega un papel determinante en su evolución.

El mercado del arte—un subsistema dentro del sistema del arte—está compuesto de organizaciones y personas y en él caben desde los proveedores de arte meramente decorativo hasta los artistas que producen el arte conceptual y de difícil salida comercial. Dentro de este subsistema, los mercados primario y secundario ocupan diferentes espacios y tienen pesos distintos, tanto a nivel crítico como comercial. Aidan While ha indicado como “*desde Florencia en el siglo XV, a través de las ciudades holandesas y flamencas en el siglo XVII, hasta el New York de la posguerra, los principales centros artísticos también han tendido a representar grandes concentraciones de riqueza disponible*” (While 2003). El caso de Lagos no es muy diferente. Un aumento de la “renta disponible” (*disposable income*)¹¹ entre las clases altas de la sociedad de Lagos ha llevado en los últimos años a una significativa expansión del mercado del arte en la ciudad. Los parecidos con la situación en otros países emergentes son considerables. En su estudio del mundo del arte contemporáneo en India, Jamila Adeli ha observado como, al faltar museos y otras instituciones públicas,

11. “Lagos, in 2016, registered 59% higher disposable income per household than in the rest of the country. When compared to other major cities in Sub-Saharan Africa, Lagos (USD 13,300 average disposable income per household in 2016) stands above Douala (USD 6,600) and Nairobi (USD 4,700), but lags behind South African cities such as Cape Town (USD 17,000) and Johannesburg (USD 20,900)” (Euromonitor 2017).

12. *commercial galleries take on the important task of representing, contextualizing, and positioning the artistic field. Against this backdrop, it seems that it is the art market and its actors that provide the criteria for the quality of contemporary art*

las galerías comerciales se encargan de la importante tarea de representar, contextualizar y posicionar el campo artístico. En este contexto, es el mercado del arte y sus actores los que

proporcionan los criterios para la calidad del arte contemporáneo (Adeli 2011).¹²

13. Nick Paumgarten, *The New Yorker*. December 2, 2013, p. 41

En una entrevista¹³ en el periódico *The New Yorker* en 2013, el marchante David Zwirner, fundador de la *Zwirner Gallery*, una de las más importantes del mundo, con galerías en Nueva York, Londres y Hong Kong, comentó:

14. *This is an industry in its golden age. When I opened, in 1993, we had a couple of hundred galleries and a few hundred collectors. And now we have, what, a couple of thousand galleries and a couple of thousand collectors. You want to grow a viable business in this climate. The wind is at your back*

*Esta es una industria en su época dorada. Cuando abrí, en 1993, había un par de cientos de galerías y unos cientos de coleccionistas. Y ahora tenemos un par de miles de galerías y un par de miles de coleccionistas. ¿Quieres hacer crecer un negocio viable en este clima? El viento está a tu favor.*¹⁴

Esta “era dorada” de la que habla Zwirner, no ha llegado todavía a Lagos, pero ciertamente su crecimiento es notable.

Los mecanismos del mercado del arte son los que, eventualmente, posicionan a los artistas, crean su reputación y valorizan sus obras. A nivel global el mercado del arte, los cinco canales de distribución de arte más importantes son:

- a) Las principales ferias internacionales de arte.
- b) Las subastas en las grandes casas de subastas.
- c) Las bienales de arte.
- d) Las grandes exposiciones itinerantes
- e) Los ambiciosos programas de los mas importantes museos

A nivel local, en Lagos, dos de esos canales—las subastas y la feria de arte—tienen una historia muy reciente: Arthouse—la primera casa de subastas en Nigeria—comenzó en 2008. ArtX Lagos—la primera feria internacional de arte en Nigeria—empezó en 2016. En 2017, la primera Bienal de Arte tuvo lugar en Lagos, pero su reducido tamaño hizo que tuviera un impacto muy limitado.

LA COMODIFICACION DEL ARTE.

Kasfir y Forster han señalado (2013:386) cómo en Occidente, el proceso de comodificación del arte ha estado ligado al reajuste (“*realignment*”) de *high art*, moda y cultura popular en los mismos espacios críticos y expositivos. Como consecuencia de este proceso, las obras comercialmente reproducidas han adquirido un cierto aire de aceptación mientras que los objetos originales “*one-of-a-kind*” han

visto su “aura” reducida. Este proceso no es exclusivo de occidente. En los últimos años, en Nigeria se observa también un creciente alineamiento entre arte contemporáneo, moda y “life style”. Mientras que el interés por las artes tradicionales nigerianas es muy escaso, el arte contemporáneo se percibe más y más por parte de las elites sociales como una “commodity” deseable junto con otros objetos de lujo. El mundo del arte nigeriano se presenta pues como dividido en dos: por una parte el que se centra en un arte producido, distribuido y recibido por unas élites locales como una “commodity” y por otra un mundo del arte local mucho más reducido que el anterior pero que se inserta en prácticas y discursos transnacionales en un mundo del arte global. Para el artista contemporáneo nigeriano que ve su trabajo no simplemente como la producción de ciertos objetos bellos sino, principalmente, como una forma de autorrealización y de expresión personal, la práctica artística es compleja y demanda una especial habilidad para hacer compatibles esos deseos con su ambición de éxito comercial y reputacional (Kasfir & Forster 2011:387).

EL MERCADO PRIMARIO Y SECUNDARIO EL ARTE

El mercado primario, y principalmente las galerías, ejercen un papel de capital importancia en la mediación entre los artistas y los coleccionistas. Generalmente, son ellas las que, aceptando riesgos financieros y reputacionales, contribuyen en primer lugar a la puesta en valor de artistas noveles. Las galerías facilitan su acceso a mercados más amplios y su introducción a mediadores críticos: historiadores, comisarios, críticos de arte, periodistas culturales.

El mercado secundario—en el que las obras no se venden ya por primera vez—funciona de un modo sustancialmente distinto del mercado primario. En el mercado secundario de “reventa”, el agente mediador—casa de subastas, marchante o galería—generalmente ofrece obras que han recibido en consignación de coleccionistas, instituciones, corporaciones. Al tratarse de obras que esos agentes no poseen, sus ingresos llegan a través de las comisiones que reciben por la venta (Velthuis 2011:29). Es cada vez más frecuentemente que otras galerías, marchantes o inversores de arte ofrezcan obras de sus inventarios a través de este mercado secundario.

En el mundo global del arte se han producido en los últimos años importantes reajustes y cambios en las actividades y posicionamiento de sus principales agentes. Las fronteras de la actividad profesional de artistas, comisarios, galerías, casas de subastas, marchantes, coleccionistas, ferias de arte, críticos se han diluido notablemente.

Casas de subastas organizan cursos sobre arte, historiadores trabajan para ferias de arte, galerías venden a través de casas de subastas, marchantes asesoran a museos. El mercado del arte—y con él, el mundo del arte—se hace más complejo e interrelacionado cada día. Esta tendencia comienza a verse en el reducido espacio del mercado del arte en Nigeria. Por ejemplo, ArtHouse—la más importante casa de subastas de arte en Nigeria—organiza exposiciones para algunos artistas y los lleva a ferias de arte. Dos galerías, TerraKulture y Mydrim Gallery, unieron fuerzas hace tres años para promover subastas de arte.

El mercado del arte en Nigeria—como ocurre generalmente en otros lugares—está estratificado (Plattner 1996). Desde los pequeños tenderetes de venta de imitaciones de máscaras tribales para turistas hasta los dos o tres marchantes que venden privadamente las más caras obras del arte nigeriano en un clima de exclusividad, y con una copa de champagne en la mano, hay todo un espectro de mediadores comerciales de arte. En Lagos también hay “low art” y “high art” y son esas galerías y casas de subastas situadas en la “cumbre” las que actúan principalmente como “gatekeepers” del arte contemporáneo en Nigeria. Además de estar estratificado, el mercado del arte en Nigeria está fuertemente influido por como el arte de Nigeria es recibido e interpretado fuera de sus fronteras. La observación de Robert Hughes con respecto a mundos del arte en USA, pero lejanos de Nueva York, es perfectamente aplicable Nigeria:

15. *the assumption that whatever you do in the field of writing, painting, sculpture, architecture, film, dance or theater is of unknown value until it is judged by people outside your own society*

la presunción de que cualquier cosa que hagas en el campo de la escritura, la pintura, la escultura, la arquitectura, el cine, la danza o el teatro es de valor desconocido hasta que sea juzgado por personas ajenas a tu propia sociedad (Hughes 1990:4).¹⁵

5.2.1 Galerías y marchantes de arte

LAS GALERÍAS DE ARTE COMO AGENTES MEDIADORES

Los patrones de comportamiento, las estrategias comerciales, el modelo de marketing, el tipo de arte que las galerías favorecen varía enormemente de unas galerías a otras. Sin embargo, sus decisiones y preferencias tienen una influencia en cómo el mundo del arte evoluciona en un determinado lugar e incluso en como el arte mismo—la producción artística—se despliega en ese sistema. Las galerías y marchantes privados de arte actúan como principales mediadores entre la oferta y la demanda de obras de arte tanto en el mercado

primario como en el secundario. En su actividad, compiten principalmente con las casas de subastas, pero también con los mismos artistas, que venden sus obras directamente a los coleccionistas. (Velthuis 2011:28). En el mercado del arte, probablemente el elemento diferenciador y la ventaja estratégica más importante para un mediador comercial es el acceso a información sobre una obra de arte o un artista. Esta información puede referirse al valor de la obra—tal vez desconocido para un posible comprador—o al interés—tal vez desconocida a un posible vendedor—de un coleccionista en comprar una determinada obra y por lo tanto de su disposición a pagar una cantidad mayor. Esta asimetría de información (Velthuis 2011:29) en el mercado del arte se traduce en una asimetría de poder e influencia y en una gran opacidad en las transacciones comerciales de arte. Las galerías y marchantes que tienen la mejor información sobre precios, sobre posibles compradores y sobre posibles vendedores estarán, pues, en las mejores condiciones de tener éxito en sus actividades comerciales.

Como DeLanda (2006) ha comentado, cada mundo del arte es un complejo e interconectado “ensamblaje social” (*social assemblage*) que juega un papel cada vez más importante en las estructuras económicas y culturales de las ciudades. Las galerías de arte son indudablemente un componente central en este ensamblaje social que es cada “*campo artístico local*” (Bourdieu 1993). En Europa, las galerías de arte empezaron como una expansión natural de las actividades de los marchantes de arte. Las primeras galerías abrieron allí en la segunda mitad del siglo XIX. En París, Paul Durand-Ruel abrió su galería en 1865 (Patry 2015) y Paul Vollard lo hizo en 1890. En Londres, ya en 1910 había más de 125 marchantes de arte especializados en pinturas (Helmreich 2017:437). En Lagos, las primeras se abrieron en los años 1960s. Hasta entonces, las obras de arte se adquirían principalmente a través del contacto directo con el artista o alguna exposición esporádica. Aunque existen estudios detallados sobre la aparición y desarrollo de las galerías comerciales de arte en París (Gee 2018) o en Londres (Fletcher 2007), hasta ahora se ha investigado muy poco sobre la historia de las galerías de arte en Nigeria y su papel mediador entre artistas y coleccionistas y en crear nuevas audiencias para el arte nigeriano¹⁶.

16. En su número de marzo de 1967 la revista “Nigeria Magazine” publicó un artículo titulado “Lagos Art Galleries”. Simon Ikpakronyi ha escrito un capítulo sobre las galerías (2008)

Liah Greenfeld, en su estudio sociológico del mundo del arte en Israel, al mirar específicamente al mundo de la pintura, identifica dos “mundos”: el de la pintura figurativa tradicional y el de lo que llama—utilizando una terminología hoy algo obsoleta—el mundo de la vanguardia abstracta. Greenfeld analiza, desde un punto de vista sociológico, los cambios estilísticos, las trayectorias de éxito, los juicios

de valor que esos dos subsistemas de la estructura social de la pintura israelí toman en sus decisiones como intermediarios entre los productores y los consumidores de ese tipo de arte. Al estudiar las galerías de arte identifica tres categorías: galerías con una clara preferencia por el arte figurativo. La mayoría de las galerías pertenecen a esta categoría. En segundo lugar, están las galerías con una clara tendencia al arte de vanguardia. En tercer lugar, están las galerías con preferencias ambivalentes. Estos dos últimos tipos representan una minoría de las galerías en el país. Greenfeld hace notar como, casi sin excepción, los dueños de las galerías con obras de vanguardia tienen a su disposición abundantes medios económicos obtenidos con independencia de la galería, y que les permite operar al margen del éxito o fracaso financiero de la galería (Greenfeld 1989:110).

Los clientes principales de las galerías son los coleccionistas. Por esta razón, hay un interés por ambas partes en mantener una buena relación. Cuando las galerías actúan con profesionalidad y eficiencia ofrecen varios servicios a los coleccionistas: les facilitan información de calidad sobre el mercado, precios, artistas, obras específicas. Galerías también facilitan el acceso a determinadas obras buscadas por coleccionistas. A través de las exposiciones, *vernissages* y visitas privadas, las galerías contribuyen a reforzar el estatus social del coleccionista.

En *“Talking prices: symbolic meanings of prices on the market for contemporary art”* Olav Velthuis (2007) explica como en el mundo del arte hay “dos logicas”: la comercial y la cultural. Los mediadores culturales pueden—con dificultad—permanecer el espacio de las ideas, la crítica y el discurso. Los mediadores comerciales, forman, simultáneamente, parte de ambos mundos: el de la cultura y el del comercio. *“A gallery needs to find items that it deems marketable, to attract potential customers, and to make sales in order to keep its doors open”*, pero, al mismo tiempo—como instituciones culturales—, las galerías, por medio de la selección de los artistas que representan y las exposiciones que organizan, son importantes “gatekeepers: del mundo del arte (2007: 23).

GALERIAS DE ARTE EN NIGERIA

Obviamente, las diferencias entre la situación en Israel estudiada por Greenfeld, y la situación en Nigeria, ya bien entrado el siglo XXI, son importantes. Sin embargo, las preguntas que la autora formula y el

modo de mirar a ese mundo del arte pueden ser de utilidad. ¿Cómo pueden clasificarse las galerías de arte en Nigeria, y particularmente en Lagos, donde la mayoría de ellas se encuentran? ¿Qué patrones de promoción y distribución siguen? ¿Qué relaciones tienen con los artistas y coleccionistas? ¿Qué tipo de arte favorecen? Responder a estas preguntas permitirá comprender mejor como es la actividad mediadora de las galerías en Nigeria.

Para entender el papel de las galerías de arte en la configuración y dinámica del mundo del arte en Nigeria es útil comparar su funcionamiento con el de galerías en mundos del arte mucho más desarrollados. En New York, London, Hong Kong o Melbourne el mercado primario—obras que se venden por primera vez—está dominado por las ventas que realizan las galerías de arte. Lo mismo no puede decirse de Nigeria. En este mundo del arte, el mercado primario está todavía dominado por las transacciones directas entre artistas y coleccionistas.

No es mi intención el añadir otra propuesta de periodización del arte moderno y contemporáneo nigeriano. Varios autores ya lo han hecho y sus propuestas varían: Onuchukwu (1994), Oloidi (2003), Famule (2014). Sin embargo, hay un punto de inflexión en el que hay acuerdo general. La independencia de Inglaterra en 1960 divide la historia del arte nigeriano en dos: antes y después de ese año. En el estudio de las galerías de arte en Nigeria, 1960 es también un momento crucial. Con anterioridad a esa fecha, aparte del viejo “Exhibition Centre” en la Marina de Lagos, no había otros lugares adecuados para las exposiciones artísticas. Las pocas instituciones culturales existentes entonces tampoco organizaban suficientes actividades artísticas como para tener una influencia real. En el todavía incipiente mundo del arte nigeriano.

En su libro *The Art Prophets: Artists, dealers, and tastemakers who shook the art world*, Richard Polsky (2011) presenta los casos de una docena de marchantes y visionarios del arte que de un modo u otro tuvieron un influjo determinante en la dirección que el arte tomó en la segunda mitad del siglo XX. Polsky se refiere a ellos como *profetas* o como *videntes* (“seers”). *Each of these seers snatched something out of the wind and conjured up a hurricane that redirected the art scene.* (Polsky 2011). Este no el caso en Nigeria. Aunque ha habido en las últimas décadas marchantes y galeristas muy activos en su mundo del arte, no puede decirse que alguno de ellos fue capaz de identificar cambios y de tener un impacto capaz de transformar ese mundo del arte o de moverlo en una nueva dirección.

En los sistemas preindustriales de intercambio, tanto en África como en otras culturas, la adquisición de objetos de valor—los objetos de arte entre ellos—se ha realizado a través de transacciones directas entre el creador y el consumidor. Por ejemplo, en el sistema tradicional del reino de Benín, en el sur de Nigeria, el monarca y su corte eran los únicos que podía adquirir objetos rituales, ceremoniales y decorativos en bronce. El gremio de artistas fundidores vendía directamente al monarca. En el sistema de patronaje la relación era distinta, pero no menos directa. Primero los marchantes privados, y más adelante las primeras galerías comerciales, cambiaron esta estructura de relaciones y pusieron una distancia entre el artista y el coleccionista o comprador de las obras.

Durante décadas, las pocas galerías de arte funcionando en Lagos han sido, en la mayoría de los casos, simples proveedores de obras de arte para un pequeño grupo de coleccionistas locales, profesionales de la arquitectura y la decoración y para la extensa comunidad extranjera en la ciudad. Mientras que unas pocas galerías fueron capaces de crear valor y realizar una función cultural, otras fueron poco más que “tiendas de arte” en las que los objetos de arte eran considerados como una mercancía.

El “*Gallery System*” ofrece indudables ventajas al artista. Sin las galerías, muchos menos artistas podrían sobrevivir. En sistemas del arte desarrollados y estables las galerías desempeñan varias funciones de utilidad para los artistas; galerías organizan exposiciones para sus artistas, les ayudan a crear una buena reputación, les educan acerca del funcionamiento del mundo del arte. En Nigeria, mientras que por muchos años la promoción de los artistas se realizaba a través de organizaciones o actividades oficiales públicas o entidades culturales extranjeras, la debilidad actual de las instituciones públicas ha tenido como consecuencia que la promoción de los artistas ha pasado a ser una tarea llevada a cabo principalmente por marchantes privados y galerías comerciales.

5.2.1.1 GALERÍAS DE ARTE EN NIGERIA ANTES DE 1960

En Lagos, el sistema institucionalizado de las galerías de arte comerciales tiene su génesis en los primeros centros culturales y espacios expositivos disponibles en la ciudad. El primero de esos espacios dedicado exclusivamente a actividades culturales fue el *Glover Memorial Hall*. En 1882, un grupo de los más prominentes ciudadanos de Lagos propusieron a las autoridades la construcción de una sala que pudiera acomodar esas actividades culturales. El periódico *Observer* de Lagos se refirió a esta futura sala de este modo: “*a plain commodious*

building would not cost much, and can be let out for meetings, concerts, entertainments, etc.” Finalmente, la primera piedra del edificio se puso en julio de 1887 (Echeruo 1977:78). Construido en honor de un antiguo gobernador de Lagos, se acabó de construir en 1893 (Ogisi 2008). Fue en este *Glover Hall* que Aina Onabolu organizó, en 1925, una exposición de sus obras y las de algunos de sus alumnos. Según el historiador Simon Ikpakronyi, esta fue la primera exposición de arte en Nigeria (Ikpakronyi 2008:2). El edificio se derribó en 1961. En 1963, un nuevo y más grande *Glover Hall* fue construido en la Marina de Lagos.

Al menos, otras dos salas se utilizaron para exposiciones y eventos culturales durante el periodo colonial: el *Tom Jones Hall* (abierto en 1931) y el *Philharmonic Hall*, más tarde conocido como *Phoenix Hall* (Omojola 1995). Poco después de la independencia, se construyó el *J.K. Randle Hall* adyacente a los muy populares jardines y piscina de J.K. Randle en Onikan, Lagos. Desafortunadamente, esta sala se derribó recientemente para crear un nuevo espacio.

Poco después de su llegada a Nigeria, Kenneth Murray empezó a enseñar arte en varias escuelas del país y a organizar exposiciones para sus mejores alumnos. En 1937 llevo obras de cinco artistas jóvenes a Londres para una exposición en la Galería Zwemmer. En 1942 organizó una para su más aventajado alumno: Ben Enwonwu. Las exposiciones de arte se sucedieron durante esos años anteriores a la independencia. Por ejemplo, en 1948 el British Council organizó una importante exposición colectiva de artistas nigerianos. Entre ellos estaban: E. Okaybulu, J.O. Ugoji, Akinola Lasekan, Erhabor Emokpae, G. Okolo, Adeyemi Adenuga, Mohammed Alkali, Sampson Joseph, M.I. Osagie, J. Akeredolu y S. Chukwuegu. (Onuzulike 2014:68)

Aina Onabolu abrió en 1954 en su casa, en el barrio de Ebute-Metta de Lagos, una galería a la que atrajo a un buen grupo de expatriados y a intelectuales, políticos, altos funcionarios y empresarios nigerianos: J.K Randle, Herbert Macaulay, Akinwande Savage, Mojola Agbebi, Ernest Ikoli, el Reverendo S.M. Abiodun, W.B. Euba, Babington Abiodun.

EL “EXHIBITION CENTRE”

En 1943 el Ministerio de Información, creó un local dedicado primariamente a exposiciones de artistas nigerianos y expatriados: el “*Exhibition Centre*” en la Marina de Lagos (Okeke-Agulu 2015:228). Más tarde, acogería las oficinas centrales de la revista *Nigeria Magazine*¹⁷. Mientras que en sus primeros años el espacio dedicado a exposiciones parecía suficiente, pronto se vio que no era así. En 1967, *Nigeria*

Magazine, y el “*Exhibition Centre*” se trasladaron del viejo edificio en Marina a unos espacios en la planta baja de uno de los primeros rascacielos en Lagos, el *Independence Building* en Tafawa Balewa Square. Nigeria Magazine, hasta su cierre en los años 1980s, jugó, a través de su discurso crítico sobre el arte y la organización de exposiciones, un papel fundamental en el desarrollo del incipiente mundo del arte nigeriano.

La revista continuó funcionando como una plataforma para el compromiso histórico y crítico con el arte moderno y contemporáneo en Nigeria desde la década de 1940 hasta la década de 1960 (cuando las resenas de exposiciones de arte alcanzaron su punto máximo) hasta mediados de la década de 1970, cuando tales escritos casi desaparecieron (Onuzulike 2014:66).

Durante sus más de dos décadas de actividad, el Exhibition Centre—tanto en su sala en Marina, como en el Independence Building—fue el más importante espacio para exposiciones en Lagos. A partir del nombramiento de Michael Crowder como su director en 1959 y, especialmente, en los años 1960s—punto álgido de su popularidad—varias exposiciones tuvieron lugar cada año. Por ejemplo, Uche Okeke tuvo una exposición en 1961 (Ottenberg 1997: 42), Jimoh Akolo y Bruce Onobrakpeya in 1962 (Onuzulike 2014: 71), la exposición inaugural de la Society of Nigerian Artists, tuvo lugar allí en 1964 (Kelly & Stanley 1993), Yusuf Grillo tuvo una en 1965, Clara Ugboadagu Etso Ngu en 1966, Dele Jegede en 1974. Sin embargo, aunque el espacio era adecuado para los pocos artistas activos en los años inmediatamente precedentes a la independencia, se mostró claramente insuficiente para servir al flujo de artistas que llegaron a Lagos a partir de 1960, principalmente de Zaria (Onuzulike 2014:66).

5.2.1.2 LAS GALERÍAS DE ARTE TRAS LA INDEPENDENCIA

En los años 1960s, la mayoría de los artistas nigerianos vivían en Lagos. Un importante número de jóvenes artistas participaron en la “*Independence Exhibition*” en el pabellón de Lagos se celebró en 1960 en esta ciudad con motivo de la independencia. La mayoría de ellos habían estudiado en Zaria en el *Nigeria College of Arts, Science and Technology* (ahora transformado en la Ahmadu Bello University). Allí habían imbuido la filosofía de la “*Síntesis Natural*” propuesta por Uche Okeke y la Zaria Art Society. Esta exposición—sin precedentes en la

historia del mundo cultural y artístico nigeriano—fue un “*important marker of art modernism in Nigeria*” y dio un impulso importante al arte de moderno nigeriano. Los jóvenes artistas de Zaria—con Uche Okeke, Demas Nwoko y Jimoh Akolo, a la cabeza—al dar centralidad a su nuevo sentido de identidad nacional a través de su arte mostraron al país que se podía crear un arte que era al mismo tiempo moderno y nigeriano.

“Muchos artistas nigerianos y amantes del arte se escandalizaron por la naturaleza de lo que algunos veían como “formas informales” o “imágenes perezosas” realizadas por estudiantes de los que se esperaba un liderazgo artístico sólido. Pero los nigerianos recibieron un shock aún mayor, con los comentarios de la exposición de Ulli Beier y algunos de los críticos de arte más reconocidos de principios de los años sesenta: lo que muchos consideran como la laxitud creativa y la falta de seriedad, Ulli Beier canonizó como el ideal pictórico, al mismo tiempo alabando la belleza formal de toda la exposición”¹⁸ (Oloidi 2003:4)

La euforia de la independencia, la aparición en el mundo del arte nigeriano de los primeros artistas con una titulación universitaria en Bellas Artes creó una situación propicia para los comienzos de una nueva etapa en el desarrollo del arte en Nigeria, y particularmente en su nueva capital federal: Lagos. Las primeras galerías comerciales aparecieron allí en esos años inmediatamente posteriores a la independencia. Cuatro de ellas surgieron gracias a la iniciativa de artistas que transformaron sus casas o sus estudios en galerías de arte: Afi Ekong, Felix Idubor, Festus Idehen y Bruce Onobrakpeya.

AFI EKONG y LABAC GALLERY

La apertura, en diciembre de 1961, de la primera galería de arte en Lagos, la *Gallery Labac for Craft and Fine Art*, se debe en gran medida a la visión, iniciativa y esfuerzo de Afi Ekong (1930-2009), la primera mujer nigeriana con una titulación académica en arte. La galería era un proyecto comercial del *Lagos Branch of the Nigerian Arts Council*¹⁹, de ahí su nombre. Fue diseñada por Roy Atkintson, un conocido arquitecto inglés residente en Lagos durante aquellos años. Ekong era un miembro ejecutivo del NCAAC y recibió la responsabilidad del funcionamiento y programación de la galería. Ekong había estudiado arte y diseño en el *Oxford College of Arts and Technology*, en *St. Martin's School of Fine Arts* y en *Central School of Arts*, en Londres. Volvió a Nigeria en 1957. Este fue un periodo lleno de efervescencia nacionalista en el que los intelectuales estaban plenamente involucrados en la lucha

19. *El Nigerian Council for the Advancement of Arts and Culture (NCAAC) fue establecido en 1959 por el gobierno federal con la misión de “preservar, revivir, desarrollar y animar la artes y artesanías, música y cultura tradicional” (Okeke-Agulu 2015:229)*

por la independencia. Aunque el patronazgo artístico estaba primariamente en manos de los expatriados, Ekong desplegó una gran actividad en ese periodo de la historia de Nigeria (Ecoma 2013:45).

Un año después de su vuelta a Lagos tuvo su primera exposición en Lagos. Esta fue probablemente la primera exposición de una mujer artista en Nigeria. Pronto se convirtió en una de las grandes promotoras del arte en el país. En 1961 tuvo una exposición en solitario en la Galería Galatea de Buenos Aires (Okeke-Agulu 2015:229)

Su programa semanal de televisión “Cultural Heritage” jugó un papel importante en presentar nuevos artistas a un público general. Artistas como Yusuf Grillo, Solomon Wangboje, Uche Okeke, Justus Akeredolou, Erhabor Emokpae, Lamidi Fakeye y otros aparecieron en esos programas. De 1961 a 1967 secretaria y gestora del Nigerian Arts Council. También fue un miembro fundador de la Society of Nigeria Artists (Ecoma 2013:49).



Fig 5.1 Afi Ekong

La galería no solo organizaba exposiciones, también tenía un tienda de souvenirs y artesanías. *Nigeria Magazine* se refirió a ella como “an art shop for arts and crafts” que tenía como misión el vender “the best available paintings and sculptures” y comentó que la galería cubriría una necesidad de artistas y artesanos nigerianos que hasta entonces no habían tenido

ningún lugar adecuado para la venta de sus obras. Sin embargo, la presencia de la tienda de souvenirs y la poca atención dada al arte contemporáneo hizo que muchos de los artistas más importantes e innovadores del momento no vieran a la galería como una buena alternativa al “Exhibition Centre” (Okeke-Agulu 2015:23).

FELIX IDUBOR

Felix Idubor (1928-1991), comenzó su actividad artística antes de la independencia. Tuvo exposiciones en el British Council en Lagos en 1953, 1955 y 1956. En 1958 abrió una galería en Benin City. En 1966 comenzó la “Idubor Gallery of Art” en una vieja casa de estilo brasileño y gran valor arquitectónico en Kakawa Street. Esto lo hizo con la esperanza de que “it would arouse in the authorities the need for

building a National Art Gallery to retrieve our loss of artistic consciousness and to show art as an integral part of our life.” Como el mismo explicó:

21. *I have taken the plunge to run an art gallery befitting the city of Lagos in order to arouse in the authorities the need for building a National Art Gallery, to retrieve our love of artistic consciousness and to show art as an integral part of man*

*“He decidido lanzar una galería de arte adecuada a la ciudad de Lagos con el fin de despertar en las autoridades la necesidad de construir una Galería Nacional de Arte, recuperar nuestro amor por la conciencia artística y mostrar el arte como parte integral del hombre” (Nigeria Magazine, March 1967).*²¹

Numerosos artistas exhibieron sus obras en su galería en Lagos hasta que en 1970 la trasladó de nuevo a Benín City. Beier diría de él: *The first two artists to attain something of an international reputation were Ben Enwonwu and Felix Idubor” (Beier 1961:29),*

IDEHEN ART STUDIO

Festus Idehen nació en 1928 en una familia de escultores tradicionales en Benin City. En 1956 se trasladó a Lagos para estudiar arte en el *Yaba College of Technology*. Después, fue a Dinamarca, Alemania, Noruega y Suiza a aprender técnicas escultóricas y fundición. Pronto, alcanza fama como escultor y participó en numerosas exposiciones en Lagos, entre ellas, la “Independence Exhibition” de 1960. Fue miembro fundador de la Society of Nigerian Artists (SNA). En su casa en Obalende, en el centro de Lagos, abrió la una galería, la “Idehen Art Studio.

BRONZE GALLERY

Después de haber dirigido la LABAC Gallery durante años, Afi Ekong (1930-2009), abrió en 1966 su propia galería, en Campbell Street, en el centro de Lagos: la *Bronze Gallery* (Kelly & Stanley 1993). Ekong estaba casada con Abdul Aziz Attah, un oficial de distrito en el periodo colonial y una persona con excelentes relaciones en el mundo cultural y social de Lagos. “Works of famous artists like Bruce Onobrakpeya, Simon Okeke, Susan Wenger, Festus Idehen, Ayo Bello, Ben Aye, Fakeye brothers, George Bamidele, Chief Bamigboye, Ben Osawe, Ayo Ajayi, and Okiki, are prominently featured there with heavy emphasis on bronzes and wood carvings, especially Benin and Yoruba images” (Nigeria Magazine, March 1967). Esto ayudó indudablemente a la popularidad de la Bronze Gallery. En esta galería exhibieron y vendieron la mayoría de los artistas de las primeras generaciones: Bruce Onobrakpeya, Simon Okeke, Suzanne Wenger, Festus Idehen, Ayo Bello, Ben Aye, the Fakeye brothers, George Bandele, Chief Bamigboye, Ben Osawe, Ayo Ajayi. Casi treinta años después de abrir la galería en Lagos, Ekong se trasladó

en 1994 a Calabar, en el extremo sureste del país y continuó allí la Bronze Gallery, donde todavía existe.

BRUCE ONOBRAKPEYA (n. 1932)



Fig 5.2 Bruce Onobrakpeya

Bruce Onobrakpeya, recién graduado en Zaria, y miembro fundador de la “Zaria Art Society”, empezó a dar clases de arte en uno de los colegios más importantes de Lagos: St. Gregory’s School. En 1962, compaginándolo con su trabajo en el colegio, abrió una pequeña galería en Palmgrove, en Lagos.

THE AMERICAN SOCIETY OF AFRICAN CULTURE (AMSAC)

Otro espacio para la organización de exposiciones de arte en esos primeros años poscoloniales fue la galería de la *American Society of African Culture (AMSAC)*, que tenía en Lagos sus oficinas para el África occidental. La AmsAC, como el *Congress for Cultural Freedom*, recibía fondos de la CIA y tenía como principal objetivo la promoción de la cultura africana y las obras de artistas africanos y afroamericanos. (Okeke-Agulu 2015:228)

22. *In addition to organizing a festive conference attended by prominent African Americans during the 1960 independence celebrations in Lagos, AmsAC offered a regular schedule of cultural workshops and symposia with renowned scholars, artists, writers, and critics from the United States, Nigeria, and the West African region. In its gallery, AmsAC mounted art exhibitions, mostly featuring works by African American and other expatriate black artists. The society thus facilitated, as did the Mbari Club in Ibadan, the circulation of black international art in Lagos*

Además de organizar una conferencia festiva a la que asistieron destacados afroamericanos durante las celebraciones de independencia de 1960 en Lagos, AmsAC ofreció un programa regular de talleres culturales y simposios con reconocidos académicos, artistas, escritores y críticos de los Estados Unidos, Nigeria y la región de África Occidental. En su galería, AmsAC montó exposiciones de arte, en su mayoría con obras de artistas negros afroamericanos y otros expatriados. La sociedad facilitó así, al igual que el Club Mbari en Ibadan, la circulación del arte internacional negro en Lagos (Okeke-Agulu 2015:228).²²

MBARI MBAYO GALLERY. LAGOS

En 1964 Omotayo Aiyegbusi (n. 1921) un artista y diseñador gráfico que había estudiado en los Estados Unidos y en Londres, abrió, con la ayuda de Ulli Beier la *Mbari Mbayo Art Gallery*, en Ikorodu, a las afueras de Lagos (Ikpakronyi 2002: 6). Ese mismo año 24 artistas formarían la

Society of Nigerian Artists (SNA), un colectivo que incluso hoy en día es la más importante agrupación profesional de artistas. Aiyegbusi fue uno de sus miembros fundadores (Kelly & Stanley 1993). Una gran exposición inaugural en el “*Exhibition Centre*” tuvo lugar ese mismo año. El artista de la “*Zaria Art Society*”, Yusuf Grillo fue el primer presidente de SNA.

Mientras tanto, las exposiciones se sucedieron en el “*Exhibition Centre*” y pronto se vio que este espacio era insuficiente para mostrar exposiciones de envergadura. En abril de 1962 Jimoh Akolo, uno de los “*Zaria Rebels*”, tuvo allí una exposición. Poco más tarde, varios artistas también expusieron en esta sala: Uche Okeke, Bruce Onabrakpeya, Ben Enwonwu, Festus Idehen, Demas Nwoko, Oba Holloway, Justus Akeredolu y Erharbor Emokpae. Pero, según *Nigeria Magazine*, la más importante de todas ellas fue la exposición conjunta de Uche Okeke y Demas Nwoko.

En 1965, para celebrar su tercer aniversario, el Mbari Mbayo Club organizó en Osogbo una exposición de obras de Twins Seven Seven, recién salido del taller de Georgina Beier. Refiriéndose a Twins, Uli Beier en su artículo sobre este taller titulado “*Experimental Art School*” en *Nigeria Magazine*, dice: “*It is possible to forecast that [Twins Seven-seven] will be one of Oshogbo’s – and indeed Nigeria’s – most interesting artists.*” (Beier 1965). Ese mismo año otra exposición de artistas de Osogbo tuvo lugar en el Centro Cultural de Alemania en Lagos. A partir de entonces esos artistas aparecerían regularmente en exposiciones en la ciudad.

23. “*a community of emerging contemporary artists and writers, now more aware of their collective cultural and artistic experiences and objectives*”

Aunque, en el tercer capítulo, ya me he referido a la actividad de Ulli Beier, es importante notar que Beier, como organizador, promotor y crítico tuvo una influencia decisiva en la configuración del mundo del arte nigeriano de los años 1960s y 1970s. A través de sus escritos, su contribución a la revista literaria *Black Orpheus*, a la creación del Mbari Mbayo Club y a los talleres en Osogbo, Beier influyó el debate cultural de esos años en Nigeria y—a través de su amplia red de amistades con escritores, críticos y artistas en Europa y América—facilitó grandemente el acceso de coleccionistas nigerianos y extranjeros a las obras de esos artistas. Su influencia fue decisiva en el proceso de “*internacionalización del incipiente modernismo poscolonial*” y en la promoción de “*una emergente comunidad de artistas y escritores, a partir de entonces mucho más conscientes de sus objetivos y experiencias artísticas y culturales colectivas*”²³ (Okeke-Agulu 2015:17). Estos talleres y exposiciones estimularon tanto la producción

como el interés por el arte, y esto, a su vez, estimuló la aparición de espacios en los que ese arte se pudiera adquirir.

5.2.1.3 Galerías de arte en los 1970s, 1980s y 1990s.

Tras la Guerra Civil de Biafra (1967-1970), Nigeria recomenzó muy debilitada. La fractura social causada por la guerra se disimuló superficialmente por las ingentes cantidades de dinero proveniente del petróleo que llegaron a país durante esos años. Esta riqueza se malgastó y “*contributed to the development of a kleptocracy that continues to plague Nigeria today*” (Falola & Heaton 2008: 181). Sin embargo, varias galerías aparecieron en ese periodo.

NATIONAL GALLERY OF MODERN ART

Desde la independencia, el gobierno federal a través del Departamento de Cultura había ido adquiriendo obras de arte de artistas nigerianos. Las 60 primeras vinieron de la colección heredada en 1972 de la revista *Nigeria Magazine*. Se trataba de pinturas y esculturas de artistas contemporáneos más un grupo de obras tradicionales de autores y fechas desconocidas. A mediados de los 1970s la colección ya tenía más de 300 obras. (Bedford 1990: 35)

La *National Gallery of Modern Art* (NGMA), en Lagos, es el espacio de exhibición de la *National Gallery of Art* (NGA), una institución gubernamental con sede en la capital del país, Abuja, incorporada oficialmente como organización paraestatal en 1993. Está dedicada a la promoción del arte nigeriano. La *National Gallery of Modern Art* tiene su sede en el complejo del Teatro Nacional en Lagos. La idea fue concebida en los años 1960s, pero su implementación solo se hizo realidad cuando se creó—con motivo de los preparativos para FESTAC—en 1970 el gran complejo cultural ocupado por el *National Theatre*, la *National Gallery of Modern Art*, y otras instituciones culturales públicas. Su primer director fue P. C. Dike.

DIDI MUSEUM AND ART GALLERY

El Didi Museum, es una galería adyacente a la casa de su propietarios, Elizabeth y Newton Jibunoh, en Victoria Island. Además de mostrar la importante colección de los Jibunoh, desde que se fundó en 1983, numerosas exposiciones han tenido lugar allí. Newton Jibunoh comenzó a coleccionar en los años 1970s. Su colección es

particularmente fuerte en antigüedades nigerianas, especialmente esculturas en terracota, bronce y madera de los diferentes grupos étnicos en el país. De entre los artistas modernistas nigerianos tiene obras de Josy Ajiboye, Theodora Ifudu, Kenny Adamson, David Dale, Nkechi Okikwu, Chike Aniakor, Clary Nelson Cole, Erabhor Emokpae y Kolade Osinowo. Su periodo más activo fue en los años 1980s. Durante ese periodo la galería tuvo las siguientes exposiciones (Bedford 1990: 21):

1983 (2): Kenny Adamson y Adina Ajunam

1984 (3): Nkechi Ikoku, Chuks Anyanwu y Sule Asha

1985 (3): Mike Akinsanmi, Mike Omoighe, exposición colectiva

1986 (2): Ray Soko y Oti Ndueze

1987 (1): Greg Agbonkoku

1988 (5): Ogbolu, Oguibe, Nelson Cole, Ruatavera y Soyinka

1999 (1): Exposición colectiva

GONG GALLERY

Emily Aig-Imoukhuede, que había estudiado en Ahmadu Bello University y que fue conservadora del National Museum desde 1967 a 1973 abrió la *Gong Gallery* en 1974. Cuando Nigeria fue el país anfitrión del segundo *World and African Festival of Arts and Culture (FESTAC '77)*, la galería jugó un papel importante en la promoción del arte y los artistas de Nigeria.

En los años 1980s *Quintessence* dejó de ser una tienda de muebles y objetos de decoración y se convirtió en una galería de arte y artesanías. Otra galería, llamada *Didi Museum* se estableció en 1986. *Abarts Gallery* en 1987, *Mydrim Gallery* en 1992. *Pendulum Gallery* y *Nike Art Centre* abrieron al final de la década de los 1990s (Ikpakronyi 2008:4).

O'CHRIS ART GALLERY

En 1977, un joven artista, Christopher Osuagwu, abrió una pequeña galería en Airport Road, en Lagos. Osuagwu había trabajado en la African Cultural and Craft Centre y su principal clientela fueron empresas y organizaciones, sin grandes pretensiones, que buscaban obras para regalos y decoración.

CLASSIC ART GALLERY

Lawrence Ogbuefi abrió la Classic Art Gallery en 1987 en una pequeña casa en la carretera de Oshodi a Apapa. Ogbuefi estudió arte y la

Universidad de Nigeria en Nsukka y una vez en Lagos se dio cuenta de la escasez de espacios adecuados y asequibles a la que artistas noveles se enfrentaban en la ciudad. La galería no tuvo mucho éxito y cerró poco después de ser abierta (Bedford 1990: 31)

AWE ART GALLERY

En 1988, Kunle Awe, un artista que había estudiado en la University of Ife, abrió en Surulere, la *Awe Art Gallery*. Mas que una galería, era un “tienda de objetos de arte” cuya principal clientela era la comunidad de expatriados y la pequeña clase media de Lagos que sobre todo buscaban souvenirs u objetos de decoración. Sus actividades, como las de Classic Art Gallery, tuvieron muy poco impacto en el mundo del arte nigeriano. (Bedford 1990: 27)

24. Varias de las más importantes colecciones corporativas en Nigeria pertenecen a banco. El Guaranty Trust Bank y el Stanbic/IBTC Bank crearon sus colecciones en los años 1990s.

Al final de los años 1980s y principios de los 1990s, y especialmente durante el gobierno del General Babangida, un pequeño—pero influyente—sector de la sociedad fue el principal beneficiario de sus políticas económicas. Es en esos años cuando empresarios, banqueros y políticos empezaron a comprar arte, principalmente para decorar sus nuevas mansiones en Lagos y Abuja, o en no pocas ocasiones, en sus casas en Londres o Nueva York. Los llamados “bancos de nueva generación”²⁴ compraron o comisionaron numerosas obras de arte para el creciente numero de sus nuevas oficinas. Como inmediata consecuencia de ello, los precios del arte subieron rapidamnete mientras que la sociedad se hundia cultural, económica y socialmente.

En los años 1980s, tras el cierre de *Nigeria Magazine*, periodicos empezaron a publicar información sobre artistas y exposiciones. Dos nuevos fenomenos se iniciaron en esos años. Algunas galerías empezaron a alquilar sus espacios expositivos para exposiciones organizadas no por las galerías sino por los artistas. La segunda novedad fue el hecho de que artistas que habían dejado la pracrica artística profesional para dedicarse a otras profesiones, principalmente marketing y publicidad, abandonaron ahora su trabajo en esas emprsas y volvieron a dedicarse a tiempo completo al arte: Abiodun Olaku, Rom Isichei y Edosa Ogiugo dejaron sson ejemplos de este cambio en actitud hacia la profesión de artista.

Otras galerias que surgieron en Lagos en los ultimos anio del siglo XX fueron: Hourglass Gallery, fundada por Dozie Ugweze, Aaron Gallery, y Signature Gallery, iniciada por Rahman Akhar.

5.2.1.4 GALERÍAS DE ARTE EN LAGOS EN EL SIGLO XXI

En 2016 Tolu Ogunlesi escribió en un artículo en el Financial Times de Londres: “Lagos has developed a vibrant art scene thanks to wealthy patrons and cultural innovators” (Ogunlesi 2016)

Desde el comienzo del siglo XXI, nuevas galerías han abierto en Lagos: TerraKulture, Art 21, Alexis Gallery, Red Door Gallery, Rele Gallery, SMO Contemporary, Bloom Art. Varios comentaristas del mundo cultural de Lagos han expresado la opinión de que estas galerías no tienen el nivel de profesionalidad que se espera de una galería de arte. En varios casos, son simples tiendas en la que se venden objetos de arte. (Oyelola 2003:59; Enwonwu 2013:30). Al mismo tiempo, también hay que admitir que hay claros signos de mejora y que algunas nuevas galerías funcionan—en su relación con artistas y coleccionistas—con estándares aceptables a nivel global. Varias de estas nuevas galerías en Lagos han empezado a participar en ferias de arte y exposiciones fuera de Nigeria.

ESPACIOS DE EXPOSICION EN LAGOS

Exposiciones de arte tienen lugar en muy distintos espacios en Lagos. La gran mayoría de las exposiciones de arte en Nigeria tienen lugar en Lagos. 89 de las 108 exposiciones incluidas en el listado del *Nigeria Art Market Report 2015*, corresponden a exposiciones en Lagos, la mayoría de ellas en dos zonas de la ciudad: Ikoyi y Victoria Island. Cinco galerías: Terra Kulture, Rele Gallery, Nike Art Gallery, Art TwentyOne y Omenka Gallery acapararon mas de la mitad de todos las exposiciones (Castellote 2016). En la lista que sigue, enumero 23 galerías, 17 espacios comerciales y 9 espacios institucionales que funcionan en la actualidad. En total, 49 lugares.

GALERIAS	Mydrim Gallery
COMERCIALES	Alexis Gallery
	Nike Art Gallery
	Rele Gallery
	Red Door Gallery
	Omenka Gallery
	Art 21
	Nayajo Hub Gallery
	Sach’s Gallery
	Quintessence Gallery
	Hourglass Gallery
	One Draw Gallery
	Biodun Omolayo Gallery

Nimbus Art Gallery
Eddy Art Studio
Terra Kulture
Habitude Gallery
Kolawale art Gallery
Baroyet Gallery
Wangboye Gallery
Artyrama
Didi Museum,
Whitespace
House of Bezalel

ESPACIOS Radisson Blu Hotel, Ikeja
POP-UP Radisson Blu Hotel, Victoria Island,
Eko Hotel
Moorehouse Hotel
The Wheatbaker Hotel
Federal Palace Hotel
Bogobiri House
Country Club Ikeja
Lagos Motor Boat Club
Temple Muse
Strangers Lagos
Angels and Muse
Adam and Eve
Kia Centre
Mercedes Centre
Porsche Centre

ORGANIZACIONES National Museum
E INSTITUCIONES Centre for Contemporary Art
Yusuf Grillo Gallery
Museum of Contemporary Art
Photo Garage
Revolving Art Incubator
Pan-Atlantic University
African Artist Foundation
Kongi's Harvest, Freedom Park

El sistema de galerías (“*Gallery System*”) está todavía en su fase formativa en Nigeria. A pesar de ello, su presencia e impacto en el mundo del arte local está creciendo. Incluso en los últimos años algunas de ellas han empezado a promocionar nuevas prácticas artísticas como

performances, instalaciones, new media y video art. Por ejemplo, Arthouse, una casa de subastas que también tiene una fundación y organiza exposiciones, participa también en el mercado primario y secundario. Sin embargo, en medio de este desarrollo del mercado del arte y de las actividades comerciales alrededor de él, existe una precariedad de espacios y organizaciones—tanto privadas como públicas—capaces de ofrecer oportunidades a los numerosos artistas presentes in Lagos. Otra importante deficiencia es la escasez de galerías con la capacidad de ofrecer servicios de representación y de apoyo a artistas. Sin representación, y con pocas oportunidades de participar en exposiciones, una gran proporción de los artistas tienen como único vehículo para la salida de sus obras, la venta directa a coleccionistas. Las subastas de arte han abierto una nueva avenida, pero el volumen de obras ofrecidas en subastas es todavía insuficiente. Como resultado de esta dinámica del mercado del arte son pocos los artistas que pueden sobrevivir simplemente con sus ventas directas y dedicarse a tiempo completo a la práctica artística. El hecho de que pocas publicaciones no especializadas dediquen atención y crítica de esas exposiciones tampoco ayuda a generar interés en el arte por parte del público general. A continuación, ofrezco información sobre algunas de las principales galerías actualmente existentes en Lagos.

ART TWENTY ONE

Caline Chagoury Moudaber, es una consultora de arte y fundadora de Art Twenty One. Poco después de finalizar sus estudios en fotografía y en Film & Media en París volvió a Nigeria para colaborar con Azu

Nwagbogu en el lanzamiento de LagosPhoto Festival en 2010. Tres años más tarde, abrió su propia galería: Art Twenty One. En una entrevista en 2015, Caline repite una idea bien conocida: *“Artists in Lagos are always limited by their exhibition space; there is a general lack of adequate exhibition venues here.”* Ella explica como una importante razón por la que abrió este espacio fue el quitar a los artistas el peso de tener que preocuparse acerca de los aspectos comerciales de su práctica y facilitar que pudieran centrarse en la

producción artística. Para Moudaber, las galerías, ferias de arte y otros eventos son necesarios si se quiere sostener el creciente interés en el arte africano contemporáneo. Ella prefiere llamar a su proyecto un espacio de arte, o una plataforma para la discusión y presentación de



Fig 5.3 Galería Art Twenty One

arte, más que llamarlo una galería de arte. A pesar de ello, Art TwentyOne ofrece representación a varios artistas nigerianos. Olu Amoda es el más importante de ellos.

RELE GALLERY

Aderenle Sonariwo—que durante años trabajó como ejecutiva en una empresa multinacional de auditoría y contabilidad—fundó la *Rele Gallery* en 2013 con un claro objetivo: llegar a nuevos—y más jóvenes—

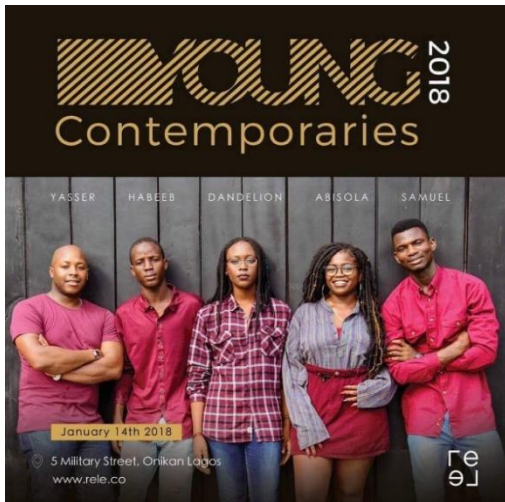


Fig. 5.4 Rele Gallery. Lagos. *Young Contemporaries* 2018

públicos. “I noticed that the same people visit galleries and so I wanted to attract a different audience.” Desde entonces se ha dirigido a esas nuevas audiencias con exposiciones “frescas y atractivas” que han conseguido atraer a un público que tradicionalmente no visita las galerías de arte. La galería—que en un breve tiempo se ha convertido en uno de los espacios artísticos más activos en la ciudad—promociona artistas jóvenes con un carácter decididamente contemporáneo. Su proyecto principal es el “*Young Contemporaries*”, una exposición anual de cinco artistas recién salidos de las escuelas de arte y casi desconocidos.

Tras la exposición, la galería les ofrece consejo, tutorías y ayuda para emprender su práctica profesional. Teniendo en cuenta el tipo de artista que presenta y el público al que se dirige, Rele Gallery se apoya de forma innovadora en plataformas sociales como Instagram. En 2017 Sonariwo fue elegida comisaria principal del pabellón de Nigeria en la Bienal de Venecia.

OMENKA GALLERY



Fig 5.5 Omenka Gallery. Lagos

En 2003, Oliver Enwonwu, hijo del más conocido artista nigeriano, Ben Enwonwu (1917-1994) abrió en Lagos la galería Omenka en la que había sido casa de su padre. Desde entonces, la galería se ha centrado en la promoción de artistas jóvenes nigerianos, Junto a la organización de exposiciones, Omenka ha participado regularmente en los últimos años en ferias de arte fuera de Nigeria.

NIKE GALLERY



Fig. 5.6 Nike Gallery. Lagos.

Nike Davies-Okundaye (n. 1951), empezó su Carrera artística en Osogbo, donde trabajó desde muy pequeña con tejidos tradicionales yoruba. Pronto llegó a ser la más conocida artista en la creación de telas teñidas con índigo (*adire*). Nunca llegó a tener una educación formal, pero gracias a su extraordinaria labor durante décadas ha legado a ser reconocida internacionalmente no solo por sus creaciones artísticas, sino también por su generosa contribución al

desarrollo de las artes en Nigeria. Una de sus más importantes iniciativas fue la creación de una galería de arte con sedes en Lagos y en dos otras ciudades en el sur de Nigeria. En estas galerías, Nike no solo exhibe y vende obras de artistas locales, sino que también ofrece formación para artistas y artesanos. Su galería en Lagos es un extenso edificio de cuatro plantas en el que se guardan y exhiben más de 5,000 obras de arte de un modo extraordinariamente abigarrado.

5.2.2 Casas de subastas

Las subastas de arte tienen una larga historia. Casi tan larga como la existencia de las galerías y marchantes de arte. Su importancia en el mercado del arte ha crecido, aunque las ventas a través de los tradicionales marchantes y galerías—los “*art dealers*”—todavía acaparan el 62,5% de las ventas globales de arte, mientras que las subastas venden el restante 37,5%. Esta proporción, es un buen indicador de la estructura del mercado global del arte. “*Traditionally opaque, the dealer market is benefiting from buyer confidence stemming from greater access to information and transparency on prices, preferring to buy through dealers than at auction*” (TEFAF 2017:13). Las dos razones que el informe da para explicar este hecho son privacidad y anonimidad.

25. While many countries like Great Britain or the United States with their traditional, 'old' art centres in London or New York ... [were] in recession, various 'new' markets ... [showed] positive growth, with rates of nine percent and six percent respectively in China and India in 2009

Mientras que muchos países como Gran Bretaña o los Estados Unidos con sus centros de arte tradicionales y "antiguos" en Londres o Nueva York ... [estaban] en recesión, varios mercados 'nuevos' ... [mostraron] un crecimiento positivo, con tasas del nueve por ciento y del seis por ciento respectivamente en China e India en 2009 (Adeli 2011:258).²⁵

La primera subasta de arte en Nigeria—titulada, “*Before the Hammer Falls*”—tuvo lugar en 1999 organizada en Lagos por el fundador del Nimbus Art Center, Chike Nwagbogu. En términos comerciales y de promoción, fue un éxito y ayudó a poner en valor el arte moderno y contemporáneo nigeriano (Okwuosa 2012:82). La apertura, en 2007, de la primera casa de subastas en Nigeria, *ArtHouse Contemporary*, es, sin duda, unos de los más importantes acontecimientos en el desarrollo del arte nigeriano en los últimos años. Su fundadora fue Lavita Chollaran, de nacionalidad india, pero asentada en Nigeria por décadas. La primera subasta tuvo lugar en abril de 2008. A pesar de la difícil situación de la economía global durante esos años, los resultados de esa y las siguientes subastas fueron sorprendentemente positivos.

Esos buenos resultados en *ArtHouse* sirvieron de incentivo para que *TerraKulture* y *Nimbus Gallery* organizaran una subasta ese mismo año, 2008. *Tribes Gallery* organizó otra en 2009. *Nike Art Gallery* lo hizo en 2010. *Terrakulture* continuó con las subastas en 2011. La primera en Lagos y la segunda en Abuja, organizada en conjunción con *Mydrim Gallery*. Mas tarde, las dos galerías formarían la segunda casa de subastas en Nigeria: *TKMG Auction House* (letras que representan Terra Kulture y Mydrim Gallery). En 2014, otra galería, *Signature Gallery*, creó *Sogal Auctions* como una extensión de la galería. Así pues, actualmente hay tres casas de subastas: *ArtHouse Contemporary*, *TKMG Auction House* y *Sogal Auctions*. La primera organiza tres subastas al año y las otras son una.

En 2017 Sotheby's abrió un departamento de arte africano moderno y contemporáneo y ya en su primera subasta de arte africano incluyó un buen número de obras de artistas nigerianos, que se vendieron por 1.345.631 dólares. El informe también muestra claramente que el artista nigeriano con mayor proyección y reconocimiento dentro y fuera de Nigeria es Ben Enwonwu (1917-1994). Un total de 49 obras suyas se vendieron en 2017 en subastas públicas—la mayoría en Bonhams, Londres—por un valor total de 2.45 millones de dólares. La más importante, fue una escultura en bronce titulada “*Anyanwu*” que se vendió en Londres por 430.660 dólares.

Según el informe de TEFAF (2017:12), las ventas en subastas de arte, joyería de alto nivel y artes decorativas alcanzaron en 2016 un valor por encima de 16.900 millones de dólares US. En el informe sobre el mercado del arte en 2017, *Nigeria Art Market Report 2017* (Castellote & Fagbule 2018), los autores utilizaron data proveniente de nueve subastas en 2017 en las que se ofrecieron obras de artistas nigerianos: cuatro subastas en Lagos (*Arthouse* y *Sogal*), tres en Londres (*Sotheby's* y *Bonhams*) y dos en París (*Piasa*). Se puede argumentar que los resultados de subastas públicas reflejan solo lo que ocurre en un pequeño segmento de todo el mercado del arte en un determinado lugar o globalmente, pero al menos permiten. Según este informe, el valor de las obras de arte producidas por artistas nigerianos y vendidas en subastas de arte africano contemporáneo fue de 5.539.648 dólares, un aumento importante con respecto a las obras que se vendieron por un valor de 3.794.924 dólares en 2016. Un dato importante y que muestra la extensión del arte nigeriano contemporáneo es que las 323 obras vendidas en esas nueve subastas habían sido realizadas por 140 artistas distintos. También es significativo que, de las 323 obras, 225 se vendieron en Lagos, y 98 en Londres y París.

Desafortunadamente para las audiencias artísticas locales, varios de los más valorados artistas nigerianos—o de origen nigeriano—vivos, residen fuera del país y sus obras no son accesibles a los coleccionistas y público general en Nigeria. Entre estos artistas, bien establecidos internacionalmente, cabe desatacar a Yinka Shonibare, Njideka Akunyili Crosby, Sokari Douglas-Camp y Victor Ekpuk. El caso de Njideka Akunyili Crosby es relevante. Esta joven artista (n. 1983) nació en Nigeria, pero se trasladó a los Estados Unidos a los 16 años y allí estudió arte. Desde entonces ha ganado numerosos premios internacionales, sus obras están en museos importantes y desde, cuando tenía solo 32 años, un collage suyo se vendió por más de un millón de dólares, su fama—y sus precios—han seguido subiendo.

5.2.3 Ferias de arte y arte online

FERIAS DE ARTE

El modo en que los coleccionistas y receptores de arte nigeriano adquieren las obras de arte ha cambiado de modo significativo en la última década. De las relaciones directas y personales entre artistas y coleccionistas características del final del periodo colonial (1930-1960),

se pasó a un periodo en que, junto a esas relaciones personales, las galerías y los marchantes de arte jugaron el principal papel intermediario.

Desde el comienzo de las primeras subastas de arte, ya en este siglo, y recientemente, con la aparición de la feria internacional de arte, ArtX Lagos, nuevos canales se han abierto para la distribución de arte. En el 2016 Tokini Peterside empezó un ambicioso proyecto: ArtX Lagos, la primera feria internacional de arte organizada en el país. La respuesta fue inesperadamente positiva. En 2016 visitó la feria unas 5.000 personas. En 2017 hubo 9.000 (Castellote 2018). Este número de visitantes puede parecer pequeño si se le compara con el de otras ferias internacionales, pero son significativas en el contexto del mundo del arte nigeriano y muestran que hay un gran potencial de crecimiento. Peterside, fundadora y directora de la feria dice: *“There are many industry players who believe that the collector base is saturated and stagnant, whereas I take a different view. I believe there are thousands of as-yet-unknown aspiring collectors locally, who can be cultivated to become avid supporters of our artists and art practitioners”*. (Castellote 2018).

El impacto artístico, económico y—sobre todo—mediático de ArtX Lagos ha sido significativo. Globalmente, las ferias de arte tienen una creciente importancia en el espacio del mercado del arte. En 1970 había tres ferias internacionales de arte (Colonia, Basilea y Bruselas). Hoy en día su número excede 220 (Winkleman 2017:63). En Estados Unidos, las galerías comerciales realizan un tercio de sus ventas a través de su participación en las numerosas ferias de arte de ámbito local, nacional y global (Ekelund et al. 2017:44). La situación en la mayor parte de las galerías del resto del mundo no es diferente.

Winkleman (2017:64) ofrece tres razones por las que a su parecer las ferias de arte han proliferado de tal modo en los últimos años:

- a) Las ferias de arte se perciben como rentables—al menos para los organizadores—y fáciles de organizar.
- b) Facilitan una transferencia de poder de las galerías a las ferias.
- c) el creciente cambio de preferencia del lugar donde los coleccionistas prefieren comprar.

El éxito en cada uno de esos aspectos ha validado la decisión de Tokini Peterside, fundadora de ArtX Lagos, de comenzar una feria tan ambiciosa en Lagos: a) hasta ahora, la feria ha sido capaz de

sostenerse económicamente gracias a los pagos de las galerías y al dinero de los reconocidos patrocinadores que ha conseguido (*Access Bank Plc.* es el más importante de ellos); b) en tres años, ha adquirido una reputación por encima de las galerías establecidas y c) se ha convertido en una de los vehículos preferidos por nuevos y antiguos coleccionistas para la adquisición de nuevas obras.



Fig 5.7 Tokini Peterside. Fundadora de ArtX Lagos

ArtX Lagos se inició tan solo en 2016, sin embargo, en este breve tiempo, la feria se ha convertido ya en una de las principales del continente y ha logrado atraer a galerías, artistas y visitantes, no solo de Nigeria, sino de otras partes del mundo. En la primera edición de la feria en 2016 participaron 65 artistas de 10 países de África. En la edición de

2017, más de 9.000 personas visitaron la feria en los tres días que duró. Este es un resultado extraordinario para un lugar como Lagos. De momento, la feria se especializa en arte contemporáneo africano. *ArtX Lagos* es, sin duda, el evento del calendario artístico nigeriano que más está contribuyendo a la internacionalización del mundo del arte y a la emergencia de la ciudad de Lagos como un importante “hub” cultural a nivel continental. La feria tiene un amplio programa de actividades, coloquios y proyectos que le hacen llegar a un público general que va más allá del reducido mundo del arte local.

ARTE ONLINE

Desde que Porter (1985) introdujo el concepto de la cadena de valor (*value chain*), ha sido común el utilizarlo para estudiar diferentes sectores económicos.

26. In its simplest form, the analytical model of the cultural production chain is one where the initial creative ideas are combined with other inputs to produce a creative good or service, which may then pass through further value-adding stages until it enters marketing and distribution channels, and eventually reaches the final consumer

En su forma más simple, el modelo analítico de la cadena de producción cultural es aquel en el que las ideas creativas iniciales se combinan con otros aportes para producir un bien o servicio creativo, que luego puede pasar por otras etapas de añadido de valor hasta que entra en el marketing y los canales de distribución, y eventualmente llega al consumidor final (Throsby 2010:24).²⁶

La idea de que empresas y organizaciones que *crean valor* se colocan en una posición de ventaja competitiva podría también aplicarse al

mercado del arte. Sin embargo, la linealidad del modelo de la cadena de valor parece no adaptarse bien a la complejidad de interrelaciones que caracterizan a los procesos y el funcionamiento del mercado del arte. Cuando un artista vende una obra de arte en su estudio a un patrono habitual, el proceso es extraordinariamente sencillo. Cuando un coleccionista compra por internet una obra que no ha visto físicamente, de un artista al que no conoce personalmente, los mecanismos de puesta en valor y de mediación son—necesariamente—mucho más complejos. Siguiendo el argumento ampliamente desarrollado en los capítulos y secciones anteriores, parece más adecuado el presentar al mundo del arte—y el nigeriano no es una excepción—como una red de colaboración sujeta a múltiples bucles de retroalimentación. Críticos, coleccionistas, marchantes, comisarios, historidores, museos, prensa se influyen mutuamente para poner en valor a una obra de arte. En los últimos años, este carácter no-lineal de las relaciones se ha enfatizado con el desarrollo del internet. (Throsby 2010:24)

En todo el mundo, han surgido nuevos modelos de creación de valor y de intermediación artística *online* (Hiscox 2018). A pesar de que el mercado global del arte ha tenido varios altibajos en los últimos años, y de que en 2015 se desaceleró notablemente, el mercado del arte online ha seguido creciendo a un fuerte paso. En 2015 creció un 24% con respecto al año anterior y alcanzó los 3.270 millones de dólares en ventas globales (Hiscox 2016). En 2017, el mercado del arte online también creció (12%) y el volumen total de ventas superó los 4.220 millones de dólares (Hiscox 2018).

En Nigeria, la irrupción de las primeras plataformas para la venta online de arte es muy reciente: 2017. De momento, su escasa presencia y volumen de transacciones, no les hace todavía mediadores significativos en el mundo del arte nigeriano. Sin embargo, este es un componente de ese mundo que está evolucionando rápidamente y que en un futuro próximo podría convertirse en un competidor de los canales establecidos: galerías, marchantes, casas de subastas y la feria de arte en Lagos. De momento, cuatro plataformas online se han establecido en Nigeria: *Art Oja*, *Artyrama*, *Indelibl* y *Ramati*. (Olayebi 2018). Aunque se trate de empresas nigerianas, en los cuatro casos, sus audiencias primarias se encuentran fuera de Nigeria. Estas plataformas buscan llegar a las decenas de miles de profesionales de origen africano que se encuentran establemente asentadas en Europa o América y que tienen un nivel adquisitivo medio o alto. Una de estas plataformas (*Ramati*) tiene acuerdos de cooperación estable con galerías fuera de Nigeria para facilitar el acceso de coleccionistas extranjeros a sus obras.

Las principales características de las cuatro plataformas son las siguientes (Olayebi 2018):



Fig 5.8 Logo de la plataforma online ARTOJA

ARTOJA

Se trata de una plataforma centrada inicialmente en la colaboración con artistas nigerianos para la producción de grabados y reproducciones de sus obras específicamente creados para la plataforma.



Fig 5.9 Logo de la plataforma online ARTYRAMA

ARTYRAMA

Esta plataforma se dirige tanto a audiencias jóvenes tanto locales como internacionales. Junto con las ventas online, organizan regularmente exposiciones y actividades para dar a conocer a sus artistas en el mundo del arte nigeriano como primer paso para su

proyección internacional.



Fig 5.10 Logo de la plataforma online INDELIBL

INDELIBL

Esta plataforma promueve artistas de Nigeria, Ghana y Sudáfrica y se dirige principalmente a ciudadanos de origen africano en Holanda e Inglaterra. Además de obras de arte, también comercializan otros productos africanos de lujo.



Fig 5.11 Logo de la plataforma online RAMATI

RAMATI

Esta plataforma intenta no solo vender obras de arte de artistas nigerianos, sino también facilitar el acceso de los coleccionistas a esos artistas. Como Artyrama, también organizan en Lagos actividades para la promoción de sus artistas.

5.3 Las instituciones culturales

5.3.1 Museos e instituciones públicas

En el Prefacio de su libro *Art and the State* (2005), las sociólogas, Victoria Alexander y Marilyn Rueschemeyer, al presentar el arte como una “actividad colectiva” indican como el mundo del arte en un determinado contexto—tanto si es el “art world” de Becker, el “campo artístico” de Bourdieu o el “sistema social” de Luhmann—que está situado en el amplio espacio de la sociedad. Es decir, el mundo del arte no es solo acerca de los artistas y las obras que ellos producen, sino que muchos otros factores afectan la producción artística.

27. The state is an important actor (or more accurately, a collection of actors) in the social world, and actions of the state are profoundly important for art worlds, artists, and artworks. The state influences the production, distribution, and reception of art, and it can shape the life chances of individual artists. The state can affect art and artists in many ways

El estado es un actor importante (o más exactamente, una colección de actores) en el mundo social, y las acciones del estado son muy importantes para los mundos de arte, los artistas y las obras de arte. El estado influye en la producción, distribución y recepción del arte, y puede dar influir en la vida de los artistas individuales. El estado puede afectar el arte y los artistas de muchas maneras. (Alexander 2005:iii).²⁷

A diferencia de lo que ocurre en muchos otros países, en Nigeria, ese apoyo por parte del estado a los artistas es mínimo. No hay artistas que reciban un salario del estado, salvo que trabajen en una de sus instituciones, en cuyo caso reciben el salario no por su producción artística sino por su trabajo en la institución. Tampoco ofrece el estado becas o ayudas a la práctica artística o tiene otro sistema de incentivos. Desafortunadamente, no es infrecuente que la única intervención del estado sea represiva, especialmente cuando se trata de arte que confronta situaciones políticas o étnicas. Un área donde el estado tiene un gran poder de control es el de la educación. Refiriéndose a ese papel del estado, Alexander y Rueschemeyer dicen:

28. Its educational policy affects not only the training, and employment, of those interested in becoming artists or those identified with particular visual talents, but also the reception of artworks by the general public who are educated in the state's system

Su política educativa afecta no sólo a la formación, y el empleo, de aquellos interesados en convertirse en artistas o aquellos identificados con talentos visuales particulares, sino también la recepción de obras de arte por el público en general, educados en el sistema estatal (Alexander 2005: iii).²⁸

5.3.2 Fundaciones de arte e iniciativas no comerciales

El progresivo desarrollo del mundo del arte en Nigeria hasta alcanzar la condición de un “*campo autónomo*” (Bourdieu), con sus estructuras artísticas institucionales, su mercado del arte y una creciente profesionalización de la práctica artística.

CENTER FOR CONTEMPORARY ART (CCA)

En la última década, la iniciativa independiente más activa en el espacio artístico no comercial en Lagos ha sido, sin duda, el *Center for Contemporary Art (CCA)*, fundado en 2007 y dirigido desde entonces por la comisaria artística nigeriana, Bisi Silva. A través de su activismo cultural, el centro tiene unos ambiciosos objetivos: el estudio y la intervención en las artes visuales, primero solo en Nigeria, más tarde en el resto del África occidental y, eventualmente, en toda África y la diáspora africana en Europa y América.

Bisi Silva intenta desafiar la poderosa influencia y control ejercido por los sectores más tradicionales, conservadores y comercializados del arte en el continente. A través del CCA busca insertar al mundo artística local en discursos y prácticas artísticas globales.

29. *We want to contribute to the professionalization and development of the visual art sector, challenge and break the stranglehold of a conservative art sector in which the education sector has played—or not played—a pivotal role due to its inability to reform itself in tune with 21st century expectations and a public sector that lies prostrate and comatose*

Queremos contribuir a la profesionalización y el desarrollo del sector del arte visual, desafiar y romper el estrangulamiento de un sector artístico conservador en el que el sector educativo ha desempeñado, o dejado de hacerlo, un papel fundamental debido a su incapacidad para reformarse de acuerdo con las expectativas del siglo XXI y un sector público que se encuentra postrado y comatoso (Silva 2008).²⁹

En 2007, la comisaria artística nigeriana, Bisi Silva transformó el *Institute of Visual Arts and Culture (IVAC)*—que ella misma había fundado unos años antes, pero que todavía no tenía ningún espacio físico—en el



Fig 5.12 Bisi Silva

Center for Contemporary Art (CCA), en el barrio de Yaba, en Lagos. Con un lugar en el que organizar actividades y tener una presencia física, Silva inició una serie de proyectos de intervención, formación y exhibición artística. El primero de esos proyectos curatoriales se tituló *Democracy* y consistió en exposiciones de tres artistas nigerianos: Lemi Ghariokwu, (exposición titulada: “*The Art of Albin Cover*”), Ndidi Dike (“*Waka-into-Bondage: The last 3/4 mile*”), y el joven fotógrafo nigeriano George Osodi. Esta

última, organizada en 2008 y titulada: “*Paradise Lost: Revisiting the Niger Delta*” representó un importante paso en la introducción de la fotografía en el circuito del mundo del arte local y estaba en línea con el deseo de Silva de presentar y fomentar medios y prácticas artísticas poco frecuentes hasta entonces en Lagos: fotografía, *performance art*, video, instalaciones, etc. Como dice Nzewi: “*it pursues an integrationist rather than isolationist practice, one that reflects cultural diffusion as the hallmark of the global cultural field today*” (Pinther, Nzewi & Fischer 2015: 46). Tristemente, Bisi Silva murió tras un breve enfermedad en febrero de 2019.

Varias fundaciones de arte se han establecido en Nigeria en los últimos años. La familia de Ben Enwonwu y varios prominentes coleccionistas nigerianos crearon en 2003 la *Ben Enwonwu Foundation* (BEF). En 2007, Azu Nwagbogu estableció la *African Artist Foundation* (AAF). En 2010 inició el primer evento dedicado exclusivamente a la fotografía, el *LagosPhoto Festival*. Este es un programa que ha alcanzado ya proyección internacional atrayendo a artistas, críticos, coleccionistas y especialistas en fotografía de numerosos países. El festival dura un mes y presenta exposiciones, intervenciones en lugares públicos, talleres y conferencias dedicadas a la fotografía. Yinka Fisher y Jess Castellote comenzaron en 2014 la *Foundation for Contemporary and Modern Visual Arts* (FCMVA). Jumoke Sanwo abrió el *Revolving Art Incubator* en 2015.

Otro evento artístico de importancia en los últimos años es la *Lagos Biennial* iniciada por Folakunle Oshun. La primera tuvo lugar en octubre



Fig 5.13 *African Artists Foundation, Lagos*

y noviembre de 2017. Su título fue: “*Living in the edge*”. Esta primera edición no tuvo todo el éxito que los organizadores esperaban, pero marca el camino para nuevas ediciones. Estas iniciativas están logrando atraer nuevas audiencias—nacionales y extranjeras—a eventos y actividades artísticas en Lagos. De particular relevancia para el desarrollo y la internacionalización del mundo del arte nigeriano es el

hecho de que galerías y coleccionistas de otras partes del continente hayan empezado a venir a Lagos y establecer conexiones con artistas, galerías e iniciativas en Nigeria.

30. *L'Académie de Peinture et de Sculpture en Paris* organizó su primera exposición en 1667 (solamente para la corte). En 1725 las exposiciones empezaron a presentarse (los "salones") en el Louvre y a abrirse al público general.

LAS "MEGA-EXPOSICIONES" DE ARTE AFRICANO

Desde que, ya en el siglo XVIII, las exposiciones de arte—junto con la aparición de la crítica de arte—empiezan a surgir de forma estable en Europa³⁰, han tenido una gran influencia en la práctica del arte y—como consecuencia de ello—en el mundo del arte. Mientras que las Academias—en 1790 había ya más de 100 Academias esparcidas por toda Europa—tuvieron un papel fundamental en la educación artística, las exposiciones que ellas organizaban sirvieron para marcar la dirección que el arte tomaba. Esas Academias fueron realmente “guardianes de entrada” (gatekeepers) del arte en cada país—especialmente en Francia—y poco a poco en toda Europa.

Al estudiar el papel mediador de las galerías y otras instituciones y agentes del mundo del arte, he mencionado como, las exposiciones de arte que esos agentes—tanto comerciales como institucionales—organizan, actúan como “gatekeepers” a del mundo del arte. “*Exhibitions have become the medium through which most art becomes known ... they establish and administer the cultural meanings of art*” (Greenberg, Ferguson & Nairne, 1996:2). Las grandes exposiciones de arte (“*The Blockbuster Phenomenon*”) organizadas por museos u otras instituciones públicas son capaces de acercar el arte a amplios públicos. Además, hacen esto en un modo y con un formato que permite poner a las obras y artistas en contextos históricos y artísticos, y plantear cuestiones importantes. Las grandes exposiciones se han convertido en un vehículo autónomo para la creación de conocimiento, de acceso a la experiencia estética y de interrogación sobre cuestiones sociales o artísticas.

En la teoría institucional del arte, la presentación y exhibición en un espacio artístico institucional es el elemento definidor de una obra de arte. Cuando un objeto es presentado en una exposición de arte, inmediatamente—según esta teoría del arte—ese objeto pasa a ser un “*object d’art*”, una obra de arte.

Un caso paradigmático de una exposición que llegó a cuestionar incluso la idea de lo que es—o no es—arte, fue el *Salon des Refusés* de 1863 que tuvo lugar en paralelo a la exposición oficial sancionada por el Emperador y aprobada por la Academia. De las 2.800 obras que fueron rechazadas en el *Salón* principal, 930 fueron aceptadas en el *Salon des Refusés* (Wilson-Bareau 2007:309). Esta exposición, no solo tuvo un gran impacto inmediato, sino que, más importante, abrió la puerta a nuevas actitudes y modos de entender el arte. La exposición de los “impresionistas”, tan solo diez años más tarde, en sería una de ellas. En

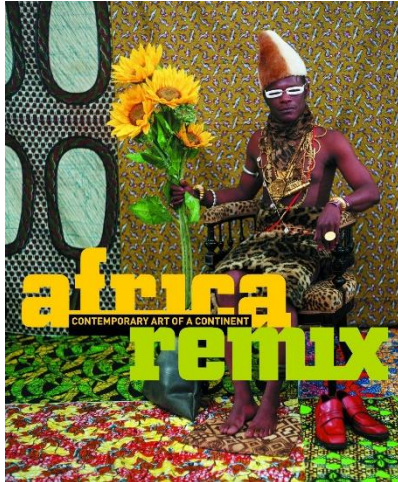
las décadas de los 1960s y 1970s, una serie de exposiciones de arte conceptual sirvieron de nuevo para cuestionar el significado del arte.

En las tres últimas décadas, varias “mega-exposiciones” en occidente centradas en África, han contribuido de manera substancial al posicionamiento y a la teorización del arte contemporáneo africano fuera del continente. Entre otras grandes exposiciones con África como centro, cabe citar:

- *Primitivism in Early 20th Century Art* (New York, 1984),
- *Les Magiciens de la Terre* (Paris, 1989),
- *Africa Explores: 20th Century African Art* (1991),
- *Otro País: Escalas Africanas* (1994),
- *Seven Stories About Modern Art in África* (London, 1995),
- *Art/Artefact* (New York, 1998)
- *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945–1994* (2001),
- *El tiempo de África* (2001)
- *Africa Remix* (Londres, 2005),
- *100% Africa* (Bilbao, 2006),
- *Who knows tomorrow* (2010),
- *Ici l’Afrique / Here Africa* (2014).
- *AfriCA. Raccontare un mondo* (2017).

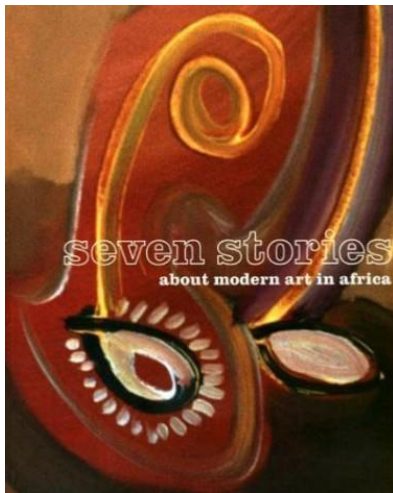


La exposición, *Les Magiciens de la Terre*, celebrada en el Centro Pompidou en París en 1989, ha influido, como ninguna otra exposición, en discursos posteriores sobre el arte contemporáneo en África. La exposición abrió un debate que todavía perdura. Cinco años antes, el MOMA de Nueva York había organizado una exposición, *Primitivism in Early 20th Century Art: Affinity of the tribal and the Modern*, fuertemente criticada por presentar obras de arte tradicional no-occidental en forma totalmente descontextualizada. *Magiciens de la Terre* tomó otro camino, por el que también sería criticada: evitar la difícil cuestión de la identidad y singularidad del arte no-occidental (especialmente, el africano) moderno, al centrarse simplemente en el exotismo de ciertos artistas contemporáneos.



Varias de estas grandes exposiciones tuvieron lugar en España. Desde octubre de 2006 a febrero de 2007, el Guggenheim de Bilbao presentó la exposición *100% Africa* con obras pertenecientes a la “Contemporary African Art Collection” (CAAC) del empresario Jean Pigozzi. Con la ayuda de André Magnin, Pigozzi comenzó su colección en 1989 poco después de visitar en París la exposición “*Les Magiciens de la Terre*”. Desde entonces, Pigozzi ha acumulado una colección de varios miles de obras de artistas africanos contemporáneos. Uno de los primeros lugares donde se exhibieron obras de esta colección fue en España, en el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) de Las Palmas. La

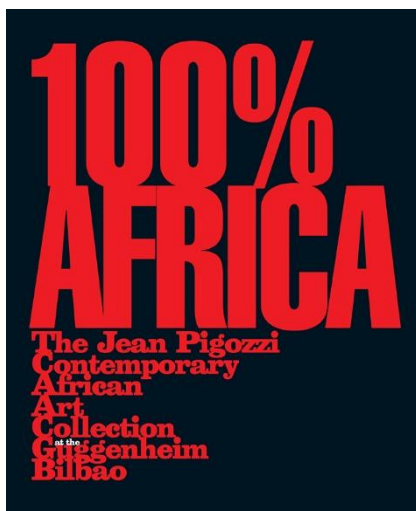
exposición se tituló *África Hoy* y tuvo lugar en 1991. Tres años más tarde, primero en el CAAM y luego en Palma de Mallorca tuvo lugar la exposición *Otro país. Escalas africanas*, con obras de la colección



Pigozzi. En 2001, también en el CAAM pudo verse *El tiempo de África*. Sin embargo, ninguna de estas exposiciones tuvo la publicidad y el número de espectadores atraídos por el Guggenheim, ni desde entonces, ha habido otra de tal magnitud. *100% África* puede considerarse la más importante exposición en España sobre arte africano contemporáneo.

Aunque en España, la recepción, tanto de las exposiciones previas como de *100% África*, fue positiva en España, no puede decirse siempre lo mismo a nivel global. Ya en 1992 Andrew Graham-Dixon había dicho sobre la práctica coleccionista de Jean Pigozzi: “*The benefits of his interest to the artists who have been granted his patronage should not be underestimated, but the danger is that his own, idiosyncratic taste may acquire something like institutional force, that it may be taken for the truth about the artistic activity of a continent*” (Dixon 1992).

En 1993, John Picton, un respetado experto en arte africano, utilizó palabras muy fuertes: “...*the fatuous presumptuousness of collector Jean-Christophe Pigozzi’s search for untrained African artists. Contemporary African art is still being looked at in broad, sweeping, generalizing terms and placed into similarly restrictive boxes*” (Picton 1993). Un año antes de la apertura de *100% África*, en Bilbao, Cotter, crítico de arte del *New York Times*, escribió lo siguiente: “*Mr. Pigozzi insists that he is only interested in “authentic” new African art, which he defines as art made by*



“*Mr. Pigozzi insists that he is only interested in “authentic” new African art, which he defines as art made by*

¹ DIXON, A.G. (1992): *Vogue*, London, p. 209

self-taught artists who rarely, if ever, leave home. The notion is silly at best, racist at worst" (Cotter 2005).

El periódico *El País* publicó el 22 de octubre de 2006 un artículo acerca de la exposición *100% África* titulado "Esto también es África". El artículo comienza con la siguiente frase: *Son las obras de artistas contemporáneos que desde hace quince años colecciona un millonario suizo, Jean Pigozzi. Coloristas, singulares y diferentes, muestran la cara oculta de un arte casi desconocido.* En estas cinco palabras iniciales: coloristas, singulares, diferentes, oculta y desconocido, el autor da ya una pista sobre su visión de *100% África*. Leídas desde el punto de vista de la teoría y crítica poscolonial inmediatamente sugieren la pregunta: ¿diferentes?, ¿para quién? Cuando—unas pocas líneas debajo—inserta

AFRICA.
RACCONTARE
UN MONDO
27.06
-11.09
2017

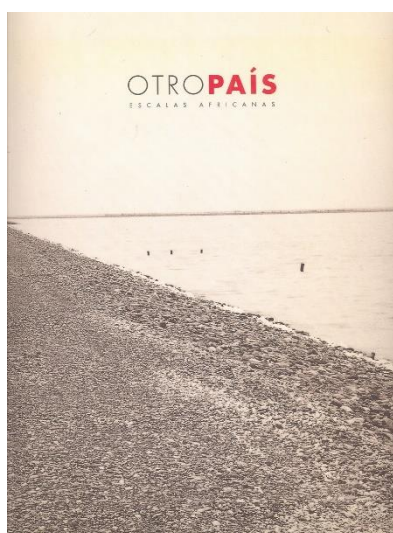


una cita de André Magnin: "Cuando empecé a viajar a África, allí no había ni galerías, ni marchantes ni museos. Todo estaba por hacer, por descubrir", de nuevo, parece adecuado el preguntar: ¿para quién estaba todo por descubrir? Ciertamente, Magnin desconocía la

rica historia que he mencionado en el capítulo 3 y otras historias paralelas en varios países de África.

Y esto, a su vez, sugiere otra pregunta: ¿Qué tienen que decir los artistas africanos acerca de su arte? Tal vez inadvertidamente, ¿no estarían algunos críticos, coleccionistas y galeristas occidentales

denegando una voz a los artistas africanos al querer hablar por ellos? En este artículo de periódico, los protagonistas no son Keita, Samba, Hazoumé, Ojeikere, Efiambelo o Kingelez—los únicos mencionados de forma nominal—o los otros veintiún artistas africanos con obras en la exposición, sino que el centro de la atención son Pigozzi y Magnin



El comisario artístico nigeriano Ugochukwu-Smooth Nzewi (2013) ha ofrecido una sugerente propuesta acerca de cómo esas grandes exposiciones de arte africano han favorecido decisivamente tanto la construcción de narrativas del modernismo artístico, de la modernidad y de la contemporaneidad en el arte africano como la configuración de prácticas de producción del conocimiento ("knowledge production") sobre este campo específico de la historia del arte. No todos los comentaristas sobre esta cuestión están de acuerdo. Basta leer, por

ejemplo, las muy distintas opiniones expresadas en la mesa redonda que la revista de arte africano contemporáneo, *Nka*, organizó en 2008 con el título: “*The Twenty-First Century and the Mega Shows: A Curators’ Roundtable*”. Mientras que algunos comisarios eran de la opinión de que estas grandes exposiciones tienen el importante efecto beneficioso de atraer a un gran número de visitantes y de introducir ciertos aspectos del arte contemporáneo a nuevas audiencias, otros comisarios tienen una visión más negativa y piensan que estas exposiciones no muestran adecuadamente la pluralidad de teorías y prácticas artísticas en el continente africano.

Ya en 1997, Sylvester Ogbechie—de origen nigeriano, profesor de historia del arte africano en la Universidad de California—había expresado sus dudas acerca de estas exposiciones en un modo sucinto y claro:

31. *In the current stampede to exhibit contemporary African art, several canons have already made their appearance to different critical responses. One recalls Jean-Christophe Pigozzi's eclectic collection of kitsch, Jean Hubert Martin's canonization of the exotic in "Magiciens de la Terre," and Susan Vogel's paean to primitivism in "Africa Explores." The fact that these exhibitions were resoundingly criticized for their inchoate views on the subject of contemporary African art appears not to have dampened the fervor of some curators who seem to insist that its practice is best understood in terms of grand narratives.*

En la actual estampida para exponer el arte africano contemporáneo, ya han aparecido varios cánones, con diferentes respuestas críticas. Uno recuerda la ecléctica colección de kitsch de Jean-Christophe Pigozzi, la canonización de Jean Hubert Martin de lo exótico en "Magiciens de la Terre", y el himno de Susan Vogel al primitivismo en "Africa Explores". El hecho de que estas exposiciones fueron criticadas de forma rotunda por sus puntos de vista acerca del arte africano contemporáneo parece no haber atenuado el fervor de algunos curadores que insisten en que su práctica se entiende mejor en términos de grandes narrativas. (Ogbechie 1997:10)³¹.

FOTOGRAFIA

Desde que hace ya más de dos décadas, los retratos de los fotógrafos de Mali, Seydou Keïta y Malick Sidibé se popularizaron en occidente y empezaron a aparecer en circuitos comerciales de arte, y que, en 1994, las “*Rencontres de Bamako*” iniciara esa bienal de fotografía, el interés y la práctica de la fotografía artística no ha dejado de crecer en África. Tanto es así que, en junio de 2018, ArtNews publicó un artículo titulado “*Through the Lens: How Photography Became Africa’s Most Popular Art Form*”. En él, Sean O’Toole (2018)—al comentar sobre un reciente libro de Jeanne Mercier dedicado a la fotografía en África—defiende como la fotografía se ha convertido en el más prominente medio artístico en el continente. Esta opinión es cuestionable, pero no hay duda de la vitalidad de la fotografía en África. Desde mediados de los 1990s han surgido en el continente varias plataformas para la promoción de la fotografía. Además de la ya mencionada bienal de fotografía en

Bamako, Mali, las otras tres más importantes son la bienal *Rencontres Picha* que el fotógrafo congolés Sammy Bolaji inició en Lubumbashi en 2008, *Addis Foto Fest*, un festival anual establecido en 2010 en Addis Ababa, Etiopía y el *LagosPhoto*, que comenzó en Lagos también en 2010.

En menos de 10 años, LagosPhoto tiene un verdadero impacto en el desarrollo y la presencia de la fotografía en el mundo del arte nigeriano. Durante casi un mes, LagosPhoto organiza exposiciones fotográficas,

talleres, intervenciones públicas, conferencias, etc. que han servido para potenciar la fotografía y los fotógrafos en un modo doble. Por una parte, LagosPhoto, ha atraído a Nigeria a un buen número de fotógrafos de otras partes del mundo. Junto a ello, el festival ha servido para que la comunidad fotográfica internacional adquiriera un mejor conocimiento de la fotografía en África, y particularmente, en Nigeria. Azu Nwagbogu, el iniciador de Lagos Photo dice de su objetivo principal: “*My primary focus at the time was to challenge conceptions, in the West and on the continent, of ourselves*” (O’Toole 2018).



Fig 5.14 J.D. Ókhai Ojeikere, *Headties series*, 2004, Gelatin silver print,

PHOTO GARAGE

Esta plataforma y espacio alternativo para fotógrafos fue iniciado por Uche James Iroha funciona como estudio, galería, residencia y laboratorio para el intercambio de ideas para artistas que trabajan principalmente con fotografía y video. En 2005 ganó un premio en los encuentros fotográficos de Mali y en 2008 recibió un premio del *Prince Claus Fund* en Holanda y este reconocimiento internacional lanzó su carrera mas allá del mundo del arte nigeriano. Su influencia, como director del grupo de fotógrafos nigerianos llamado “*Depth of Field*” es notable, sobre todo por su ayuda a jóvenes fotógrafos.

En los últimos años han aparecido también varios espacios alternativos y centros creativos con distintas ofertas para artistas emergentes.

Este espacio fundado por Tushar Hathiramani, de origen indio, pero cuya familia lleva ya un par de generaciones en Nigeria empezó como un lugar en el que se alquilaban habitaciones y un espacio para actividades. En la actualidad, organiza pequeñas exposiciones no convencionales y frecuentemente ofrece gratis a artistas jóvenes para facilitar el lanzamiento de sus carreras profesionales.

REVOLVING ART INCUBATOR



Fig 5.15 Revolving Art Incubator

En 2015 Jumoke Sanwo inició un proyecto artístico al margen de la actividad comercial. Se trata de una plataforma desde la que fomenta la experimentación, la educación y el diálogo artístico por medio de proyectos colaborativos. También organizan coloquios, seminarios y exposiciones.

5.3.3 Instituciones culturales extranjeras

Desde ya antes de la independencia de Nigeria varios países europeos y Estados Unidos establecieron en el país importantes organizaciones dedicadas a la “diplomacia cultural”. Durante años el “British Council”, “L’Alliance Française”, “Goethe Institut”, las secciones culturales de las embajadas de Estados Unidos, Italia y USSR promovieron las artes y la cultura. Su acción se realizó en tres direcciones: dar visibilidad en occidente a artistas de Nigeria, traer a artistas extranjeros a Nigeria y, principalmente, mostrar el arte de los artistas nigerianos a la población local y a los expatriados en Lagos (por aquel entonces, todavía capital federal de Nigeria).

5.4 Los “gatekeepers” del arte nigeriano

Los primeros agentes en influenciar la puesta en valor de una obra de arte son los *gatekeepers* (los “guardianes de la puerta”). El psicólogo

Kurt Lewin (1890-1947) formuló una teoría del “*gatekeeping*”. En su estudio del consumo de carne en los años de la guerra mundial, Lewin utilizó el término “*gatekeepers*” para referirse a la posición de control que las madres de familia estadounidenses en las decisiones sobre qué comida llega a la casa y, eventualmente, a la mesa familiar. En ese proceso desde la producción hasta el consumo de la comida, hay “*gates*” (portales): puntos en los que una decisión debe tomarse sobre si la comida sigue o no su camino hacia la mesa. Pero su teoría de los “*gatekeepers*” tiene aplicación mucho más allá de la comida. Esta teoría “*holds not only for food channels but also for the traveling of a news item through certain communication channels.*” (Lewin 1947: 145).

Pronto, el uso de esta teoría se extendió por el mundo de la investigación sobre el funcionamiento de los medios de comunicación social. En 1950 D. M. White aplica la expresión “*gatekeeper*” al periodismo, y en concreto a las personas que tienen la responsabilidad de decidir qué acontecimientos merecen incluirse en las “*noticias*” y qué importancia, en relación con otros acontecimientos, se le concede (White 1950).

Las galerías, además de mediar entre artistas y “*consumidores de arte*”, funcionan como “*gatekeepers*” (porteros) de la entrada al mercado del arte. Generalmente, ellas son las que primero eligen, entre los muchos artistas recién salidos de las escuelas de arte, los que podrán mostrar sus obras en exposiciones y los que primero podrán tener acceso a la representación profesional que ofrecen las galerías establecidas.

Ciertamente, el talento y la competencia artística son importantes para el buen posicionamiento de una artista en el mundo del arte, pero no son suficientes. Si los críticos no han evaluado sus obras, si las galerías no las han exhibido, si los comisarios no las han incluido en sus proyectos, si las casas de subasta no las ofrecen en sus catálogos, si algunos coleccionistas con buena reputación no las han adquirido y mostrado a otros coleccionistas, será muy difícil que las obras de ese artista “*entren*” en el mundo del arte y lleguen al público general. La intervención de esos “*porteros*” del mundo del arte es crucial para el artista.

5.4.1 Evaluación, Legitimación y Valorización

El historiador del arte, crítico y antiguo director de la *Tate Gallery* en Londres, Alan Bowness, estudió el modo y los mecanismos por los que los artistas alcanzan la fama y el reconocimiento crítico, social y

32. “There are four circles of recognition through which artists go on their path to fame: peer recognition, critical recognition, patronage by dealers and collectors, and finally, public acclaim.”
(Bowness 1989)

comercial. En *The Conditions of Success: How the Modern Artist Rises to Fame* (1990), Bowness sostiene que, en su camino hacia la fama, los artistas visuales pasan por cuatro círculos³² o niveles de reconocimiento:

- a. Reconocimiento por parte de sus colegas;
- b. Reconocimiento por parte de los críticos;
- c. Reconocimiento por el mercado del arte;
- d. Reconocimiento por el público.

Para él, la fama y el reconocimiento son predecibles (1990:7). El talento de un artista es reconocido, en primer lugar, por sus otros artistas de su círculo cercano. En segundo lugar, para que un artista alcance la fama necesita que críticos de arte analicen las obras, las contextualicen y, de algún modo, lleguen a un consenso (1990:25) acerca de su valor. Junto a los críticos de arte, comisarios y directores de museos, juegan también un papel importante es este proceso “legitimador”. En tercer lugar, y una vez que los críticos hayan dado su aprobación (“legitimación”), el mercado del arte—a través de galerías, marchantes y coleccionistas—comenzará el patronazgo comercial del artista. Bowness indica acertadamente como para una buena parte de los artistas de la primera mitad del siglo XX, tras el reconocimiento de la crítica, su trayectoria está íntimamente ligada a uno o dos marchantes o coleccionistas que les apoyan y se convierten no solo en sus patronos, sino en sus amigos personales. En último lugar, llegará el reconocimiento del público, el “*public acclaim*”, su reconocimiento y “consagración” como un artista de importante.

33. Siguiendo a Peist (2012:18) en esta sección de la tesis utilizo preferentemente la palabra “reconocimiento” en vez de otras que aparecen a menudo en estudios sobre el tema: fama, consagración, éxito, reputación. Hacerlo así me parece más cercano a la palabra original utilizado por Bowness, “*recognition*”, ofrece una mayor libertad de graduación: desde los pequeños círculos iniciales alrededor del artista hasta los ámbitos globales que una “consagración” artística puede alcanzar.

En España, Vicenç Furió (2012) y Nuria Peist (2005 y 2012) han estudiado este tema más recientemente. Peist, sostiene que los artistas modernos simplemente pasan por dos estados. En el primero, es un grupo de personas cercanas al artista –colegas artistas, coleccionistas, críticos, y galeristas- que reconocen su calidad. En un segundo paso, hay ya una consolidación de esa fama a través del reconocimiento³³ y aceptación por parte de instituciones, museos y crítica especializada (Peist 2012). Alain Quemin también ha tratado recientemente esta cuestión. Lo ha hecho desde el punto de vista sociológico y centrándose no en los pasos que llevan a la fama artística—como hace Bowness—sino estudiando los casos de artistas que ya han alcanzado la posición de “*star artists*” (Quemin 2017).

El caso de Nigeria ofrece peculiaridades específicas. Teniendo en cuenta la debilidad de las estructuras y de los agentes críticos e interpretativos, el segundo paso propuesto por Boswen (la crítica) es

ocupado muy frecuentemente en Nigeria no por los críticos sino por el mercado del arte a través de sus principales actores: coleccionistas, galeristas, marchantes y casas de subastas. Este análisis de la realidad nigeriana coincide con la observación de Nathalie Heinich en su libro *La sociologie de l'art* (2004) respecto a la diferencia entre el arte moderno y el contemporáneo. La propuesta de Bowness parece válida para el arte moderno, pero en opinión de Heinich, al estudiar el arte contemporáneo occidental habría que cambiar la posición del segundo y tercer círculo:

“El segundo y tercer círculos se han invertido ahora, de modo que el mercado privado tiende a ser precedido por la acción de los intermediarios estatales—curadores de museos, comisarios, centros de arte, críticos especializados—en el proceso de reconocimiento a través de la adquisición, exposición o comentario de las obras. Esta es una de las dimensiones de la denominada “crisis del arte contemporáneo”” (Heinrich 2004:69)³⁴

Por su parte, Harris ha hecho notar que, aunque tremendamente importantes, esos “gatekeepers” son vulnerables y que su control es limitado. Por una parte, están sujetos a fuertes presiones externas globales o locales de carácter sociopolítico y económico, por otra, están las acciones de lo que llama las “hormigas obreras” del mundo del arte:

35. *Con esto me refiero a algunos artistas, críticos, galeristas y otros que se oponen explícitamente, y en nombre del arte mismo, la función del arte en el sistema mundial del arte globalizado donde lo ven reducido a la de otra mercancía y una espectacular desviación dentro del orden mundial capitalista globalizado*

Con esto me refiero a algunos artistas, críticos, galeristas y otros que se oponen explícitamente, y en nombre del arte mismo, a la función del arte en el sistema mundial del arte globalizado donde lo ven reducido a otro producto básico y una desviación espectacular dentro del orden mundial capitalista globalizado (Harris 2013).³⁵

Al referirse a los que él llama “campos de producción cultural”, Bourdieu (1993), ha sostenido que no solo los artistas ponen en valor las obras de arte. Los otros agentes en ese “campo”, cada uno ocupando una posición diferente, también contribuyen a ese proceso de valorización. En Europa y América, tras la aparición de los museos y la formalización de la historiografía y crítica de arte como una disciplina académica, esos museos, historiadores y críticos. Fueron los principales agentes en la creación de cánones artísticos. La situación in Nigeria es diferente. En los primeros años de la Nigeria poscolonial las galerías pioneras mencionadas en la sección anterior, actuaron como “gatekeepers” del arte de la modernidad, ayudaron en gran medida a

la valorización a la que se refiere Bourdieu y, favorecieron la formación del canon del arte nigeriano moderno y el inicio de un mundo del arte local (Castellote).

En mundos del arte más desarrollados que el de Nigeria hay—además de los ya citados—un agente mediador que no existe todavía en Nigeria de una forma profesionalizada. Es el “Art Advisor”, el consultor especializado en el mercado del arte, capaz de ofrecer servicios de consultoría a coleccionistas, inversores en arte, instituciones, y otros profesionales interesados en adquirir obras de arte. En la historia del coleccionismo occidental, los asesores y consultores artísticos han desempeñado un papel relevante en la gestación de numerosas colecciones importantes, sobre todo en América. Hasta ahora, esto no ha ocurrido en Nigeria. Aunque unas pocas personas en el país ofrecen consejo informalmente, este componente del mundo del arte está todavía por desarrollarse. Los coleccionistas desarrollan y gestionan sus colecciones de un modo casi exclusivamente personal. Este hecho no está desligado de la precariedad de oferta de galerías y marchantes serios y competentes, capaces de ofrecer un servicio de utilidad y calidad al coleccionista.

LEGITIMACION

La cuestión central de la filosofía del arte es la pregunta sobre la ontología de la obra—o el objeto—de arte. Esta pregunta puede plantearse de diversas formas: ¿Qué es el arte? ¿Qué define a una obra de arte? ¿Qué distingue al arte del no-arte? ¿Es el valor artístico una cualidad intrínseca a la obra de arte o una construcción social? ¿Hay condiciones necesarias y suficientes para que un objeto pueda considerarse una obra de arte? ¿En que se diferencia el arte mediocre del extraordinario? Las respuestas ofrecidas por los filósofos del arte son muy variadas, pero pueden agruparse en dos campos principales: los que ofrecen una visión esencialista, estética o funcionalista (Collingwood 1938, Beardsley 1966) del arte y los que defiende una teoría institucional o histórica, como Danto (1964) o Dickie (1969, 1974).

En la teoría institucional, un objeto devine arte por el mero hecho de ser presentado como tal en un contexto institucional de arte, por ejemplo, en un museo o una galería de arte. Dickie definió la obra de arte como un artefacto—eso es, un objeto creado, no natural—sobre el que una sociedad, o un subgrupo de una sociedad, le ha conferido tal estatus de obra de arte (Dickie 1969:254). El sistema social que conferiría ese estatus es el que Danto llama “el mundo del arte”. En el hay mecanismos, convenciones y personas que otorgan la categoría de

arte a las creaciones. Pero el mundo del arte como sistema social es impersonal, es el resultado de las acciones conjuntas de múltiples agentes. Los “gatekeepers” permiten la entrada y, al hacerlo, ya adscriben un valor a un determinado artista y su obra. Pero el mundo del arte no tiene un “portavoz” único y autorizado con suficiente autoridad para decidir que un objeto puede ser considerado una obra de arte y que tiene mucho o poco valor. Entonces, ¿quiénes tienen suficiente reputación entre los agentes del mundo del arte, de tal forma que cuando ellos consideran una obra como arte o como no-arte, los demás aceptan esa clasificación? Junto a un proceso de “gatekeeping” hay uno de “legitimación” de artistas y obras de arte.

En los años 1970s varios sociólogos americanos, principalmente de la “Escuela de Chicago”, (Becker, Strauss, Gerson), proponentes del “interaccionismo simbólico”, utilizaron el concepto de “mundo social” para referirse a un “set of common or joint activities or concerns bound together by a network of communications” (Kling & Gerson (1978) en Strauss 1982). Este concepto se apoya fuertemente en otro que también es central al interaccionismo simbólico de la *Escuela de Chicago*: la idea de que la colaboración y los intercambios entre los agentes sociales son primordiales para la actividad social y para la coherencia de un mundo social. Strauss también explica como los mundos sociales se segmentan, se subdividen y crean otros mundos más pequeños dentro de un mundo social más grande. Esta noción es perfectamente aplicable al mundo del arte. En él es fácil distinguir varios submundos o subsistemas, por ejemplo, el mundo de la fotografía, dentro del mundo de las artes visuales, que, a su vez, es parte de un mundo más amplio: el de todas las artes.

Los mundos sociales pueden ser de muy distintos tamaños—algunos pueden ser pequeños, como el mundo social del ballet—tipos, extensión territorial, complejidad organizativa, etc. Entre los ejemplos de mundos sociales, el arte ocupa un lugar privilegiado. Dentro de él surgen numerosos problemas de “legitimidad”: autenticidad, pureza, aceptabilidad, legalidad, falsedad. Al estudiar el desarrollo y evolución de “mundos sociales” y el modo en que nuevos submundos surgen, el sociólogo americano Anselm Strauss (1917-1996) distinguió varios procesos a los que agrupa bajo el término “legitimación” (Strauss 1982:174):

- a) descubrimiento y valorización,
- b) distanciamiento,
- c) teorización,
- d) estandarización y evaluación,

- e) creación y cuestionamiento de las fronteras de ese *mundo social*.

Un importante aspecto de la mediación artística es precisamente ese conjunto de procesos de “*legitimación*”. En los párrafos siguientes utilizo ese marco de Strauss para estudiar e identificar a los principales agentes y estructuras en la *legitimación* dentro del mundo del arte nigeriano.

Descubrimiento y Valorización

En primer lugar, un nuevo mundo social—en este caso, el mundo social del arte en Nigeria—tiene que probar que ofrece algo de valor, que es una actividad que merece la pena, o que debe llevarse a cabo. Esta es precisamente la situación en la que se encontraron los primeros artistas de la modernidad nigeriana. Ellos tuvieron que ser sus propios mediadores hasta conseguir que el arte—como práctica social—adquiriera legitimidad. Otros pasos siguieron a este. Por ejemplo, muchos años tuvieron que pasar en Nigeria hasta que la fotografía se aceptara—se legitimara—como un medio artístico más.

Distanciamiento

Strauss explica (1982:175) como junto a la definición de las diferentes actividades del mundo social en cuestión y el desarrollo de las organizaciones que les permitan desarrollarse, generalmente hay un crecimiento de la convicción de que “*lo que estamos haciendo*” es no solo legítimo sino más legítimo de los que otros mundos sociales están haciendo. Este proceso de “*distanciamiento*” ocurrió especialmente en Nigeria en los años inmediatamente posteriores a la independencia, cuando los primeros artistas nigerianos tuvieron que establecer su identidad como artistas. La oposición de Uche Okeke a los modos teóricos y prácticos de la enseñanza del arte en Zaria es un buen ejemplo de este proceso. El distanciamiento de los fotógrafos artísticos de los fotógrafos comerciales es otro ejemplo presentado por Howard Becker (1982) del proceso de distanciamiento de un nuevo mundo social, el de los fotógrafos artísticos.

Teorización

Tanto los primeros artistas nigerianos como los que en periodos posteriores han propuesto nuevos modelos han tenido—y tendrán—que defenderse de ataques de agentes en posiciones establecidas. “*Concerted criticism Will come from established positions by proponents using ordinarily unquestioned canons of truth, morality, beauty,*

usefulness, and propriety. From those ideological positions they will decry, debunk, seek to discredit” (Strauss 1982:176) En este proceso de teorización no son solo los “profesionales de la teoría” (críticos, historiadores, comisarios) los que aportan su voz. Otros agentes—tanto los mediadores como los receptores (galeristas, marchantes y coleccionistas)—ofrecerán sus opiniones y pareceres. En definitiva, el proceso de formulación de la teoría—o de las teorías—será un proceso colectivo (Becker 1982). Este es otro proceso que está en “vías de construcción” en Nigeria. La documentación, historización y crítica el arte de la modernidad nigeriana está todavía en sus primeros pasos. Un ejemplo claro es el hecho de que hasta la fecha no se haya publicado ninguna historia del arte moderno y contemporáneo nigeriano. Toda la información disponible es fragmentaria.

Estandarización y evaluación

El cuarto proceso al que se refiere Strauss consiste en la creación de estándares junto con modos de juzgar si esos estándares se han alcanzado. Los miembros de un nuevo sistema social del arte necesitan estándares que les sirvan de guía para la producción, exposición, distribución, venta, colección, etc. de su producción artística. Estos estándares surgen al principio implícitamente, para más tarde, a través de un complejo proceso, homogeneizarse y formalizarse por medio de consensos y convenciones. De nuevo, nos encontramos con una situación precaria en Nigeria. Por ejemplo, algunos artistas nigerianos utilizan—por falta de otros medios o por ignorancia—técnicas y materiales pictóricos o escultóricos que son totalmente inadecuados.

Fronteras

En los mundos sociales, como consecuencia de las nuevas formas de interacción entre sus agentes que surgen continuamente dentro de ellos, las fronteras de cada mundo y submundos son constantemente cuestionadas y redelineadas. Esta cuestión de las fronteras entre mundos y submundos del arte es particularmente importante para este estudio. Las fronteras entre los mundos del arte, de la artesanía, de la decoración, del diseño industrial, y las relaciones entre sus principales agentes y estructuras cambian con el tiempo y nunca están perfectamente definidas. Al mismo tiempo, esos agentes crean lo que Becker (1982) llamó “convenciones” dentro de su mundo y tratan de diferenciarse de los actores en otros mundos sociales: artistas, artesanos, diseñadores, decoradores, etc.

Bourdieu, ha defendido, en *The Rules of Art* (1995), la idea de que para estudiar adecuadamente las condiciones sociales que afectan la producción artística hay que suspender “*the charismatic ideology of 'creation'*” que se centra—casi exclusivamente—en el “*aparent producer*”, el supuesto productor de la obra y que nos impide preguntarnos: “*who has created this 'creator' and the magic power of transubstantiation with which the 'creator' is endowed?*” (1995:167). Si nos fijamos solo en la producción material del objeto de arte, dejamos de preguntarnos acerca de la condiciones en que esa producción se realiza. Bourdieu sostiene que el artista que realiza la obra es, a su vez y en cierto modo, hecho por todos aquellos—críticos, marchantes, etc—que, en primer lugar, le “descubrieron” y luego le “consagraron” como un artista merecedor de reconocimiento.

36. *the merchant in art (dealer in paintings, publisher, etc.) is inseparably both. the one who exploits the work of the artist by making commerce of his products and the one who, in putting it on the market of symbolic goods through exhibition, publication or staging, ensures that the product of artistic fabrication will receive a consecration - and the consecration will be greater the more consecrated the merchant himself is*

el comerciante en arte (distribuidor en pinturas, editor, etc.) es inseparablemente ambos: el que explota la obra del artista haciendo comercio de sus productos y quien, al ponerlo en el mercado de bienes simbólicos a través de la exposición, publicación o puesta en escena, asegura que el producto de la fabricación artística recibirá una consagración, y la consagración será mayor cuanto más consagrado sea el comerciante²² (Bourdieu 1995:167).³⁶

Hay una importante consecuencia de esta observación de Pierre Bourdieu: el mediador comercial contribuye a “crear” el valor del artista y, de ahí, llevarlo al reconocimiento público y la fama. Poco a poco el artista, gracias a la labor de ese mediador comercial, tiene acceso a espacios artísticos de mayor y mayor importancia. Para llevar a cabo esta función de legitimación, el mediador ofrece como garantía su reputación y—utilizando la terminología de Bourdieu—su “capital simbólico” acumulado.

En Nigeria, no es difícil percibir que los galeristas, marchantes, las casas de subastas y, sobre todo, los coleccionistas ocupan un lugar de precedencia temporal y efectiva sobre los críticos e intérpretes del arte contemporáneo nigeriano. Frecuentemente, estos críticos sólo se aproximan—o tienen conocimiento—de los nuevos artistas tan sólo cuando ellos ya tienen una presencia en el mercado del arte local o internacional. Esto significa que los coleccionistas y marchantes son en Nigeria los primeros en descubrir y promover el talento entre los jóvenes artistas. Un ejemplo clarificador es el de la exposición anual organizada en Lagos por la Rele Gallery y titulada “*Young Contemporaires*”. Para esta exposición, la directora de la galería, Adenrele Sonariwo, selecciona a un pequeño grupo de artistas noveles

que todavía no han participado en ninguna exposición y que son prácticamente desconocidos fuera de unos círculos muy restringidos.

5.4.2 Críticos, historiadores y comisarios de arte

Aunque su intención sea puramente académica, cuando un crítico o historiador de arte establecido publica una valoración de una obra de arte y lo hace en una publicación también establecida, esta acción influye no solo el conocimiento y la interpretación de esa obra, sino también su posición en el mercado del arte. Si esa opinión del historiador o crítico es compartida por otros expertos, entonces, no solo influye, sino que puede determinar si esa obra entra o sale del canon del arte y su valor comercial. A partir de entonces, aunque la obra—en sí—no cambie, si hay un cambio de opinión entre los expertos, su valoración económica cambiará también. Esta realidad es aplicable no solo al mundo del arte, sino también a muchos otros sistemas sociales en los que agentes y estructuras interpretativas o evaluadoras juegan un papel importante.

Aunque el coleccionismo de arte en Nigeria ha crecido considerablemente en la última década—particularmente tras la apertura de las casas de subastas (Arthouse, TKMG y Sogal) y la feria de arte (ArtX) en Lagos—no ha sucedido lo mismo con los comisarios artísticos. El número de comisarios africanos, residentes en África y con suficiente formación y capacidad para llevar a cabo exposiciones de envergadura, es todavía muy reducido. De momento, la experiencia, apoyo institucional, cualificaciones y recursos financieros de sus instituciones hacen a los comisarios afroamericanos en USA los principales agentes curatoriales de arte africano contemporáneo a nivel global. En 1997, Ogbechie—de origen nigeriano—echó la culpa de esta situación a la falta de competencia profesional de los comisarios africanos (Ogbechie 1997). Desafortunadamente, más de veinte años después, la situación no ha mejorado mucho.

La actividad de todos los mediadores del arte tanto los que contribuyen a su distribución como a su interpretación, y con independencia de la tarea específica que realicen, contribuyen a la valoración (“puesta en valor”) de las obras de arte tanto en la creación de valor económico como valor simbólico. Por lo tanto, todos estos mediadores contribuyen a dar una forma y carácter específico a cada mundo del arte, y dentro de él a cada momento histórico.

Las posiciones metodológicas y críticas adoptadas por historiadores, críticos y comisarios artísticos están estrechamente imbricadas con sus trayectorias vitales e intelectuales. Entender de donde vienen es de gran ayuda para comprender sus enfoques y postulados teóricos y darse cuenta de que su posicionamiento no puede ser nunca absolutamente “neutral”. Estos agentes de intermediación en interpretación crítica no son sólo observadores y estudiosos académicos que investigan la historia del arte contemporáneo africano. La mayoría de ellos son agentes activos en la creación de esa misma historia. En el caso de los comisarios de arte, esto es especialmente así.

Como Mclean (2014:132) ha señalado, hay algunos historiadores, críticos y comisarios de arte nacidos en África y ahora residentes en Europa o América que pertenecen a esa primera generación de africanos que pasaron de ser “indígenas”, a ser ciudadanos de un estado regido por un derecho civil moderno. Ellos personifican en sí mismos y en su pensamiento, el nuevo orden postcolonial en el que palabras como indígena, nativo o tribu son reliquias abandonadas del colonialismo. Varios nigerianos pueden citarse entre ellos: Enwezor, Ogbachie, Okeke-Agulu y Nzewi destacan en este pequeño y selecto grupo. Ya en 2008, Kasfir hizo notas como en los previos 15 años, el foco de los trabajos curatoriales y de crítica artística en el campo del arte africano se habían movido paulatinamente de una geografía de la práctica principalmente tropical hacia una de carácter diaspórico y global. Sin duda, esto era ya entonces el resultado del hecho de que buena parte de los curadores y críticos vivían—y viven, con la excepción de Sudáfrica—fuera del continente.

37. *The African artist working in London or New York is far more likely to receive critical recognition than one in Yaoundé, Kampala or Addis, not because of any conspiratorial power-brokerage as is sometimes alleged, but because of the far greater visibility in the West of his or her practice*

El artista africano que trabaja en Londres o Nueva York es mucho más propenso a recibir un reconocimiento crítico que uno en Yaoundé, Kampala o Addis, no debido a conspiraciones de poder como a veces se alega, sino por la mayor visibilidad de su práctica en Occidente (Kasfir 2008: 10)

En esta sección estudio los principales mecanismos y procesos activos en la construcción de la reputación artística en Nigeria. Como he mencionado anteriormente, el valor de la obra de arte es creado no solo por el artista, sino que se trata también de un valor socialmente construido—dentro de cualquier mundo del arte—por una red de comunicaciones entre los actores de la creación, distribución, interpretación y recepción de cada obra de arte. Indudablemente, los medios de comunicación juegan hoy en día un importante papel en ese “sistema del arte”. En las páginas que siguen dirijo mi atención a siete

de los principales agentes “interpretadores” del arte nigeriano. Su influencia conjunta en el sistema del arte nigeriano es indudable. Se trata de cuatro historiadores—tres de ellos afincados en Estados Unidos—y tres comisarios de arte—dos de ellos también residentes fuera de Nigeria. Los historiadores son: Chika Okeke-Agulu, Ola Oloidi, Dele Jegede y Sylvester Ogbechie. Los comisarios: Okwui Enwezor, Bisi Silva y Ugochukwu-Smooth Nzewi.

HISTORIADORES DEL ARTE NIGERIANO

CHIKA OKEKE-AGULU

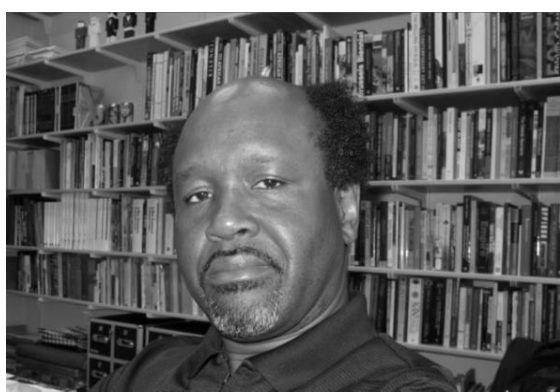


Fig 5.16 Chika Okeke-Agulu

Chika Okeke-Agulu, nació en el este del país, estudió primero bellas artes en la *University of Nigeria*, en Nsukka, luego se doctoró en historia del arte y esa ha sido desde entonces su principal área de actividad. Chika Okeke-Agulu es profesor de historia del arte en el Departamento de Arte y Arqueología de Princeton University; coeditor, con Enwezor y Salah Hassan de la revista *Nka: Journal of Contemporary African Art*.

Aunque centren su mirada en el mismo grupo de artistas, sus focos de interés no son siempre los mismos. Enwezor se interesa sobre todo en las ideas que conforman la condición postmoderna y globalizada de artistas e intelectuales de las periferias globales. Por su parte, Okeke-Agulu, aunque también ha sido comisario de varias exposiciones es, sobre todo, un historiador centrado en la producción artística, y particularmente en el modernismo africano temprano. Su último libro: *Postcolonial Modernism: Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria* (Okeke-Agulu 2015), trata sobre este tema.

OLA OLOIDI



Fig 5.17 Ola Oloidi

El professor Ola Oloidi es el mas veterano de todos lo shistoriadores niegerianos del arte y afincado en el pais. Oloidi obtuvo en 1969 un diploma en en arte en el Yaba College of Technology, Lagos, seguido de una licenciatura y masters en Bellas artes en Howard University, en Washington, USA en 1974. Aunque empezó su doctorado en Estados Unidos en Historia del Arte, lo concluyó en la Univeristy of Nigeria, Nsukka, en 1984, sino el primer historiador de arte nigerino en obtener sa culificacion academica. Desde entonces, hasta su jubilación en el 2012, fue profesor en la Escuela e Bellas Artes de esa universidad.

DELE JEGEDE



Fig 5.14 dele jegede

Dele Jegede (o como el prefiere escribir su nombre, “dele jegede”, en minúsculas) estudió arte en la Ahmadu Bello University en Zaria. En 1983, obtuvo un doctorado en historia del arte en Indiana University, USA. Su tesis doctoral sobre el arte contemporáneo ngeriano fue una de las primeras publicaciones que se enfrentaron al tema de una manera rigurosa. A lo largo de su carrera ha compaginado la practica y la docencia artística siempre desde posiciones críticas. En 1991 fue elegido presidente de la *Society of Nigerian Artists*. En 1993 se trasladó a Indiana University para tabjar como profesor. Peraneció en Estados Unidos hasta su reciente jubilación, pero ha sido muy activo en la publicación de varios libros y articlulos sobre le arte nigeriano.

SYLVESTER OGBECHIE

Sylvester Okwunodu Ogbechie, de origen nigeriano, es profesor de



Fig 5.19 Sylvester Ogbechie

Historia del Arte en la Universidad de California. Su investigación se ha centrado también en la modernidad africana. Fundador y editor de la revista *Critical Interventions: Journal of African Art History and Visual Culture*, Ogbechie contribuye regularmente en las más importantes publicaciones sobre la historia del arte africano moderno y contemporáneo. Se trata de una de las voces más activas y respetadas en este nuevo campo de la historia del arte.

COMISARIOS DE ARTE

Entre los mediadores del arte en occidente, los comisarios artísticos ocupan una posición y ejercen una función de creciente importancia, tanto si trabajan de forma independiente como si lo hacen de modo estable en instituciones culturales. Los grandes comisarios internacionales a través de su elección de las narrativas, los artistas y la presentación de las obras en bienales, y exposiciones institucionales, están ganando terreno en el espacio del mundo del arte a críticos, historiadores, galeristas y marchantes. Sus decisiones, tiene un impacto substancial en la valorización y reputación de artistas y en la adscripción de significados a sus obras. A nivel global o de los grandes mundos del arte, aunque trabajen de modo independiente, los comisarios, como agentes de ese mundo del arte se apoyan y necesitan estructuras institucionales—museos, corporaciones cívicas, grandes patrocinadores—para ejercer su acción.

38. *Curators are the sanctioned intermediaries of these institutional and professional networks, on one hand; artists and audiences, on the other. Curatorial function is, thus, inherently restricted by the interests of larger or more powerful groups and constituencies... In this elite context, curators have traditionally functioned as arbiters of taste and quality*

Los curadores son los intermediarios capacitados por estas redes institucionales y profesionales, por un lado; artistas y público, por el otro. Por lo tanto, la función curatorial está intrínsecamente restringida por los intereses de grupos y circunscripciones más grandes o más poderosos. ... En este contexto de élite, los curadores han funcionado tradicionalmente como árbitros del gusto y la calidad (Ramírez 1996:15).³⁸

En Nigeria, debido principalmente a la escasez y debilidad de instituciones capaces de organizar exposiciones de arte de mediana o gran entidad, las oportunidades de ejercer esa actividad curatorial y de

comisionado son muy restringidas. En los medios de comunicación y el material de publicidad de exposiciones comerciales en Nigeria es frecuente ver la palabra “curator” utilizada para referirse simplemente a la persona que ha organizado la exposición. Sin embargo, la realidad es que existen poquísimos expertos en Nigeria a los que pueda aplicarse adecuadamente el término “comisario artístico”. La única comisaria con una capacitación académica y competencia profesional acreditada y residente habitualmente en Nigeria es Bisi Silva—recientemente fallecida—, la fundadora y directora del *Centre for Contemporary Art (CCA)* en Lagos a la que me he referido anteriormente en este capítulo al estudiar las instituciones artísticas no comerciales en Nigeria. Junto a ella, hay varios comisarios de exposiciones y curadores de colecciones en museos que trabajan en instituciones fuera del país. A continuación, me refiero a dos de ellos: Okwui Enwezor (también fallecido inesperadamente en 2019 cuando estaba en lo alto de su carrera) y Smooth Ugochukwu Nzewi.

OKWUI ENWEZOR

Okwui Enwezor, empezó su carrera como poeta y estudiante de ciencias políticas, para convertirse en comisario de exposiciones, director de bienales de arte, gestor de un importante museo europeo, fundador y editor de una revista de arte africano y escritor acerca de materias que trascienden las fronteras del arte y cubren más amplios territorios intelectuales. La voz de Enwezor es más la voz del comisario de exposiciones y crítico de arte que la del historiador. En la “*Power 100*”, la lista que cada año publica *ArtReview* de las 100 figuras más



Fig 5.20 Okwui Enwezor

influyentes en el mundo del arte contemporáneo a nivel global, Enwezor aparece ya desde 2002, año en el que fue director de la *Documenta 11*, en Kassel. En 2015, cuando fue comisario de la Bienal de Venecia, alcanzó el puesto 17 y en 2016 aparece en el puesto 20.

En 1982 Enwezor se trasladó desde su nativa Nigeria a New York para estudiar Ciencias Políticas. En 1994, fundó *Nka: Journal of Contemporary African Art* y en 1996 dio su primer paso en una rápida carrera como comisario de exposiciones. Ese año dirigió la exposición “*In/Sight: African photographs, 1940 to the present*” en el Guggenheim de New York. En 1997, fue nombrado Director Artístico de la 2ª *Johannesburg*

Biennale. En 1998 fue co-comisario de la exposición “Cinco continentes y una ciudad” en México. En 2006, comisarió la *II Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla*. En 2008, fue el Director Artístico de la *VII Gwangju Biennale* en Corea del Sur. En 2011, fue nombrado director de la *Haus der Kunst* en Munich. En 2012, dirigió la *Biennale de Paris*. En 2013 recibió el encargo más importante de su carrera: ser el director Artístico de la *56 Biennale de Venezia* (mayo a noviembre de 2015). Ningún africano había sido hasta ahora director artístico de una importante bienal. Enwezor lo fue de las dos principales: Documenta y Venezia.

BISI SILVA

Bisi Silva ha sido curadora de numerosas actividades curatoriales internacionales. Estudió primero en Francia y luego en Inglaterra, donde trabajó por tres años en el Camden Arts Centre en London, antes de empezar en 1993 un Máster en Visual Arts Administration en el Royal



Fig 5.21 Bisi Silva

College of Art. En 2002 se trasladó a Lagos y desde entonces, especialmente desde que en 2007 fundó el Centre for Contemporary Art (CCA) en Lagos, su actividad curatorial en África y en otras partes del mundo ha sido incesante. Entre sus proyectos están: co-curadora de la séptima bienal de Dakar, Senegal en el 2006; Silva fue directora artística de la décima edición de los Encuentros de Bamako, en Mali (2007); Mumbai, India y Taipei, Taiwán (2008); Co-curadora de la segunda Thessaloniki Biennale, en Grecia en

2009; Johannesburg (2009); En 2011 comisarió la exposición J.D. “Okhai Ojeikere: Moments of Beauty” en el Kiasma Museo de arte contemporáneo en Helsinki; Silva, trabajó también, entre 2012 y 2013, en el proyecto de colaboración titulado “The Progress of love” entre el Centre for Contemporary Art (CCA), la Pulitzer Foundation for Arts en Missouri (USA) y la Menil Collection de Houston (USA). Venecia, Italia (2013); en 2015, Silva fue directora artística de la décima edición de los Encuentros de Bamako, la bienal de fotografía en Bamako, Mali.

Silva es desde 2010, la fundadora y directora de Àsikò International Art School, una plataforma y escuela de estudios curatoriales en África que en cada edición trabaja en un país distinto en África. Esta plataforma nómada ha sido durante años un efectivo medio para establecer relaciones y diálogos entre artistas, agentes culturales y comisarios de arte en el continente. Silva es miembro de los consejos editoriales de varias publicaciones de arte: N.Paradoxa, ContemporaryAnd y el

International Feminist Art Journal. Silva falleció en Lagos en febrero de 2019.

UGOCHUKWU-SMOOTH NZEWI

Ugochukwu-Smooth C. Nzewi es, desde agosto de 2017 el *Curator of African Art* en Cleveland Museum of Art, en USA. En su posición, está a cargo de la conservación y desarrollo de la colección de arte africano



Fig 5.22 Ugochukwu-Smooth Nzewi

en este museo. Nacido en Nigeria, estudió arte en la University of Nigeria, Nsukka bajo la tutela de El Anatsui y completó sus estudios allí en 2001. Desde ese año hasta 2006, cuando se trasladó a Sudáfrica para hacer un programa de posgrado en *Museum and Heritage Studies* en la University of Western Cape. En 2013 completó su doctorado en Historia del Arte en Emory University, en Atlanta, e inmediatamente empezó a trabajar como curador de arte africano en el Hood Museum del Dartmouth College

(2013-2017). En 2014, fue co-curador de la Bienal de Dakar. En 2016-2017) también co-curador de la Bienal de Shanghai. Como comisario y curador de museo, Nzewi está particularmente interesado en la inserción y asignación de significado del arte dentro de las sociedades africanas.

5.4.3 Publicaciones

La contribución de estas revistas al desarrollo del mundo del arte en Nigeria es muy desigual. Varias de ellas, tuvieron una circulación muy reducida y, a menudo, se limitó al lugar o la institución en la que se publicó. En la historia de las publicaciones de arte en Nigeria, tan solo Nigeria Magazine tuvo continuidad durante un largo periodo. El resto se publicó tan solo por unos pocos números mientras el ímpetu—y las finanzas—de sus promotores iniciales duró.

“El desarrollo de cualquier arte depende en gran manera de cómo es criticado e historiado. A su vez, la crítica y la historia del arte, para alcanzar sus fines en el proceso socializador de la educación, dependen de las revistas, periódicos, libros y otras publicaciones. Con la pobre cultural editorial, la propagación del

39. The development of any art depends largely on how it is critiqued and historicized. Art criticism and history, on their own part, depend on journals, magazines, books, and other publications in the fulfilment of their roles in the socialising process of education. With the lack-lustre publishing culture in Nigeria, the propagation of Nigerian art and ultimately its development, fall heavily on the few available journals and magazines

40. *African Arts* es una revista académica publicada desde 1967. Inicialmente se centró en las artes tradicionales africanas, ahora cubre también estudios sobre el arte africano contemporáneo. La revista *Revue Noire* se publicó desde 1991 hasta 2001 y tuvo una gran influencia en el desarrollo del arte africano en el África francófona. *Nka Journal of Contemporary African Art* se publica desde 1994. *Critical Interventions* es una revista interdisciplinar centrada en las artes de África. Se publica en USA desde 2007.

41. With the rise of authoritarian and dictatorial regimes from the late 1970s to the late 1990s, the frontline attack was on academia and any form of intellectual life. The plethora of journals, magazines and reviews that were propelled by the euphoria of the independence period were soon to be consigned to obsolescence

arte nigeriano y, últimamente, su desarrollo, recaen fuertemente en las pocas revistas disponibles (Ikwuemesi 2012:71).³⁹

Las revistas científicas de arte en Nigeria están generalmente—el caso de *Nigeria Magazine* es una excepción—asociadas a escuelas de arte en universidades y politécnicos.

Hasta muy recientemente, con excepción de las actividades y programas curatoriales del Center for Contemporary Art (CCA) de Bisi Silva y las esporádicas intervenciones personales de críticos e historiadores, discursos académicos sobre cuestiones de relevancia en el mundo del arte han sido casi inexistentes durante un largo periodo de la historia reciente del mundo del arte en Nigeria. Tras la euforia de los primeros años poscoloniales, los debates e intercambios de ideas de carácter intelectual, crítico e histórico han sido particularmente débiles. Las revistas de carácter general, raramente entra en análisis en profundidad. Sus referencias al mundo del arte se insertan generalmente dentro de noticias y artículos sobre el mercado del arte, los precios de obras de artistas nigerianos en las subastas de Lagos o Londres, o comentarios superficiales sobre exposiciones de arte.

Si hacemos un listado de las publicaciones dedicadas primariamente al arte africano moderno y contemporáneo, indudablemente tendremos que incluir *African Arts*, *Revue Noir*, *Critical Interventions* y *Nka*⁴⁰, junto a ellas, hay otras centradas en el arte de los países emergentes: *Third Text*,

With the rise of authoritarian and dictatorial regimes from the late 1970s to the late 1990s, the frontline attack was on academia and any form of intellectual life. The plethora of journals, magazines and reviews that were propelled by the euphoria of the independence period were soon to be consigned to obsolescence (Silva 2014:65).⁴¹

NIGERIA MAGAZINE

Nigeria Magazine may be the longest running arts and culture magazine in Africa. It was founded in the 1930s and the final volume was in 1990. Aunque el nombre *Nigeria Magazine* no aparece hasta más adelante, es en 1927 cuando esta revista—inicialmente llamada *Bulletin of Educational Matters*—aparece por primera vez. Inicialmente se dirigía principalmente a maestros y educadores, de hecho, en 1933 cambió el

nombre y pasó a llamarse *The Nigerian Teacher*. En estas décadas anteriores a la independencia de Nigeria (1960) todo el personal de la revista era expatriado. Poco a poco la revista fue ampliando sus aspiraciones y ya en 1937 cambió de nuevo su nombre, pasando a titularse simplemente *Nigeria* y presentarse como un “*quarterly magazine of general interest*”. Finalmente, en 1955 tomó su título definitivo: *Nigeria Magazine* (Onuzulike 2014:67). Aunque la publicación recibió subsidios del gobierno colonial y el organismo responsable era el *Departamento de Educacion*, las contribuciones venían de numerosos individuos no funcionarios y efectivamente no estuvo bajo control editorial del gobierno.

Otro aspecto importante de la influencia de *Nigeria Magazine* es el hecho de que en 1946 el Ministerio de Información de la colonia decidió crear un espacio dedicado principalmente a exhibiciones de arte: el “*Exhibition Centre*” en la Marina de Lagos. Poco después, este edificio empezó a acoger a las oficinas de *Nigeria Magazine*. En 1967, *Nigeria Magazine*, y su “*Exhibition Centre*” se trasladaron de este antiguo edificio en Marina a uno Nuevo en la zona central de Lagos.

42. *The Magazine's provision of not only an exhibition space but also a respectable platform for critical discourses of the exhibits is an important contribution to the development of contemporary art in Nigeria. Nigeria Magazine played an outstanding role in the historical and critical discourse of early modern art in Nigeria, especially beginning from 1946*

El ofrecimiento por parte de la revista no sólo de un espacio expositivo, sino también de una plataforma con respectabilidad para los discursos críticos de las exposiciones es una contribución importante al desarrollo del arte contemporáneo en Nigeria. Nigeria Magazine desempeñó un papel destacado en el discurso histórico y crítico del arte moderno temprano en Nigeria, especialmente a partir de 1946 (Onuzulike 2014:70).⁴²

Desde los primeros años, la revista mostró interés en el arte tradicional nigeriano. Por ejemplo, en un número de 1935, aparece un artículo de Kenneth Murray, principal promotor del arte nigeriano en los últimos años del periodo colonial, sobre los dibujos y tatuajes sobre el cuerpo característicos de ciertas zonas del este del país. Paulatinamente, la atención dada por la revista al incipiente arte moderno nigeriano creció y ya en un número de 1939 aparece una lista de artistas.

43. *J.A. Danford, “Nigerian Art”, Nigeria 33, pp.154 – 174*

En 1950, J.A. Danford, que entonces era el director del British Council en Nigeria, publicó un artículo titulado “*Nigerian Art*”⁴³ en el que examinaba—y de hecho, popularizaba—a varios artistas que más tarde entrarían en el canon del arte moderno nigeriano. A partir de esos años, la calidad técnica y la circulación de la revista mejoraron. Junto a ello, el interés de las élites locales por el arte también creció, los primeros graduados de escuelas de arte en el país empezaron a exhibir sus obras y las primeras galerías de arte aparecieron en Lagos (Ikhuemesi

2012:74). “By early 1960s, review columns had been introduced in the magazine and served as a vigorous platform for the intellectualization of the modern era of Nigerian art through critical reviews and essays” (Onuzulike 2014:67).

44. A crop of young Nigerian artists who appeared to have fully resolved the search for an identity rooted in a synthesis of local and foreign creative legacies and cultural resources.

La importante exposición de arte—la “*Independence Exhibition*”—que tuvo lugar en Lagos con motivo de las celebraciones por la independencia del país en 1960 es un hito de la historia del arte en Nigeria. En esta exposición—que tuvo lugar en las salas del Exhibition Centre, donde también *Nigeria Magazine* tenía sus oficinas—se mostraron por primera vez un gran número de obras de “un grupo de jóvenes artistas nigerianos comprometidos plenamente en la búsqueda de una identidad enraizada en una síntesis de legados creativos locales y extranjeros” (Onuzulike 2014:69).⁴⁴

45. Entre ellos, pueden nombrarse a Okpu Eze, Dele Jegede, Uche Okeke, Paul Igboanugo, Shina Yusuff y

Hasta 1963 todos los artículos sobre el arte nigeriano fueron escritos por expatriados. A partir de entonces varios artistas⁴⁵ empiezan a colaborar con la revista y a publicar análisis críticos sobre la obra y exposiciones de otros artistas.

46. “By the 1980s, the contemporary artist’s audience in Nigeria had widened; new trends had unfolded; more issues continually offered themselves for critical discussion, evaluation, and re-appraisal. This healthy development reflected on the magazine’s later issues, as they collectively became one of the most reliable, if not the only reliable platform for discussions about Nigerian art of that period”

En la década de los 1980s, el público de los artistas contemporáneos nigerianos se había expandido; nuevas tendencias habían aparecido; más cuestiones se ofrecían a la valoración, evaluación y discusión crítica. Este sano desarrollo se veía reflejado en la revista. El conjunto de los números de la revista se convirtió en una de las más fiables plataformas—tal vez, la única—para los debates sobre el arte nigeriano de la época (Ikwuemesi 2012:76).⁴⁶

BLACK ORPHEUS

Black Orpheus fue fundada en 1957 por Ulli Beier y un pequeño grupo de intelectuales con base principalmente en Ibadan, con la intención de servir como un vehículo de comunicación y estudio de la literatura africana y afroamericana (Silva 2014).

THE MUSE

En los años 1960s, antes de que se cerrase la Universidad de Nigeria a causa de la guerra civil, aparece allí *The Muse*, una revista de escasa difusión fuera de la universidad. Fue fundada por una sociedad de estudiantes y profesores de la universidad: la *English Association*. Por esta razón, la revista se centró principalmente en asuntos literarios y

culturales. Sin embargo, varios de los artistas en el departamento de Bellas Artes ofrecieron frecuentemente ilustraciones y dibujos: Paul Igboanugo, Obiora udechukwu, UzoNdubuisi y Charles Anyakora. (Ikwuemesi 2012:80)

OKIKE

Al final de la guerra de Biafra un grupo importante de intelectuales, volvieron—o se trasladaron—a la Universidad de Nigeria en Nsukka. Entre ellos estaba Chinua Achebe, el mas importante escritor—junto con Wole Soyinka—nigeriano. Achebe ya habia jugado un papel importante en *Black Orpheus*, asi es que no extrana es de extrañar que poco despues de su llegada fundase—en colaboracion con Soyinka—la revista *Okike*, centrada en la literatura, pero tambien con articulos sobre otras materias de interes cultural, y ocasionalmente sobre arte. Lo que si aparecieron regularmente fueron imágenes e ilustraciones que sirvieron para popularizar a algunos artistas, sobre todo de Nsukka (Ikwuemesi 2012:81). La revista tenía unos objetivos mucho más ambiciosos que los de *Muse*. Debido a la excelente reputacion de sus promotores y a sus buenas conexiones internacionales, la revista pronto llegó a tener lectores tanto en Nigeria como fuera de sus fronteras en los tres años durante los que se publicó. Aunque los articulos sobre arte publicados en la revista fueron muy pocos, la presencia de esas imágenes de obras de arte, fue, ciertamente positiva.

NEW CULTURE

Demas Nwoko (1935) y Uche Okeke (1933-2016) fueron dos de los principales pioneros del arte de la postcolonialidad nigeriana. Ambos habían sido miembros de la “Zaria Art Society” y su influencia en el arte nigeriano moderno es considerable. En 1978 Demas Nwoko, con la ayuda de Okeke, fundó la revista *New Culture. A review of contemporary African arts*. Como bien indica Ikwuemesi (2012), 1978 fue un año de especial relevancia en la historia política de Nigeria. Los 13 años anteriores el país había tenido un gobierno militar y ahora se volvía a la democracia. Los nigerianos tenían de nuevo un optimismo esperanzado. “*The atmosphere had a certain freshness discernible not only in the political arena but also in the arts. Little wonder, then, that the enterprising Nwoko thought of founding New Culture, perhaps in the rekindled spirit of optimism, or, more plausibly, in an effort to contrive an alternative publication which may replace Black Orpheus*” (Ikwuemesi 2012:79).

New Culture apareció cuando *Nigeria Magazine* todavía se publicaba,

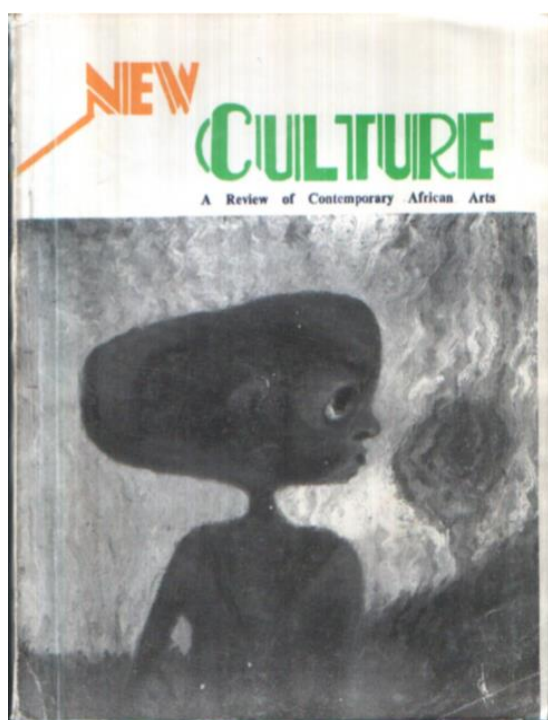


Fig 5.23 *New Culture Magazine*. January 1997

pero mientras que la revista pionera se dirigía a diversos aspectos de la cultura y la vida social nigeriana, *New Culture* se centraba en las artes visuales. *New Culture* publicó solo once números durante un periodo de quince meses a finales de los 1970s. Su fundador fue Demas Nwoko (n. 1935), uno de los artistas principales de la *Zaria Art Society*. Contó con la ayuda de Uche Okeke, Jide Taiwo, Melvin Edwards y de Ola Olidi, el primer catedrático de historia del arte en Nigeria y profesor en la Universidad de Nigeria. En sus pocos números, la revista publicó serios artículos sobre lo que significaba ser un artista africano moderno y sobre los distintos mods se aproximarse a la modernidad africana. En el número de noviembre de 1978, Nwoko, se refiere a la necesidad de estudiar las artes tradicionales africanas para crear un nuevo arte y dice: “*only one art stylistic idiom... valid to the African and*

the Blacks of African descent the world over, its origin being the too well-known form of traditional African arts, a form that was created and nurtured to maturity by African people themselves, with a history that dates beyond 2000 years.” (en Silva 2014).

A diferencia de otras publicaciones sobre arte y humanidades, *New Culture* tenía unos objetivos mucho más ambiciosos. La claridad de visión and la profundidad del pensamiento de Nwoko y Okeke dejaron su impronta. Desde el primer número en noviembre de 1978 la revista esta permeada de un sentimiento de esperanza y de recomienzo. Nwoko dice en ese primer número: “*to achieve our desired development, we need to re-orientate our attitudes to the creative experience which is found in adaptability for survival, invention for independent sustenance and innovation from growth*” (en Ikwuemesi 2012:79)

KURIO AFRICANA: JOURNAL OF ART AND CRITICISM

En 1989 varios artistas del Grupo Ona y profesores en el departamento de arte de la Universidad de Ife (ahora llamada Obafemi Awolowo Univeristy) iniciaron *Kurio Africana*, una revista dedicada especialmente a la crítica de arte. Como la mayoría de las otras revistas citadas, *Kurio* solo publicó unos pocos números.

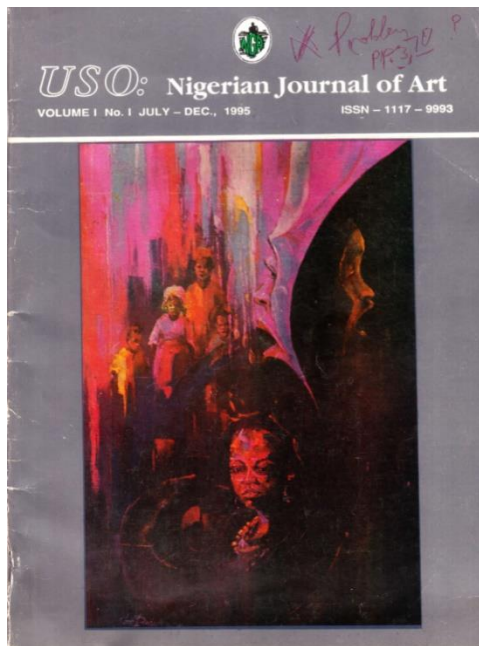


Fig 5.24 *USO: Nigerian Journal of Art*

USO: NIGERIAN JOURNAL OF ART

Aunque nació con grandes ambiciones, esta revista científica solo publicó (irregularmente) unos pocos números en el periodo entre 1995 tity el 2001.

THE EYE

The Eye: A journal of Contemporary Art empezó a publicarse en 1992 en la *Ahmadu Bello University*, en Zaria. Varios profesores de la escuela de Bellas Artes en esa Universidad habían fundado en 1989 una asociación de artistas llamada la *Eye Society*: Jerry Buhari, Matt Ehizele, Gani Odutokun, Tonie Okpe y Jacob Jari. A diferencia de otras publicaciones con

un carácter más discursivo, académico y crítico—como, por ejemplo, *New Culture*—que había dejado de publicarse poco antes—, “*The Eye. A Journal of Contemporary Art* se centraba en asuntos relacionados con la práctica profesional de los artistas nigerianos (Odiboh 2011:517). Junto a artículos sobre artes visuales, *The Eye*, incluía también otros sobre arquitectura, diseño, moda. Aunque la *Eye Society* todavía existe, sus actividades han sido muy irregulares, y la publicación de la revista se ha retrasado a menudo por lagos periodos.

TRANSITION

“Transition: A Journal of Arts, Culture and Society was started in Kampala, Uganda in 1961 by Rajat Neogy as a platform for East African intellectuals” (Silva 2014).

En 2005 Chike Aniakor, uno de los mas veteranos profesores en la escuela de arte de Nsukka declaró con fuertes palabras: “*in a country like Nigeria, the quality of art criticism that one glimpses from our newspapers and journals betrays classical ineptitude in the critical evaluation of artists and their works”* (Aniakor 2005:81). La larga lista de publicaciones periódicas sobre arte o cultura en Nigeria analiza en los párrafos anteriores muestra que al mundo del arte en Nigeria—aunque todavía pequeño e incompleto—no le ha faltado hasta muy recientemente el elemento crítico. Desafortunadamnete, la situación presente no es alentadora. La presencia de varios blogs, publicaciones

online de regularidad muy intermitente y artículos en periódicos no disimula la precariedad del aparato crítico.

El Nigeria Art Market Report

Para los coleccionistas, las galerías, los inversores en arte y las casas de subastas, data fiable sobre precios y ventas de obras de arte es de gran



importancia para que ellos puedan tomar decisiones bien informadas. El mercado del arte es notoriamente opaco. Sin embargo, a nivel global, se publican cada año varios informes sobre el mercado del arte. Los datos utilizados para la preparación de esos informes proceden principalmente de los resultados publicados de subastas públicas de arte. Puesto que un número muy importante de las transacciones de arte—tanto de venta como de adquisición—se realizan entre coleccionistas y galerías y marchantes de una forma privada, estos resultados solo dan una visión parcial de la evolución del mercado.

En 2015 y 2016 Tayo Fagbule y Jess Castellote publicaron informes anuales sobre el mercado del arte nigeriano en 2014 y 2015: *Nigeria Art Market Report 2014* y el *Nigeria Art Market*

Fig 5.25 Nigeria Art Market Report

Report 2015 (Castellote & Fagbule 2015, 2016). El informe de 2017 fue editado solo por Jess Castellote (2018) Para realizarlos utilizaron data de las subastas en Lagos, Londres y Paris en las que se ofrecieron obras de artistas nigerianos.

5.4.4 Premios y Concursos

En *Critics, Ratings, and Society: The Sociology of Reviews*, Grant Blank (2007) ha mostrado como los productos culturales están sujetos a procesos de clasificación, de evaluación, de revisión y de “ranking”. En el mundo contemporáneo del arte, uno de los más eficaces y extendidos de esos procesos es la adjudicación de premios y honores a artistas o a sus obras. Estos premios artísticos son extraordinariamente comunes en todos los mundos del arte y el de Nigeria no es una excepción. Su origen hay que buscarlo en las Academias nacionales. El *Prix de Roma* se estableció ya en el siglo XVII por la *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* para que artistas franceses pudieran estudiar

47. En 1863, el Salon des Refusés en Paris, decidió que en su Salon no habria «ni jurado y premios».

en Roma. Continuó hasta que en 1968 se dejó de conceder. Con el declive⁴⁷ de las Academias, las instituciones y organizaciones privadas tomaron la iniciativa en la adjudicación de premios artísticos convirtiéndose en jueces en un campo cultural en el que como dice Sophie Cras (2015) “*les critères de jugement n’étaient plus ni stables ni partagés*”, ni estables, ni compartidos. En tiempos más recientes, los premios y concursos proliferan extraordinariamente, se extienden de lo nacional a lo global, y diluyen las fronteras entre lo artístico y lo comercial.

La dificultad de la evaluación de calidad de una obra de arte explica en cierto modo este crecimiento de los concursos y premios artísticos. La mayoría de los consumidores de arte y otros bienes culturales necesitan de indicadores de calidad que refuercen sus impresiones y evaluaciones personales. Los premios son uno de esos mecanismos que facilitan al público general tener, al menos, una cierta guía sobre el valor de las múltiples obras que se presentan a su elección (Wijnberg 2011:63).

48. *Les prix sont une chance pour la création contemporaine lorsque, sans se contenter de contribuer par un effet-signal à la construction sociologique des valeurs et des prix de marché, ils viennent enrichir la pratique des artistes par des financements et des rencontres*

Los premios son una oportunidad para la creación contemporánea cuando, sin meramente contribuir con un efecto de señal a la construcción sociológica de valores y precios de mercado, enriquecen la práctica artística a través de la financiación y las conexiones (Cras 2015)⁴⁸

Pero no es solo para los receptores del arte, que los premios son de utilidad. Para los artistas—especialmente, los jóvenes—haber recibido un premio artístico es una cierta garantía de credibilidad y les posiciona en una situación favorable a los ojos de los coleccionistas y marchantes. Los premios, particularmente hasta que el artista ha alcanzado una gran reputación, ofrecen una validación por un agente externo—en la mayoría de los casos, no comercial—que tiene un impacto en su carrera profesional y la valorización de sus obras. En el caso de Nigeria, los premios juegan un papel importante no solo en reconocer el valor de un artista, sino—y esto me parece más importante—en contribuir a “crear” valor, a valorizar ese artista.

En un detallado estudio (Pénet & Lee 2014) sobre la influencia del *Turner Prize*—el premio artístico más prestigioso en el Reino Unido—en el mercado del arte contemporáneo, los autores, Pierre Pénet y Kangsan Lee, investigan el impacto de este premio en las trayectorias profesionales de artistas británicos. Utilizando el caso del *Turner Prize* y jugando con las palabras *premio* (“prize”) y *precio* (“price”), muestran como el uno tiene un impacto en el otro. Para ellos, es

posible establecer una connexion entre “*the rapid ascent of British contemporary artists to the emergence and institutionalization of the Turner Prize*”. Como resultado de su estudio cuantitativo de los precios en subastas de las obras de esos artistas, llegan a la conclusión de que la institucionalización del *Turner Prize* tiene un efecto real sobre los precios del arte. Esta conclusión es aplicable a los principales premios artísticos en otros países.

Pénet y Lee explican como el influjo del *Turner Prize* que lleva a un alza de los precios de las obras de esos artistas y a una reducción del tiempo de validación, se realiza a través de tres mecanismos principales: *brokerage*, *deliberation* y *institutional labeling* (correduría, deliberación y etiquetado institucional).

Correduría (“*brokerage*”). El *Turner Prize* es capaz de realizar una labor importante de coordinación y concentración de las perspectivas de los tres principales agentes mediadores en el mundo del arte: comisarios, marchantes y críticos.

Deliberación (“*deliberation*”). Al estimular la cobertura mediática y la gran asistencia de público, el *Turner Prize* facilita la deliberación pública y la transforma en un poderoso mecanismo de valoración artística.

49. *In a market context deprived of consensual value standards or clear definitions of what qualifies as art, attendance figures and media coverage can thus serve as a live and inductive experiment of how much an artist is worth, and buyers may find appeal and derive value in owning a work of art that has drawn large public attention*

En un contexto de mercado carente de estándares de valor consensuados o definiciones claras de lo que se puede llamar arte, las cifras de asistencia y la cobertura mediática pueden servir como un experimento vivo e inductivo de cuánto vale un artista, y los compradores pueden encontrar atractivo y derivar valor en poseer una obra de arte que ha atraído una gran atención pública (Pénet & Lee 2014:159)⁴⁹

Etiquetado institucional (“*institutional labeling*”). A lo largo de los años el *Turner Prize* ha logrado crear un sentido de identidad compartida entre los artistas nominados hasta ahora para el premio (casi 150 artistas). En cierto modo, esos artistas se consideran a sí mismos como “artistas del Premio Turner”. Este “etiquetado institucional” tiene, al menos, tres efectos:

- a) confiere a los artistas una ventajosa cohesión y diferenciación;
- b) ofrece a los compradores de arte una señal positiva y
- c) aumenta el precio de las obras de arte de esos artistas identificados con el *Turner Prize*.

Los premios de arte permiten a los artistas emergentes ganadores finalistas no solo acceder a un público más amplio del que, sin ellos, hubieran generalmente alcanzado, sino especialmente, el darse a conocer a críticos, comisarios, agentes culturales, galeristas y marchantes. Si junto al premio monetario, reciben también la posibilidad de exhibir en una exposición dedicada ellos, las ventajas de los premios son indudables.

PREMIO	PAIS	DESDE	ORGANIZACION
NACIONAL DE ARTES PLASTICAS	España	1980	Ministerio de Cultura
TURNER PRIZE	UK	1984	Tate Britain
MACARTHUR FELLOWSHIP	USA	1984	MacArthur Foundation
GOLDEN LION	Italia	1986	Bienal de Venecia
HUGO BOSS PRIZE	USA	1996	Guggenheim Foundation/Hugo Boss
Preis der Nationalgalerie	Alemania	2000	Galería Nacional & BMW
PRIX DUCHAMP	Francia	2000	ADIAF/Pompidou/FIAC
BUCKSBAUM AWARD	USA	2000	Whitney & Bucksbaum Foundation
PREMIO VELAZQUEZ	España	2002	Ministerio de Cultura
LUXEMBOURG ART PRIZE	Luxembourg	2005	Pinacothèque of Luxembourg
PREMIO JOAN MIRO	España	2007	Fundación Joan Miró/La Caixa
PLASTOV AWARD	Rusia	2007	Fundación Plastov
LIFE IN MY CITY PRIZE	Nigeria	2007	LIMCAF Foundation
PRIZ PICTET	Suiza	2008	Banca Privada Pictet
ABRAAJ CAPITAL ART PRIZE	UAE	2008	The Abraaj Group
FUTURE GENERATION	Rusia	2009	Victor Pinchuk Foundation
ANNENBERG PRIZE	USA	2009	Annenberg Foundation
ROB PRUITT AWARDS	USA	2009	Rob Pruitt & the Guggenheim
ARTPRIZE	USA	2009	DeVos Foundation
FNB Art Prize	Sudafrica	2011	FNB Johannesburg Art Fair
MALCOLM AWARD	USA	2011	Performa
NATIONAL ART COMPETITION	Nigeria	2011	African Artists Foundation
ArtX Prize	Nigeria	2016	ArtX Lagos Art Fair
L'Atelier Prize	Sudafrica	2016	ABSA Group

En las artes visuales, los tres premios más importantes en Nigeria son: el **ArtX Prize**, organizado por la feria de arte ArtX; el **Life in my city Prize**, otorgado al final de un ambicioso programa con base en Enugu, en el oeste del país, y los premios de la **NATIONAL ART COMPETITION**. Sus principales características son las siguientes:

ART X PRIZE



Fig 5.26 ArtX Prize 2018

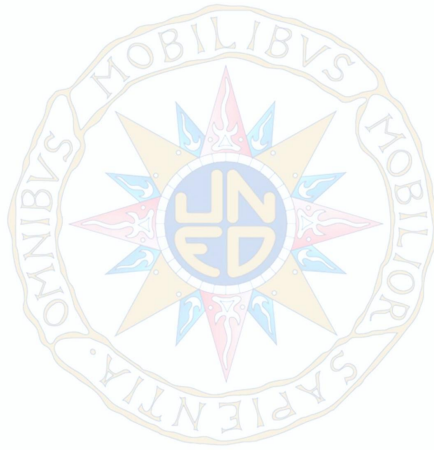
El ART X Prize, organizado por la feria de arte ArtX Lagos y con Access Bank Plc. como patrocinador, empezó hace tres años como una actividad paralela a la feria. Interesantemente, junto al premio, ArtX ofrece al ganador la posibilidad de exponer en la feria y ayuda y consejo para el desarrollo de su carrera profesional. De momento, se dirige principalmente a artistas jóvenes nigerianos.

LIFE IN MY CITY

Desde 2007 tiene lugar cada año en Enugu—una de las más importantes ciudades en el este del país—un festival de arte llamado *Life in My City Art Festival*. Su reputación hace que cientos de artistas de todo el país presenten sus obras cada año. Esas obras se exponen no solo en Enugu, sino también en otras ciudades. Junto al premio de artes visuales hay talleres para profesores de arte y para estudiantes de secundaria. Como Art X, la competición para el premio principal está restringida a artistas jóvenes. La cuantía de los premios es una de las más grandes de entre todas las competiciones y premios artísticos en Nigeria.

NATIONAL ART COMPETITION (NAC)

La *National Art Competition* es un evento anual organizado por desde 2011 por la *African Artists' Foundation (AAF)*, una fundación de arte con base en Lagos. El principal patrocinador es *Nigerian Breweries Plc*. Se trata de una competición temática y abierta a múltiples medios artísticos, incluidos video arte e instalaciones. Una vez definido el tema de cada año por AAF, los artistas presentar propuestas de posibles trabajos que exploran el tema elegido. De entre las propuestas, se eligen 12 finalistas a los que AAF invita a un taller de varios días en el que académicos, artistas, galeristas, etc. ayudan a los finalistas a definir sus propuestas y realizar sus obras. El ganador de la competición recibe el premio monetario más elevado de todas las competiciones en Nigeria y tiene la oportunidad de participar en algunos eventos internacionales.



CAPÍTULO 6

RECEPTORES DEL ARTE NIGERIANO

Los consumidores de bienes culturales

- Audiencias artísticas y reputación
- Estratificación y consumo cultural
- El coleccionismo como práctica social

El coleccionismo nigeriano

- Una breve historia del coleccionismo nigeriano
- La “tribu” de los coleccionistas nigerianos
- Ocho coleccionistas nigerianos
- Patronazgo de arte en Nigeria

Los museos y galerías públicas

- El National Museum*
- La National Gallery of Art*

Las instituciones culturales públicas y privadas

Conclusión

6. RECEPTORES DEL ARTE NIGERIANO

1. Para evitar las connotaciones de tratar el objeto de arte como una simple mercancía, prefiero utilizar la expresión “recepción” más que “consumo” para referirme al último estado en el proceso que va desde que una obra es concebida hasta que llega a ser vista (“recibida”) por una audiencia, aunque esta sea muy limitada. Aunque la cuestión sea muy sugestiva, entrar en el estudio de la “teoría de la recepción”, al modo en que lo hizo H.R. Jauss (2005), iría más allá de los objetivos de esta tesis.

Tras haber analizado los procesos, estructuras y principales agentes de la creación de arte (cap. 4) y de su circulación e interpretación (cap. 5), en este sexto capítulo, estudio la recepción y “consumo”¹ del arte en Nigeria. La primera parte del capítulo está dedicada a la contextualización teórica del consumo de productos culturales, de la estratificación social de ese consumo y de los fenómenos del patronazgo y el coleccionismo como prácticas sociales. Tras esta introducción teórica, analizo—con datos empíricos—los tres principales receptores (“consumidores”) de arte en el país:

- a) los coleccionistas privados y corporativos,
- b) los museos y galerías públicas y privadas,
- c) las instituciones y organizaciones culturales.

Como he mencionado con anterioridad al estudiar los “gatekeepers” del arte en Nigeria, los coleccionistas tienen una influencia determinante en el funcionamiento del mercado del arte y en el control, asignación de valor y establecimiento del canon artístico nigeriano. Por ello, el estudio de la historia del coleccionismo nigeriano es de capital importancia para la comprensión de su mundo del arte moderno y contemporáneo. El análisis del coleccionismo local está pues en el centro de este capítulo. Hacerlo así, permite también el explorar importantes aspectos del arte contemporáneo del continente.

2. The history of collecting is the history of individual shoppers, and, occasionally, partnerships or syndicates... with budgets ranging from the merely large to the positively obscene, and not necessarily husbanded with corresponding degrees of wisdom. It is also the history of sweaty-palmed acquisitiveness, of rapacious greed, and also of processes of dissolution and loss.

*“La historia del coleccionismo es la historia de los compradores individuales, y, ocasionalmente, asociaciones o grupos... con presupuestos que van desde lo meramente grande hasta lo positivamente obscuro, y no necesariamente acompañados de un conmensurado grado de sabiduría. Es también la historia de codicia desmesurada, de avaricia rapaz, y también de procesos de disolución y pérdida”*² (Trumble 2013)

Del mismo modo que hay muchas maneras de mirar a un mundo del arte, también las hay para estudiar el coleccionismo de arte en un determinado espacio social y cultural. Su análisis puede enfocarse desde la sociología, la historia, la economía, el marketing o la psicología. Hacerlo desde el punto de vista de la historia el arte en Nigeria ofrece perspectivas singulares. Los estudios tradicionales se han fijado o en las personas y biografías de coleccionistas singulares o en el estudio detallado de la formación y características de sus colecciones. En el marco de una tesis doctoral sobre el sistema del arte, hay una tercera aproximación al tema que parece especialmente sugerente. Se trata de analizar el influjo que los coleccionistas tienen en el funcionamiento y estructuración del sistema del arte nigeriano. Ciertamente, a través de sus relaciones con artistas, galerías y casas de subastas, los coleccionistas contribuyen a la creación y evolución del canon del arte moderno en este país africano.

En las sociedades tradicionales nigerianas, los objetos de arte—sobre todo la escultura—se creaban generalmente por encargo cuando había una necesidad o una demanda específica—ritual, práctica, o religiosa—que la requería. Esta práctica todavía continua en el caso del arte en el espacio público o en la decoración e instalación de edificios. Este modelo empezó a cambiar con la aparición de las primeras exposiciones y galerías de arte en Lagos y la consiguiente emergencia de un mercado en el que concurren productores (artistas), intermediarios (galerías, subastas y ferias), interpretes, legitimadores (historiadores, críticos) y consumidores (coleccionistas). Todo esto llevó a la aparición de un mundo del arte nigeriano en el que el público—las audiencias artísticas—empezaron a ocupar un lugar cada vez más importante.

“An artworld system is a framework for the presentation of a work of art by an artist to an artworld public” (Dickie 1984:80). La ciudad de Lagos—antigua capital del país—está en el centro de este mundo del arte. Por esta razón, se entiende que la gran mayoría de los coleccionistas nigerianos se encuentran en esta ciudad.

3. *Lagos is a bustling twenty-four-hour city where lowlife meets highlife, where rich and poor collide, and where modern neighbourhoods with palatial buildings dissipate into slums—a kaleidoscopic city within whose bowels resides a rich, multifaceted cultural scene that includes fashion, music, literature, and a booming film sector that turns out more than two hundred films annually. Commonly called Nollywood, it is the third largest film industry in the world. Within this cornucopia, the visual arts sector is beginning to stir.*

“Lagos es una bulliciosa ciudad de veinticuatro horas donde el delincuente y el dandy se encuentran, donde los ricos y los pobres chocan, y donde los barrios modernos con edificios palaciegos se disipan en los barrios marginales — una ciudad de caleidoscopios dentro de cuyos intestinos reside una rica y polifacética escena cultural que incluye la moda, la música, la literatura, y un sector cinematográfico en auge que produce más de 200 películas al año. Comúnmente llamado Nollywood,

es la tercera industria cinematográfica más grande del mundo. Dentro de esta cornucopia, el sector de las artes visuales está comenzando a despertar” (Silva 2008b)³.

Desde el renacimiento, se produjo en Europa una lenta transición de una situación en la que el mecenazgo y el impulso del arte recaía en los reyes, la Iglesia y la nobleza, a una en la que su papel pasó a las instituciones y a los coleccionistas aristocráticos y burgueses. En la Nigeria del siglo XXI—y en el resto del África—ese papel de mecenazgo patrocinador que protege y apoya a los artistas tanto social como económicamente, lo juegan casi exclusivamente—ante la ausencia de apoyo institucional público—los coleccionistas privados. En el contexto de las artes visuales nigerianas, no siempre es fácil diferenciar el coleccionismo del mecenazgo o el patronazgo. Frecuentemente, los coleccionistas son en parte, y en mayor o menor grado, mecenas de los artistas. Esta característica diferencia claramente al coleccionismo nigeriano del occidental. Las relaciones personales entre patronos o coleccionistas y artistas son, con frecuencia, excepcionalmente estrechas.

6.1 Los consumidores de bienes culturales

4. In its simplest form, the analytical model of the cultural production chain is one where the initial creative ideas are combined with other inputs to produce a creative good or service, which may then pass through further value-adding stages until it enters marketing and distribution channels, and eventually reaches the final consumer.

En su forma más simple, el modelo analítico de la cadena de producción cultural es uno donde las ideas creativas iniciales se combinan con otras contribuciones (inputs) para producir un bien o servicio creativo, que luego puede pasar a través de nuevas etapas de valor añadido hasta que entra en la comercialización y canales de distribución, y eventualmente llega al consumidor final. (Throsby 2010: 24)⁴

La recepción e interpretación de los objetos culturales—y del arte en particular—es un proceso abierto e indeterminado. Los receptores del arte no están ni en un rígido sistema estructural que impide sus decisiones libres, ni son receptores totalmente autónomos e independientes de los sistemas sociales que estructuran el mundo del arte. A veces, el proceso de producción, distribución y recepción de los productos culturales es simple. Por ejemplo, un artista crea una pintura, envía una imagen a un coleccionista amigo y este la compra inmediatamente. En otros casos el proceso requiere la intervención de varios intermediarios, tanto críticos como comerciales.

Zolberg (1990) propone que algunas de las propiedades estructurales del arte son principalmente sociales o externas, mientras que otras lo son primariamente formales, estéticas o intrínsecas. Las diferentes combinaciones de estas características forman estructuras que tienden a impulsar más o menos—dependiendo de las condiciones específicas de cada lugar—los cambios artísticos. Según Zolberg, los más comunes motores de cambios en prácticas artísticas provienen de tres fuentes interrelacionadas:

- a) la emergencia de nuevas audiencias (White and White 1965)
- b) cambios políticos (Goldfarb 1980)
- c) presiones profesionales (Crane 1976)

La primera de ellas—la aparición de nuevas audiencias—ha tenido un indudable impacto en el arte nigeriano. Junto a los escasos receptores



Fig 6.1 Marfiles y bronce de Benin, National Museum, Lagos

tradicionales de arte en Nigeria—expatriados y una reducida elite urbana en Lagos—nuevos públicos interesados en la apreciación y adquisición de obras de arte han surgido en las últimas décadas y, especialmente, desde el comienzo del siglo: jóvenes profesionales que comienzan a coleccionar, corporaciones, diseñadores de interiores, compradores esporádicos. Por otra parte, diversas estructuras sociales y realidades históricas, económicas y culturales facilitan y promueven, o, por el contrario, dificultan y limitan, el funcionamiento del mundo del arte en modos distintos. Es decir, esas estructuras ejercen una influencia significativa sobre las posibilidades de acceso a las obras de arte por parte de las nuevas y establecidas audiencias mencionadas anteriormente. Como

señala Zolberg, algunas obras de arte, debido a sus características estructurales intrínsecas, son más susceptibles a los efectos de estas influencias estructurales externas que otras. Como consecuencia de esto, los artistas con acceso a mayores audiencias tienen una mayor tendencia a seguir el influjo de los coleccionistas y otros factores externos, que en el caso de artistas que producen obras principalmente para su uso personal o para audiencias muy limitadas (Zolberg 1990:169).

5. Ver, por ejemplo:
BOURDIEU P. (1984):
*Distinction: A Social Critique of
 the Judgement of Taste*;
GRISWOLD W. (1987). "The
 Fabrication of Meaning:
 Literary Interpretation in the
 United States, Great Britain,
 and the West Indies";
DiMAGGIO P. (1987):
 "Classification in Art.";
CHILDRESS C. y FRIEDKINA N.
 (2012): *Cultural Reception and
 Production: The Social
 Construction of Meaning in
 Book Clubs.*

La cuestión de cómo el arte—o, en general, los productos culturales— es recibido por la sociedad y las funciones que ejerce en ella han sido objeto de numerosos estudios en las últimas décadas⁵. La recepción de objetos culturales tiene lugar en espacios culturales determinados. Esos “campos culturales” no son estructuras fijas e inamovibles. Cada uno de ellos cambia conforme las estructuras cambian y conforme nuevos agentes creativos influyen esas estructuras. En Nigeria, esos cambios en el sistema del arte se han acelerado sustancialmente desde los años inmediatamente posteriores a la independencia del país. Indudablemente, los procesos y los agentes de recepción del arte han evolucionado en gran modo. A diferencia de los principales centros artísticos globales, la emergencia de unas estructuras de recepción se remonta en Nigeria a poco más de medio siglo. Por ejemplo, aunque el palacio del rey de Benín tenía—desde el siglo XV—una importante colección de objetos de arte—principalmente bronce, piezas de marfil y esculturas en madera—no es hasta los años 70 cuando los primeros coleccionistas nigerianos empiezan a formar colecciones de arte. Su aparición y crecimiento están ligados al desarrollo de unas clases medias autóctonas con suficiente capacidad adquisitiva.

6.1.1 Audiencias artísticas y reputación

6 Do works of art essentially involve a relation to an audience? Many otherwise very different theories of art agree that they do. So, according to such theories, the question “What is art?” has to be answered at least in part by describing that relation. I shall argue to the contrary that a theory of what art is should not invoke any essential relation to an audience. Art has nothing essential to do with an audience

“
 ¿Reclaman las obras de arte una relación con una audiencia? Muchas teorías del arte—en muchos aspectos muy diferentes—están de acuerdo en que sí lo hacen. Según tales teorías, la pregunta “¿Qué es arte?” tiene que ser respondida, al menos en parte, describiendo esa relación. Por el contrario, yo defiendo que una teoría de lo que el arte es no debe invocar a ninguna relación esencial a una audiencia. El arte no tiene nada esencial que ver con una audiencia.”⁶ (Zangwill 2007:127)

Estas palabras de Nick Zangwill, al comienzo del capítulo titulado “Arte y Audiencia” en su libro *Aesthetic Creation* (2007) son llamativas y provocadoras: “*Art has nothing essential to do with an audience*”. Antes de defender su afirmación, Zangwill presenta las opiniones de algunos de los más importantes filósofos del arte (en el ámbito anglosajón): Beardsley, Danto, Dickie, Levinson, Goodman. La mayoría de ellos sostienen que sí existe una relación esencial entre arte y audiencia. Zangwill intenta refutar estas teorías—a las que llama “*Audience Theories*”—y dice: “*all such accounts are flawed. There should be no*

7. Mas adelante, en el mismo capitulo, Zangwill utiliza palabras incluso más enfáticas: “Reference to an audience in a theory of the nature of art is unnecessary” (2007:159)

reference to an audience in a theory of the essential nature of art” (2007: 128)⁷. A pesar de estas categóricas afirmaciones de Zangwill, esta cuestión es central para una teoría del arte y parece abierta a un debate no acabado. Por otra parte, si en vez de cuestionar la relación entre arte y audiencia, la pregunta se dirige a indagar sobre la relación entre “mundo del arte” y audiencia, pienso que la respuesta solo puede ser positiva. Una audiencia receptora es absolutamente necesaria para la existencia y funcionamiento de un mundo del arte. La cuestión a preguntarse es cómo ocurre, se estructura y organiza la recepción del arte en el mundo del arte nigeriano. El valor y el significado que las audiencias receptoras—y principalmente los coleccionistas—asignan a cada obra de arte dependen en parte de las cualidades intrínsecas de ese objeto cultural, pero principalmente son el resultado de su posición dentro de cada sistema del arte.

Muchos años antes de que Zangwill expusiera sus puntos de vista con respecto a la relación entre arte y audiencia, en su teoría institucional del arte, Dickie (1969) sostuvo que para que un objeto pueda



Fig 6.2 Ben OSAWE, *Head IV*, 1999, Bronze, Colección

considerarse una obra de arte hace falta que exista un mundo del arte en el que se produzca, se distribuya, se ponga en valor y se reciba. Si esto es así, entonces, para que exista una obra de arte hace falta que exista una audiencia para ella. Posiciones más esencialistas y ontológicas y menos institucionalistas que las de Dickie han mantenido

que una obra de arte puede existir como tal con independencia de que tenga una audiencia o no. En cualquier caso, la importancia de los receptores del arte (coleccionistas, público general) en el funcionamiento y dinámica del mundo del arte es indudable.

Desde hace años, Hans Robert Jauss ha repetido en sus escritos—y ha formulado en su “*teoría de la recepción*”—que al analizar el arte es preciso tener en cuenta no solo a la obra de arte y a su creador, sino también a la audiencia que la recibe. Cuando un lector elige un libro para leerlo, no viene como un recipiente vacío a la espera de que el contenido del libro llene ese vacío. El lector llega con lo que H. R. Jauss ha llamado, en su libro *Toward an aesthetic of reception* (2005), un “horizonte de expectativas”. El lector llega con un bagaje cultural, literario, social, etc. que le permite interpretar el texto de acuerdo con esas “expectativas”. Este concepto es utilizable al analizar las audiencias de las artes visuales y puede ayudar a comprender como las obras de arte pueden ser recibidas de muy distintos modos (Griswold 2008: 86-89).

En el fondo de estas posiciones contrapuestas pueden observarse dos visiones sobre la entidad de la obra de arte y, por lo tanto, de su relación con sus audiencias. O se pone el énfasis en la autonomía de la obra de arte, con casi total independencia de sus audiencias (Zangwill), o bien se le da una fluidez ontológica tal que su significado depende principalmente de la persona o sociedad que la recibe (Dickie, Jauss).

La concepción del coleccionismo como una forma de consumo ha sido estudiada frecuentemente (Johnson 1986, Bianchi 1997, Belk 1995, 2001). El coleccionismo de arte en Nigeria también puede mirarse desde este punto de vista para estudiar como esta práctica social aparece y se desarrolla y como está ligada a la emergencia de una “sociedad de consumo” en el país. Consumidores de productos culturales, y los coleccionistas de arte en particular, generalmente lo hacen por muy distintas razones. Belk (1986) enumeró seis principales razones por las que individuos, instituciones o corporaciones adquieren obras de arte: razones estéticas, artísticas, económicas, morales, cognitivas y sociales.

Si el arte es solo una mercancía, los que se encargan de su “marketing” (el mercado del arte) y los “consumidores” de ese producto determinan lo que se produce y lo que no.

6.1.2 Estratificación y consumo cultural

Al comienzo del capítulo titulado “*Structural support, audiences, and the social uses of art*” en su libro sobre la sociología del arte, *Constructing a Sociology of the Arts* (1990), Vera Zolberg indica cómo, al estar el arte cargado de múltiples significados (políticos, económicos, psicológicos, simbólicos) es necesario examinar las opciones artísticas que tanto los artistas como los receptores de sus obras adoptan. Para hacerlo, hay que evitar dos concepciones erróneas sobre las audiencias artísticas. La primera, es tratarlas como si fueran agentes completamente autónomos. La segunda, es considerarlas como “*the manipulable sheep of mass society*” (1990:137). La realidad, tanto en Nigeria como en otros mundos del arte, es más compleja. En el caso específico de los coleccionistas, puede observarse que no son meramente unos agentes independientes dirigidos solo por sus preferencias individuales, pero tampoco son “ovejas de la sociedad de masas”.

Los coleccionistas forman parte de grupos—aunque estas agrupaciones no estén formalizadas—y siguen códigos culturales propios del sistema social en el que operan. A pesar de su todavía reducido número, los coleccionistas nigerianos no actúan como una masa homogénea, sino como un grupo heterogéneo de agentes que persiguen muy variados objetivos económicos, simbólicos, emocionales y sociales.

El que las audiencias del arte en Nigeria sean diversas, no significa que no haya una cierta “estratificación” en su composición. Bourdieu (1994), utilizó la palabra *campo* para referirse al espacio social relativamente autónomo en el que varios actores interaccionan. La sociedad sería el conjunto de estos *campos*. Bourdieu menciona varios ejemplos: el derecho, la educación, la economía, la política, el arte, la moda. Para él, los agentes en un campo contienden para obtener el máximo capital posible y para distinguirse de los otros agentes en ese mismo campo. Cada campo crea sus formas propias de capital (económico, social, cultural o simbólico) y se rige por reglas que generalmente no están formalizadas o son fijas. Los coleccionistas—obviamente, los principales actores en el campo del coleccionismo—intentan adquirir una posición de ventaja en ese campo. Para ello, persiguen la “*distinción social*” respecto a individuos fuera del campo (los no-coleccionistas) y dentro de él (los otros coleccionistas).

8. *Enjoyment of shared interests goes hand in hand with the wish to differentiate and exclude in order to obtain social prestige and to secure their place in the hierarchy of actors in the same field.*

El disfrute de los intereses compartidos va de la mano con el deseo de diferenciarse y de excluir para así obtener prestigio social y asegurar su lugar en la jerarquía de actores en el mismo campo. (Gynp 2015:90)⁸

En su libro *Distinction* (1984), y en otros escritos posteriores, Pierre Bourdieu habló de la relación entre “estratificación social” y consumo cultural y planteó la tesis de que existe una correlación entre posición social y preferencias de consumo de productos culturales. Para él, la cultural es una forma de capital que, como el capital económico o el capital social (reputación), puede ser acumulado. Además, el capital cultural puede servir para acumular capital económico y social. Las complejas relaciones entre dinero, reputación social y cultura existen en todas las sociedades modernas. En el caso de Nigeria este entrelazamiento se ha acelerado en los últimos años. Consumo y patronazgo de productos culturales sofisticados por parte de las élites económicas y políticas ha crecido considerablemente. Este hecho es particularmente visible en el caso de una generación de jóvenes cuyos padres han acumulado importantes reservas de capital financiero pero muy poco capital cultural. Este grupo, generalmente educado en instituciones en Inglaterra y Estados Unidos, empieza a tener una importante influencia en la configuración, estructura y funcionamiento del mundo del arte nigeriano.

La estratificación de la recepción y consumo de bienes culturales formulada por Bourdieu sigue siendo aplicable en Nigeria, donde el proceso de democratización del acceso a la cultura es todavía

incipiente. En el campo de las artes visuales en Nigeria, el interés por producciones, eventos, objetos y actividades artísticas complejas está todavía restringido a un muy pequeño grupo social. Esto tiene importantes repercusiones en lo que afecta al coleccionismo de arte en el país. Una mirada, incluso somera, al modo en que los bienes culturales son recibidos—consumidos—en las sociedades contemporáneas, muestra claramente como distintos grupos de personas tienen muy distintas preferencias culturales. Posición social, nivel de ingresos, nivel educativo, localización geográfica, etc., afectan el tipo de productos culturales a los que se accede. A pesar de que muchas de



Fig 6.3 Aigboje Aig Imoukhuede. Coleccionista.

estas preferencias atraviesen fronteras de nivel social, geográfico o cultural, es indudable, que existe una estratificación de la oferta y el consumo cultural.

La socióloga americana Michèle Lamont, en su libro *Money, Morals, and Manners: The Culture of the French and the American Upper-Middle Class* (1992), cuestionó algunas de las ideas de Bourdieu acerca del capital cultural y mostró como su valor cambia de un lugar a otro. Comparando dos grandes ciudades (París y Nueva York) y dos ciudades más pequeñas (Clermont-Ferrand e Indianápolis), observó que el capital cultural era más valioso en París que en otros lugares, mientras que el capital moral (la reputación) era más valioso en pequeñas comunidades. Esta observación es de relevancia para el caso de Nigeria, donde el poder económico es generalmente de mucho más valor que el capital cultural o simbólico.

Richard Peterson (1992) defendió que la más importante distinción es entre los que él llama “omnívoros culturales” y “unívoros culturales”. Es decir, que la mayor o menor amplitud e inclusividad en las preferencias de consumo de productos culturales es lo que marca la diferencia. El buen gusto sería un gusto amplio (omnívoro), que incluye tanto la “alta cultura” como la cultura popular, más que el gusto elitista y exclusivo (unívoro). El consumidor cultural sofisticado sería el que pudiera apreciar una amplia gama de actividades culturales. Los estratos sociales se diferenciarían en sus gustos más por la amplitud de elección que por el tipo de elección. Siguiendo a Peterson puede decirse que los estratos alto y medio-alto participan en más actividades culturales—de muy variados tipos—que los estratos sociales más populares. Para él, la amplitud del repertorio cultural puede ser de mayor utilidad social que el sofisticado conocimiento de la teoría del arte, por ejemplo, en el caso de académicos especializados en una pequeña parcela e la teoría estética o de la historia del arte.

La posesión de un amplio repertorio cultural permite y facilita a ciertos individuos o grupos el acceso a una mayor variedad de productos culturales. Los “omnívoros culturales” son personas que consumen o aprecian y prefieren una gran variedad de productos culturales que van desde la “alta” cultura a la cultura popular. Los unívoros culturales, por otro lado, tienen un reducido repertorio en sus gustos y preferencias culturales. Junto a esta clasificación, Peterson sugiere que las personas en altas posiciones sociales tienen más facilidades de consumir y apreciar una gama más grande de productos culturales que el resto de la población, quienes generalmente tienen acceso a un limitado número de actividades culturales.

6.1.3 El coleccionismo como práctica social

En la literatura general sobre el coleccionismo—tanto artístico como de otros objetos—es frecuente diferenciar entre “coleccionar” y “acumular” (Baudrillard 1968:147). Alsop lo expresa así:

“To collect is to gather objects belonging to the particular category the collector happens to fancy... and a collection is what has been gathered” (Alsop 1982:70).

Aunque la posesión—o la acumulación—de obras de arte es una condición necesaria para la práctica del coleccionismo, estas dos actividades, posesión y coleccionismo, no son equivalentes. Acumular arte—no importa el número o el valor de las obras—no es lo mismo que coleccionar arte. El consultor financiero que aconseja a un cliente adinerado que adquiera algunas obras de arte importantes, le está recomendando acerca de una inversión, no acerca de la iniciación al coleccionismo. La intencionalidad de uno y otro difiere sustancialmente. Una corporación multinacional que posee una gran cantidad de obras de arte no se convierte necesariamente en un coleccionista corporativo salvo que haya una clara intencionalidad de hacerlo.

9. *“We take collecting to be the selective, active, and longitudinal acquisition, possession and disposition of an interrelated set of differentiated objects (material things, ideas, beings, or experiences) that contribute to and derive extraordinary meaning from the entity (the collection) that this set is perceived to constitute”*

“Consideramos el coleccionismo como la adquisición, posesión y disposición selectiva, activa y longitudinal de un conjunto interrelacionado de objetos diferenciados (cosas materiales, ideas, seres o experiencias) que contribuyen—y obtiene un significado extraordinario—de la entidad (la colección) que se percibe que este conjunto constituye” (Belk 2001:8)⁹

El que la intencionalidad sea central a esta actividad hace que las mejores colecciones hayan sido creadas por coleccionistas excepcionales, y no simplemente por los que han tenido más medios económicos. Macdonald (2006:82) ha definido al coleccionismo como *“una práctica en la que la intención es crear una colección; y una colección a su vez es un conjunto de objetos que forma una ‘totalidad’, aunque ese todo no esté todavía completo”*. Macdonald también indica como, aunque el asociar el coleccionismo con un tipo de actividades cuya razón es el formar una “colección” pueda parecer tautológico, sirve para identificar

10. *a distinctive type of object-oriented activity in which items are selected in order to become part of what is seen as a specific series of things, rather than for their particular use-values or individualized symbolic purposes*"

"un tipo distintivo de actividad en la que se seleccionan los componentes con la intención de formar parte de lo que se ve como una serie específica de objetos, y no simplemente por sus valores de uso o por razones simbólicas individuales" (Macdonald 2006:82)¹⁰

Las colecciones de arte son siempre desiguales, porque los coleccionistas son siempre diferentes. En las casas y oficinas—y a veces en garajes y almacenes—de algunos nigerianos acomodados no es infrecuente ver una abigarrada acumulación de obras de arte de muy distinta calidad y valía. Esta acumulación no siempre puede considerarse como verdadero coleccionismo, porque en muchos casos la intencionalidad de crear una colección ha faltado. En realidad, la situación es más compleja. Lo que pudo empezar como compras de obras de arte de una forma desestructurada con decisiones dictadas simplemente o consideraciones de “gusto” personal, ha acabado en la paulatina adopción de una “filosofía del coleccionismo” mucho más estructurada y focalizada, con objetivos específicos para sus adquisiciones. Han pasado de un coleccionismo meramente acumulativo a uno sistemático.

Los estudios sobre el coleccionismo como práctica social—y de los coleccionistas como sus principales agentes—son numerosos. En la historiografía del arte occidental, los trabajos sobre el coleccionismo

como práctica social y las narraciones biográficas sobre los más importantes coleccionistas son muy comunes en el ámbito anglosajón, francés y alemán desde la segunda mitad del siglo pasado. Como ejemplos pueden citarse la clásica obra de Douglas y Elizabeth RIGBY (1944): *Lock, stock and barrel; the story of collecting*; la de Francis TAYLOR (1948), *The taste of angels. A history of art collecting from Ramases to Napoleon*, Brown & Company; la de SAARINEN (1958): *The proud possessors: the lives, times and tastes of some adventurous American art collectors*; la de Pierre CABANNE (1961), *The Great Collector*; la de RHEIMS & PRYCE-JONES (1961): *Art on the Market. Thirty-five centuries of collecting and collectors from Midas to Paul Getty*; la de COOPER (1963): *Great Private Collections*; la de HASKELL (1976):



Fig 6.4 Tola WEWE, *My dear partner*, 2008. Acrílico sobre lienzo, Colección Shyllon. Lagos

Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France; ELSNER, J. y CARDINAL, R. (1994): *The Cultures of Collecting*; un libro muy especial de Philip BLOM (1994), *To Have and to Hold, An Intimate History of Collectors and Collecting* ; el de PEARCE (1995): *On Collecting: An Investigation in Collecting in the European Tradition*; o más recientemente, LINDEMANN (2006): *Collecting Contemporary* y el libro de Elina MOUSTAIRA (2015): *Art Collections, Private and Public*.

Refiriéndose a los estudios sobre el coleccionismo de arte en España, Isabel Pinillos dice:

Sorprende, al revisar la literatura sobre coleccionismo el reducido interés que parece haber despertado el tema, cuando se trata de una actividad de tanta relevancia, que mueve un volumen espectacular de negocio y que ejemplifica una especial vinculación de lo económico con los aspectos más específicamente individuales del ser humano. (Pinillos 2006:809)

Sin embargo, aunque no sean abundantes, en España también se han realizado algunos de relevancia. Entre ellos cabe citar, *El coleccionismo en España* (Moran y Checa 1985), *Arte y coleccionismo privado en Valencia del siglo XVIII a nuestros días* (Gil Salinas 1994), *Tesoros y colecciones* (Cano de Gardoqui 2001), *Coleccionismo y nobleza* (Urquizar 2007), *El coleccionismo en la formación de la conciencia moderna del arte* (Urquizar 2009), *España y Nápoles, coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII* (Colomer 2009), *Orígenes del coleccionismo y gusto modernos* (Bolaños 2011), *Coleccionismo de arte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto* (Jiménez-Blanco 2013). Ana Garduño (2009), en su obra *El coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil*, ofrece un detallado estudio del coleccionista mexicano Alvar Carrillo que es de utilidad si se le compara con algunos coleccionistas nigerianos.

Como bien ha indicado Belk (2001), las colecciones de arte generalmente surgen como consecuencia de una gran diversidad de motivaciones.

“Se dice a menudo que los coleccionistas de todo el mundo están inspirados por los mismos motivos. Ciertamente, la codicia pura y el orgullo en la posesión; el deseo de prestigio social; la rivalidad con otros coleccionistas; el amor e interés por los objetos coleccionados; el patrocinio y el fomento de las

11. It is often said that collectors the World over are inspired by the same motives. Certainly, pure greed and pride in possession; desire for social prestige; rivalry with other collectors; love for and interest in the objects collected; patronage and encouragement of the arts; and a wish to instruct and benefit the public mingled in varying proportions, are important elements in determining why, when and how a collector sets to work

12. collectors who are discerning enough to spot critically important artists before the rest of the pack does; who are driven to buy the best; who quintessentially interested in seeing the art they buy increase in economic value; who want to fill their homes with prestigious works by famous artists in order to impress their friends, who use the activity to gain entrée to desirable social circles; who want to engage with interesting personalities; who seek to connect more profoundly with their time and culture; and who aim to be part of a scene that garners widespread media attention

artes; y un deseo de instruir y beneficiar al público mezclado en diferentes proporciones, son elementos importantes para determinar por qué, cuándo y cómo un coleccionista se pone a coleccionar” (Constable 1964)¹¹

No es posible definir el “verdadero” coleccionismo y cuales son las motivaciones “validas” para su práctica. Por otra parte, las colecciones, y los coleccionistas, cambian con el paso del tiempo. Wagner y Westreich se refieren a varios tipos de coleccionistas:

“coleccionistas que son lo suficientemente perspicaces para detectar artistas de importancia crítica antes de que el resto de la manada lo hace; coleccionistas que solo compran lo mejor; que, sobre todo, están interesados en ver el arte que compran aumentar en valor económico; que quieran llenar sus casas con obras prestigiosas de artistas famosos para impresionar a sus amigos, que utilizan la actividad para acceder a círculos sociales deseables; que buscan la relación con personalidades interesantes; que buscan conectarse más profundamente con su tiempo y cultura; y que apuntan a ser parte de una escena que atrae una amplia atención de los medios de comunicación” (Wagner y Westreich 2013:8)¹²

Bourdieu (1984) habló también—hace más de treinta y cinco años—del coleccionismo como consumo. Bourdieu ve al coleccionista como el acaparador de “capital cultural” y a sus adquisiciones como vehículo para ascender en la jerarquía social. De acuerdo con él, la obra de arte es el objeto de consumo que mejor permite acceder en los estratos sociales. Poseer arte otorga al coleccionista no sólo un claro beneficio personal, sino también un prestigio social de primera importancia. Sin embargo, a pesar del atractivo de esta reducción del coleccionismo a un mero instrumento de prestigio y de poder, la realidad es más rica y compleja. Las profundas diferencias en el modo en que los coleccionistas nigerianos desarrollan sus colecciones es una prueba de ello. Claramente, al coleccionar, no solo reciben un beneficio, ellos también ofrecen una importante contribución al desarrollo del arte y de la cultura.

“Collectors are the often unsung but vital third side of the triangle that is the art World. We all know about artists and galleries, but collectors are a relatively unknown quantity, even though their existence ensures the livelihood of the other two” (Milliard 2005:44)

Esta dinámica es perfectamente observable en el campo del arte en Nigeria. Los coleccionistas nigerianos forman un grupo pequeño, activo, heterogéneo y centrado principalmente en Lagos.

6.2 El coleccionismo nigeriano

Estudiar las colecciones de un determinado mundo del arte permite apreciar importantes aspectos del funcionamiento y estructura de ese mundo. Al analizar las colecciones e investigar sobre los coleccionistas se descubre más fácilmente el influjo que ellos, como agentes de ese sistema social, ejercen sobre él y sobre los otros agentes. Así pues, parece conveniente estudiar tanto las colecciones mismas como las razones, gustos y preferencias que han llevado a sus creadores a acumularlas.

En las colecciones privadas de arte en Nigeria se observa la variedad que cabría esperar de las diferencias generacionales, culturales y económicas. Al mismo tiempo, se pueden discernir unos patrones de comportamiento y unos modos más o menos comunes en la práctica coleccionista en el país. Tres de ellos son especialmente claros (Castellote 2012):

- a) la preponderancia de formas artísticas tradicionales (pintura y escultura) sobre nuevas técnicas.
- b) El predominio de cuestiones formales sobre las teóricas o de significado.
- c) Las muy frecuentes referencias a la figura humana.

Aunque en círculos artísticos globales se han hecho en los últimos años muy numerosas referencias a una supuesta “*muerte de la pintura*”, esta tendencia no es particularmente fuerte en el coleccionismo local de Nigeria. Muy pocos coleccionistas adquieren obras de arte conceptual, instalaciones, video arte o incluso fotografía. Las esculturas, pinturas y grabados siguen preponderando. En segundo lugar, puede observarse que las consideraciones formales predominan sobre las discursivas, teóricas o interpretativas. Los coleccionistas nigerianos siguen comprando más con los ojos que con razonamientos teóricos. La búsqueda de la belleza formal es indudablemente la consideración más importante en sus decisiones adquisitivas. Los coleccionistas nigerianos buscan sobre todo “obras bellas”. En las colecciones de Lagos es difícil encontrar lo feo, lo grotesco o lo transgresivo. Por otra parte, esta actitud ha favorecido la presencia en el mundo del arte

nigeriano de obras superficiales y repetitivas de valor exclusivamente decorativo. Por último, en el coleccionismo nigeriano es fácil distinguir una preponderancia de la figura humana sobre cualquier otro tema de representación.

6.2.1 Una breve historia del coleccionismo nigeriano

En las sociedades tradicionales nigerianas, las distintas instancias de control de poder y riqueza han acumulado desde hace siglos objetos de valor tanto material como cultural, simbólico o histórico. El fenómeno del coleccionismo como práctica social tiene una historia mucho más reciente.

Desde que los primeros europeos llegaron a las costas de Nigeria a finales del siglo XV, exploradores, comerciantes, misioneros, viajeros y colonos europeos extrajeron de África un gran número de objetos y artefactos de indudable valor histórico, cultural, artístico y ceremonial



Fig 6.5 Myma Belo-Osagie. Coleccionista

en las culturas autóctonas. Sin embargo, el coleccionismo de arte realizado por africanos tiene una historia de tan solo un siglo. En las más importantes ciudades costeras del África occidental, el coleccionismo local comienza en el periodo colonial tardío y sobre todo en la primera mitad del siglo XX.

Desde final del siglo XIX florece en esas ciudades costeras una pequeña burguesía local que adopta muchas de las formas y costumbres, sobre todo inglesas y francesas, de los extranjeros que ocupan todas las posiciones importantes en el comercio, la administración colonial, las fuerzas armadas y las instituciones clericales. En el periodo inmediatamente anterior a la independencia de estos países crece considerablemente el número de africanos que tiene acceso a la educación y a modos de vida occidentales. (Castellote 2015)

Ghana fue el primero de los países del África occidental en proclamar su independencia (1957). Guinea lo hizo en 1958 y otros 17 países africanos—entre ellos Nigeria—lo hicieron en 1960. Un pequeño grupo de nigerianos—por aquel entonces eran casi exclusivamente hombres porque poquísimas mujeres tenían acceso a un nivel educativo medio o alto—empezaron a coleccionar y un mercado del arte empezó a surgir en Lagos. Se trataba mayoritariamente de personas que habían

estudiado en Europa y que trajeron a Nigeria el interés por el coleccionismo de arte.

13. *With the introduction of legitimate trade, Western Education, and Religion, a group of mostly Western-educated Africans among them being Onobolu, established themselves as strong new elite, thereby altering the economic and political power in Lagos, as well as patronising the emergence of a new aesthetic idiom and taste.*

Con la introducción del comercio legítimo, la educación occidental y la religión, un grupo de africanos, mayoritariamente formados por Occidente, entre ellos Onobolu, se estableció como una nueva élite fuerte, alterando así el poder económico y político en Lagos, así como facilitando la aparición de un nuevo lenguaje y gusto estético (Mann 1985: 33-4)¹³

Al hablar de los comienzos del coleccionismo privado en España, Jiménez-Blanco dice:

“Con el inicio del capitalismo, el coleccionismo del arte, inicialmente privilegio reservado a los reyes y, por extensión, a la nobleza que les rodeaba, había comenzado a ser practicado por la nueva clase social emergente: la burguesía. Podemos situar el inicio del acceso directo de la burguesía a las obras de arte en la fecha simbólica de 1925, cuando la Academia de Bellas Artes de Paris abrió por primera vez al público los llamados salons, las exposiciones en las que los alumnos seleccionados mostraban periódicamente sus piezas” (Jiménez-Blanco 2013: 25)

En el caso de Nigeria, no es la llegada del capitalismo, sino la transición del pasado colonial al periodo de la independencia del país y la aparición de una pequeña burguesía local que marca el comienzo del coleccionismo nigeriano.

En esos años se trata del pequeño grupo de nigerianos que trabajan como funcionarios en la administración pública o el comercio local. Es tan sólo a partir del final de los años 70 cuando se realiza un proceso de “indigenización” del control de la riqueza –hasta ese momento, casi exclusivamente en poder de los agentes coloniales-, y cuando el abundante dinero del petróleo llega a los primeros emprendedores y empresarios. (Castellote 2015)

Los primeros coleccionistas surgen de entre los miembros de ese pequeño grupo. Sin embargo, tendrían que pasar un par de décadas antes de que pudiera observarse un coleccionismo sistemático por parte de unos pocos individuos. Con la entrada en escena, ya en el siglo XXI, de una nueva generación de coleccionistas con menos recursos económicos, pero más jóvenes y más ambiciosos, el panorama del coleccionismo nigeriano cambia de nuevo.

14. *dele jegede
prefiere escribir su
nombre en minúsculas.
En este trabajo sigo su
preferencia.*

El historiador de arte africano, dele jegede¹⁴, sitúa el comienzo del patronazgo artístico en Nigeria en los años sesenta, justo cuando la ciudad de Lagos empezó a convertirse no solo en centro de la actividad política, sino también cultural del país. La presencia de importantes artistas nigerianos (Grillo, Onobrakpeya, Enwonwu, Emokpae) y de expatriados muy activos en el área cultural (Beier, Crowder, Murray) potenció este despertar del coleccionismo artísticos por parte de los primeros coleccionistas de origen nigeriano:

15. *As a corollary of this development,
patronage experienced its first boom.
With active encouragement by
expatriate interests in Lagos—the
Wolfords, the Mundy-Castles and the
Vaughn Richards among others it was
no longer necessary to be apologetic for
daring to be an artist. The paradox to
this development was that by the end of
the decade, local interest had been
sufficiently stimulated to initiate the
rise of indigenous patronage of the arts.*

Como corolario de este desarrollo, el mecenazgo experimentó su primer auge. Con el estímulo activo de los intereses de los expatriados en Lagos — los Wolfords, los Mundy-Castles y los Vaughn Richards, entre otros, ya no era necesario ser apologético por atreverse a ser un artista. La paradoja de este desarrollo fue que, a finales de la década, el interés local había sido suficientemente estimulado para iniciar el auge del patronazgo indígena de las artes. (jegede 2001:68)¹⁵

jegede hace notar cómo un pequeño grupo de artistas pioneros, entre los que se encontraban Festus Idehen, Felix Idubor y Tayo Aiyegbusi, convirtieron sus estudios en galerías comerciales y promovieron el arte ante sus amigos y conocidos y poco a poco facilitaron la aparición de un incipiente grupo de coleccionistas. Sus esfuerzos complementaron las actividades del foco principal de divulgación artística en Lagos: el Exhibition Centre en la Marina de Lagos. Jegede continúa:

16. *There were also Gallery LABAC
and Afi Ekong's Bronze Gallery. With the
passage of Chief Onobolu early in the
sixties, Ben Enwonwu, the colossal
modernist, reigned as the doyen; ...
Yusuf Grillo began his ascendancy as the
sole authority on large-scale and
tantalizing murals that still adorn the
walls of public buildings in the city-at
Adeniran Ogunsanya Shopping Complex
and the Gty Hall among others. St.
Gregory's College gave appointment to
a young art teacher: B.R Onobrakpeya...
Lagos was where things were
happening*

También estaba la Galería LABAC y la Bronze Gallery de Afi Ekong. Tras la muerte de Onobolu a principios de los años sesenta, Ben Eenwonwu, el colosal modernista, reinó como el doyen; ... Yusuf Grillo comenzó su ascendencia como la única autoridad en tentadores murales a gran escala y que todavía adornan los muros de edificios públicos en la ciudad-en el complejo comercial de Adeniran Ogunsanya y el ayuntamiento entre otros. St. Gregory 's College nombró a un joven profesor de arte: B. R Onobrakpeya... Lagos era el lugar donde las cosas sucedían. (jegede 2001:68)¹⁶

En los años 70 no son solo expatriados los que coleccionan arte. Un pequeño grupo, entre los que se pueden nombrar a Babs William, Afolabi Kofo-Abayomi, Sammy Olagbaju, Torch Daire, Ayo Olagundoye, Yemisi Shyllon y Rasheed Gbadamosi, empiezan a hacerlo de forma regular. Refiriéndose a uno de ellos, Chika Okeke dice:

17. A finales de los setenta, William había hablado apasionadamente a un grupo de profesionales nigerianos sobre la importancia de coleccionar obras de arte. Nunca cansado de defender las artes, señaló que fue a través del coleccionismo y el apoyo a las artes, que más plenamente se puede entender los tiempos en que vivimos, y en última instancia, forjar nuestra identidad cultural.

“Sometime in the late seventies, William had spoken passionately to a group of Nigerian professionals about the importance of collecting works of art. Never tiring of championing the arts, he pointed out that it was through collecting and supporting the arts, that we more fully understand the times we live in, and ultimately fashion our cultural identity” (Okeke-Agulu 1999:viii)¹⁷

Así pues, ya a finales de los 70 y principios de los 80, comienza a surgir en Lagos una nueva generación de coleccionistas. Se trata de personas que, generalmente, han realizado estudios superiores y tienen a su disposición abundantes medios económicos. En su mayoría son empresarios. Este grupo de connoisseurs empieza a ver el coleccionismo como un símbolo de estatus social (Oibo 2011:513)



Fig 6.6 Ernest Wigwe. Coleccionista.

En el mundo del arte nigeriano se está produciendo una paulatina transformación en las prácticas de producción, distribución y consumo artístico. Mientras que la mayoría de los artistas siguen anclados en los medios artísticos tradicionales y asociando su actividad casi exclusivamente con una habilidad técnica, algunos artistas jóvenes insertan sus prácticas en discursos postcoloniales, postmodernos y globalizados. Entre los coleccionistas, también se observa un cambio de paradigma. Solo unos pocos de ellos—en su mayoría, jóvenes emprendedores—han adoptado marcos teóricos y conceptuales similares a los de sus colegas en otras partes del mundo, pero una nueva generación de coleccionistas está surgiendo.

“La mayoría de los coleccionistas nigerianos pertenecen a la alta burguesía local y sus preferencias estilísticas y temáticas están permeadas por un cierto “gusto burgués” occidentalizado y conservador. Hay una abrumadora preponderancia de paisajes, retratos y figuras humanas, escenas costumbristas, motivos que sugieren una estereotípica ‘africanidad’”. (Castellote 2012)

Bisi Silva, lo ha expresado así:

18. El sector podría beneficiarse de una inyección de ideas frescas y auto-reflexividad, con el fin de ir más allá de lo que Jegede llama un estado de cosas en la que "muchos de nosotros, los artistas visuales, se dedican principalmente a una exhibición de competencia técnica y delicadeza que son a menudo tan poco profundas, como carentes de valores heurísticos

"The sector could benefit from an injection of fresh ideas and self-reflexivity, in order to get beyond what Jegede calls a state of affairs wherein "many of us visual artists engage mainly in a display of technical proficiency and finesse which are oftentimes as shallow as they are devoid of any heuristic values" (Silva 2008b)¹⁸

El estudio de las colecciones locales muestra que hay una importante divergencia entre el tipo de arte coleccionado mayoritariamente por los coleccionistas nigerianos y el tipo de arte que se presenta en algunas de las más importantes publicaciones recientes sobre arte contemporáneo en el continente, por ejemplo: *Contemporary African art since 1980* (Enwezor y Okeke-Agulu 2009) o *Angaza Afrika: African art now* (Spring 2008). Entre un conjunto de obras y el otro, se pueden ver como dos mundos del arte, cada uno con diferentes criterios de selección y con distintas bases teóricas. La distancia entre ellos parece infranqueable. Esta divergencia puede deberse o bien a que los coleccionistas nigerianos tienen un foco muy estrecho y reducido en su práctica coleccionista o bien que esas publicaciones ofrecen una visión sesgada de la compleja realidad del arte producido, distribuido y coleccionado en Nigeria y en todo el continente.

En cualquier caso, el estudio de las colecciones locales adquiere gran importancia para ofrecer una visión equilibrada que se base no en ideas preconcebidas – ya sean locales o extranjeras – sino en hechos. El análisis de las colecciones locales es crucial para el estudio del arte nigeriano contemporáneo. Si esto falla, se cae fácilmente en el peligro de dar una visión occidentalizada y eurocéntrica de una realidad mucho más compleja de lo que parece a primera vista. (Castellote 2015)

A menudo, en publicaciones de carácter general, e incluso en algunas de carácter más especializado, se presenta a África como una realidad con una identidad única. Pero la realidad es distinta. Aunque se reconozca que "África no es un país", es difícil evitar esta simplificación. Esto también es de aplicación en lo que se refiere al coleccionismo. Hay muchos modos de coleccionar, también en África. Si se pierde esto de vista es fácil caer en generalizaciones que simplifican una compleja realidad de carácter social, cultural y artístico. Hay un peligro al hablar del "coleccionismo nigeriano" como si fuera un fenómeno homogéneo y atemporal. En realidad, cada coleccionista colecciona de un modo personal.

Findlen observó como los coleccionistas europeos pioneros del siglo XVII vieron el coleccionismo como un modo de autodefinición personal a través de las cosas materiales. *“La nueva figura social del coleccionista se convirtió en el arquetipo de la idea, entonces relativamente novedosa, de que la identidad personal puede ser configurada por el individuo en lugar de ser definitivamente recibida al nacer”* (Findlen 1994:294). Por su parte, McDonald (2006:89) comenta como para esos primeros coleccionistas, el coleccionismo era una forma de expresar diferenciación (*distinctiveness*) individual, de forma análoga a como las nuevas naciones europeas buscaban alcanzar una diferenciación colectiva. Cada colección sugiere como es la personalidad del coleccionista. En el caso de los coleccionistas nigerianos contemporáneos, no es difícil observar como algunos ven el coleccionismo como algo que les define. Socialmente se “ven” como coleccionistas a pesar de que sus logros profesionales sean amplios. A ellos se les puede aplicar la frase de Baudrillard: *“It is inevitably oneself that one collects”* (Baudrillard 1994:12).

6.2.2 La “tribu” de los coleccionistas nigerianos

Los perfiles sociológicos y las características personales de los patronos, mecenas, coleccionistas y compradores ocasionales de arte en Nigeria son muy variadas. Paulatinamente, empiezan a diferenciarse varios tipos de receptores el arte en el país: hay coleccionistas entusiastas e impulsivos que compran obras de arte regularmente y que forman parte del mundo del arte local; hay *connoisseurs*, que sin llamar la atención, pero de forma sistemática, coleccionan arte metódicamente y con un claro foco adquisitivo; hay otros que simplemente buscan “objects d’art” que sirvan de decoración en sus casas y oficinas; poco a poco empiezan aparecer también los primeros inversores en arte, que compran arte—y lo venden, tras poco tiempo, en subastas y galerías—con el objetivo primario de obtener una rentabilidad económica mayor que la ofrecida por otras formas de inversión. El estudio de este coleccionismo debe hacerse desde perspectivas locales y basarse en datos empíricos de la realidad social existente en Nigeria. Como dice Nicodemus (1995):

“This work cannot be carried out as an internal African affair, disregarding the European genesis of modern art; neither can it proceed by taking over ready-made discourses from the West, which are often field-specific there. It has to build on

19. Este trabajo no puede llevarse a cabo como un asunto africano interno, desconsiderando la génesis europea del arte moderno; ni puede proceder tomando los discursos hechos en occidente, que son a menudo específicos allí. Tiene que construir un análisis independiente y una comprensión tanto de las estructuras sociales africanas y occidentales como de su interacción.

independent analysis and an understanding of both the African and Western social structures and their interplay.”¹⁹

El mundo el arte nigeriano es un sistema de reciente aparición y todavía no muy desarrollado. Aunque la renta per cápita de Nigeria no sea de las más bajas del mundo—debido casi exclusivamente a sus reservas petrolíferas—es evidente que una mayoría de los nigerianos viven en condiciones de pobreza. Sin embargo, hay un pequeño grupo de personas con niveles de afluencia y educación comparables a los de países mucho más desarrollados económicamente. Esta afluencia de unos pocos ha permitido la emergencia de un mercado local del arte en el que los coleccionistas privados juegan un papel central. “Africa’s lawyers and other professionals are battling each other these days—not in court but at auction houses. That’s good news for the continent’s young artists, who are watching prices on their artwork rise” (McGroarty 2015). Giles Peppiatt, director del departamento de arte africano de la casa de subastas Bonhams, lo expresaba así en un artículo “A nice new market” en *The Economist* de Londres del 29 de julio de 2010:

“Auctions are also happening in Lagos, where oil and banking have made a few very rich, though most people still live in grinding poverty. There’s a lot of money in Nigeria, and though it might sound cynical, money and art are inextricably linked.”

Por su parte, Bisi Silva la más importante curadora de arte en Nigeria dice:

20. Las subastas y los coleccionistas, cada vez más visibles y poderosos aquí, son parte vital de la ecología de cualquier mundo del arte, pero deben ser vistos con cautela, en especial en ausencia de fuerzas de contrapeso. Por eso, también es esencial crear y sostener instituciones nativas que puedan mantener el espacio para la diversidad de la práctica y el discurso artístico contemporáneo.

Auctions and collectors, increasingly visible and powerful here, are a vital part of the ecology of any art world, but they must be viewed with caution, especially in the absence of counterbalancing forces. So, it is also essential to create and sustain indigenous institutions that can maintain space for the diversity of contemporary artistic practice and discourse.” (Silva 2008b)²⁰



Fig 6.7 Jubril Enakele. Coleccionista.

En el prólogo al libro titulado “*El sistema el arte en España*”, editado por Juan Antonio Ramírez se lee: “*El arte, pues, se define en el interior de un sistema interactivo en el que trabajan diversos agentes, desde la crítica a la enseñanza, desde los museos al comercio, desde las políticas globales a las identidades personales*” (Ramírez 2010:14).

Siete capítulos, escritos por distintos autores cubren los siguientes aspectos del sistema del arte: 1) arte y economía; 2) publicaciones; 3) crítica; 4) museos; 5) la industria cultural; 6) mujeres en el sistema del arte, y 7) marginalidad en el sistema el arte español. Parece sorprendente que una publicación que aspira a dar una visión de conjunto de un sistema social como es el mundo del arte, no mencione un componente esencial de ese sistema: el coleccionismo artístico, tanto privado como corporativo. Si en el caso de España—tal vez por el poco peso que los coleccionistas tienen en un sistema fuertemente sujeto al apoyo institucional—

esta omisión podría razonarse, en el caso de Nigeria sería injustificable. El coleccionismo juega un papel esencial en el funcionamiento del sistema el arte en Nigeria, tanto desde un punto de vista de la economía del sistema como desde el punto de vista de la legitimación y puesta en valor de los artistas y sus obras.

21. *Unless they make art works only for their own pleasure, ... artists depend directly or indirectly on social structures that provide them support. These may encompass a gamut of mechanisms, processes, institutions or agencies that reward or penalize artistic performance or creation. They range from simple, direct relations between artist and patron to relations of great complexity involving intermediaries, networks and circles*

Salvo que hagan obras de arte sólo para su propio placer, ... los artistas dependen directa o indirectamente de las estructuras sociales que les brindan apoyo. Estas pueden abarcar una gama de mecanismos, procesos, instituciones u organismos que recompensan o penalizan la práctica o la creación artística. Abarcan desde las relaciones simples y directas entre el artista y el mecenas hasta las relaciones de gran complejidad que involucran a intermediarios, redes y círculos (Zolberg 1990:136)²¹

El gran coleccionista italiano Giuseppe Panza di Biumo (1993) bien dijo que, para entender una colección, lo primero que hay que hacer es mirar a la mente del coleccionista. Por esta razón, la cuestión de las motivaciones del coleccionista, ¿por qué coleccionan los coleccionistas?, ha ocupado desde hace años un papel central en los estudios sobre el coleccionismo.

“En este contexto general del viraje al sujeto que ha sufrido toda la ciencia durante el siglo XX, las reflexiones teóricas dedicadas al coleccionismo en los últimos años confluyen en la defensa del

análisis de estos modos de relación entre el objeto y su propietario para poder comprender el fenómeno” (Urquizar 2009)

A veces se ha simplificado esta compleja cuestión y se ha reducido el coleccionismo a la mera “*pasión por poseer*”, que algunos consideran innata al género humano. Sin embargo, las razones del coleccionismo—placer visual, estatus social, documentación, inversión, decoración, obsesión—son tan variadas como lo son los coleccionistas. No hay—no puede haber—un modo único y homogéneo en la práctica coleccionista en Nigeria. Por esta razón, al analizar su coleccionismo de arte—dentro del estudio del sistema del arte en el país—las intenciones y motivos de los coleccionistas son no menos importantes que las características y peculiaridades específicas de sus colecciones y el modo en que han surgido y desarrollado en los últimos años. Algunas preguntas centrales en este capítulo son pues:

- a) ¿Quiénes son los principales coleccionistas de arte en Nigeria?
- b) ¿Qué arte coleccionan los coleccionistas nigerianos?
- c) ¿Hay tendencias, prácticas, patrones y modelos prevalentes?
- d) ¿Cuáles son los mecanismos y canales más frecuentes para la adquisición de obras de arte en Nigeria?
- e) ¿Cuál es la relación de los coleccionistas con los otros agentes del mundo del arte nigeriano: artistas, galerías, marchantes, casas de subastas, historiadores, etc.?
- f) ¿Qué nivel de profesionalización—documentación, conservación, almacenamiento, aseguración, etc.—hay en las colecciones de arte en Nigeria?

El estudio del coleccionismo de arte llevado a cabo por coleccionistas locales residentes en el país es de capital importancia para la construcción de una rigurosa historiografía del arte nigeriano. El estudio del coleccionismo nigeriano no se ha realizado todavía. El único trabajo que ha estudiado una colección específica es el libro titulado *Making history: African Collectors and the Canon of African Art* de Sylvester Ogbechie (2011), historiador de origen nigeriano y actualmente profesor de historia del arte africano en la Universidad de California, ya mencionado con anterioridad al hablar de los más importantes historiadores del arte nigeriano. Esta publicación realiza un estudio con rigor y profundidad sobre la colección de arte tradicional nigeriano del coleccionista de Lagos, Femi Akinsanya. Su colección de arte precolonial africano es probablemente la más

importante colección conservada en el continente, con la excepción de las existentes en unos pocos museos nacionales como los de Nigeria y Ghana.

El estudio del coleccionismo nigeriano debe comenzar con la pregunta: ¿hay realmente un coleccionismo de arte en Nigeria? Es decir, ¿es posible identificar una práctica social en Nigeria a la que podamos asignar con precisión el calificativo de coleccionismo? Solo cuando se haya dado una respuesta positiva a esta pregunta, es posible analizar las características específicas de las colecciones y los modos en que se asemeja o difiera de prácticas coleccionistas en otros lugares.

Al comentar sobre las estructuras e instituciones nigerinas que apoyan el arte, la más conocida curadora nigeriana, Bisi Silva, resalta la preponderancia de pintura y escultura en las colecciones locales:

Any visitor to Lagos would be forgiven for thinking that painting and sculpture are the only kinds of work that exist here, and that artists are interested only in selling their work. Certainly, one of the criticisms continually leveled at artists and the art scene, especially in Lagos, is that there is a propensity for the commodification of art at the expense of experimentation or of contextual depth. (Silva 2008b)

Esta “propensidad a la comodificación del arte” de la que habla Silva es evidente a todos los niveles del sistema del arte en Nigeria. Desde el contenido de los currículos de las escuelas de arte, pasando por las exposiciones y subastas, hasta las obras que se pueden ver en las casas de los coleccionistas. Silva, llama la atención sobre una de las causas de esta situación: el pobre apoyo institucional, no comercial, que reciben los artistas:

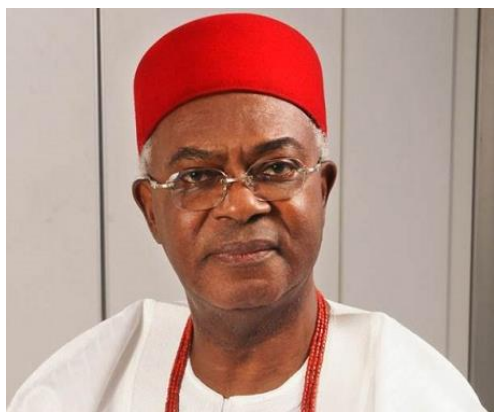


Fig 6.8 Igwe Emeka Achebe. Coleccionista

There is no denying that with no public funding or subvention, the art scene in Lagos is predominantly commercial, and as such, hierarchical and hegemonic artistic boundaries, enforcing the status of painting and sculpture, remain largely intact. There have been some inroads by photography and installation and recently by video art, but no breakthrough by film, performance, or other experimental media. (Silva 2008b)

La historia del arte moderno y contemporáneo nigeriano no puede construirse al margen del

estudio del coleccionismo privado en este periodo, y esto solo puede hacerse estudiando las distintas colecciones y—tan importante como ello—estudiando las preferencias (el “gusto”) y los juicios de valor de los coleccionistas que las han creado. Junto a ello, es necesario ver como sus prácticas coleccionistas se inscriben o se distancian de tendencias y corrientes artísticas predominantes en el arte contemporáneo africano. Otro aspecto del coleccionismo nigeriano que parece adecuado no dejar de lado es el de la influencia mutua que los coleccionistas ejercen entre ellos mismos. La cuestión de la competitividad es una cuestión central en la génesis de algunas colecciones. En “*Lock, Stock and Barrel: The Story of Collecting*”, Douglas y Elizabeth Rigby citan a Edmond Bonnaffé quien había parafraseado una conocida expresión latina: “*Man against man is like a wolf; woman against woman is worse; but the worst of all is a collector against collector*” (Rigby & Rigby 1944:34) Cualquiera que haya estado en unas pocas subastas de arte fácilmente estará de acuerdo con esta caracterización del antagonismo entre coleccionistas.

Sammy Olagbaju, uno de los coleccionistas más importantes del país, ya fallecido, solía hablar de la “*tribu de los coleccionistas de arte*” para referirse al grupo de coleccionistas de arte en Lagos. Esta “tribu”, está formada por una gran variedad de miembros. Coincidiendo con las tendencias demográficas de la ciudad, los coleccionistas de Lagos son mayoritariamente de tres de las etnias más importantes del sur del país: yoruba, igbo y edo. Donde sí se nota una cierta discrepancia con las proporciones en el total del país, es en lo que se refiere a la religión. La mayoría de los coleccionistas son cristianos. Tan solo una pequeña minoría son musulmanes, animistas o no profesan ninguna religión. No es difícil constatar que esta desproporción responde al hecho de que el cristianismo ha dado una gran importancia a la educación desde la llegada de los primeros misioneros europeos. Por otra parte, en las sociedades tradicionales musulmanas, solo una pequeña proporción ha recibió—o recibe, hoy en día—una educación formal.

Es de notar que entre los coleccionistas nigerianos más importantes la gran mayoría son hombres. En unos pocos casos, como el de Sandra y Joe Obiago, el de Eyamba y Ede Dafinone o el de Liz y Newton Jibunoh, se trata de parejas. Sin embargo hay algunas mujeres que pueden citarse como coleccionistas independientes de cierta importancia: Evelyn Oputu, la primera coleccionista estable nigeriana; Myma Belo-Osagie, una prestigiosa abogada de origen Ghanés pero asentada desde hace décadas en Nigeria; Agatha Da Silva, de origen suizo, pero casada con un nigeriano y residente en Nigeria por más de 40 años; Juliana Edewor, quien, aunque empezó a coleccionar junto a su marido,

ha seguido coleccionando asiduamente después enviudar, hace ya una decena de años; Ifeoma Idigbe, Uzo Ajukwu e Ifeoma Fafunwa.



Fig 6.9 Newton Jibunoh. Coleccionista

Proponer una taxonomía del grupo de los coleccionistas de arte nigerianos es una tarea difícil. En un artículo titulado *The Four Tribes of Art Collectors* Evan Beard (2018) propone una clasificación de los coleccionistas en cuatro tipos dependiendo de su grado de motivación académica o económica: el coleccionista emprendedor, el coleccionista experto, (connoisseur), el coleccionista esteta y el coleccionista cazador de tesoros.

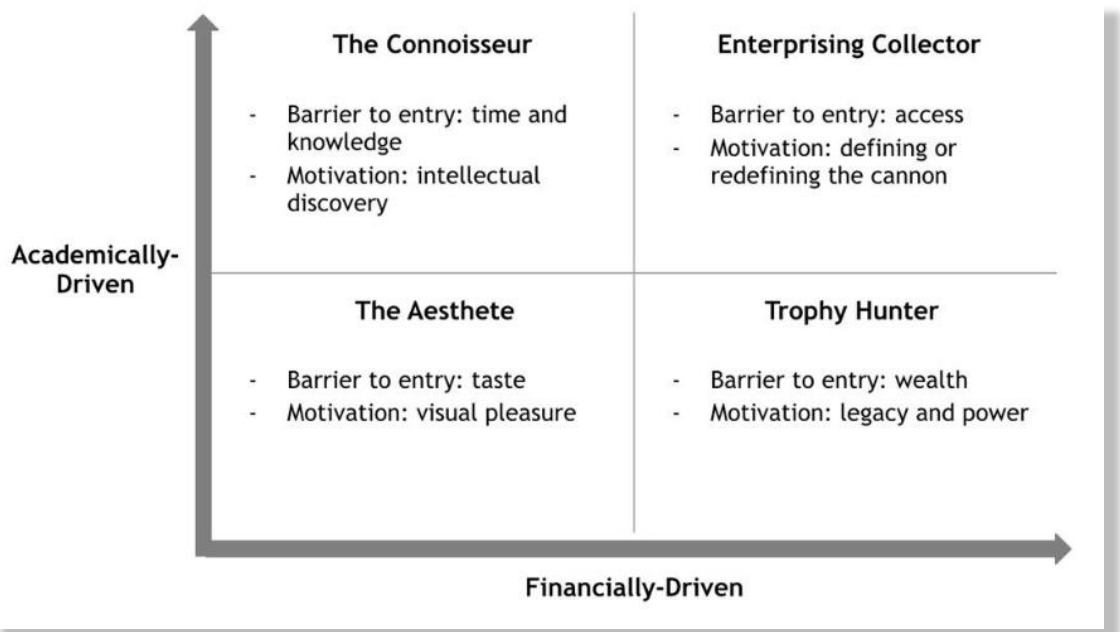


Fig 6.10 Clasificación de los coleccionistas según Evan Beard

Por su parte, en un estudio sobre el coleccionismo privado de arte en Nigeria (Castellote 2012) los autores proponen una categorización de los coleccionistas nigerianos en tres grupos:

- a) Los coleccionistas nigerianos establecidos,
- b) Los coleccionistas expatriados establecidos,
- c) Los nuevos coleccionistas

Desde entonces, varios de los coleccionistas pioneros nigerianos han fallecido, por lo que la primera categoría puede desdoblarse. Junto a

ello, teniendo en cuenta el creciente interés de empresas e instituciones locales e internacionales en crear colecciones corporativas, parece adecuado añadir otra categoría, la del coleccionismo corporativo, a las otras ya mencionadas. Así pues, pueden establecerse cinco categorías de coleccionistas en Nigeria:

- a) Los coleccionistas nigerianos pioneros,
- b) Los coleccionistas nigerianos establecidos y activos,
- c) Los coleccionistas expatriados establecidos,
- d) Los nuevos coleccionistas nigerianos,
- e) Los coleccionistas corporativos.

En el país, principalmente en Lagos, hay en la actualidad un pequeño grupo de nigerianos que empezaron a coleccionar arte hace décadas y que tienen colecciones importantes. En varios casos con más de medio millar de obras. Es difícil cuantificar exactamente su número, pero creo que puede estimarse, de manera conservadora, en unos veinte o veinticinco. Son los que he llamado, coleccionistas nigerianos establecidos.

Nigeria difiere notablemente de otros países africanos en lo que se refiere al asentamiento permanente de extranjeros. Mientras que en Kenia o África del sur hay familias que vinieron de Europa, Oriente medio o Asia hace muchas generaciones y se asentaron e integraron en el país, en Nigeria, tal vez debido a las duras condiciones climáticas, la inmensa mayoría de los extranjeros que viene a trabajar en el país lo hacen como mucho por unos años. Sin embargo, hay unos pocos extranjeros que viven establemente en Nigeria—principalmente en Lagos—desde hace décadas y que coleccionan arte de modo regular. Sus colecciones están principalmente en el país, aunque tenga obras en sus lugares de origen. Hasta hace unos pocos años, había tan solo un grupo muy reducido de coleccionistas locales. Por otra parte, las instituciones públicas no ejercían—y siguen sin ejercer—una gran influencia sobre el mundo del arte, por lo que los expatriados coleccionistas fueron durante muchos años los motores del coleccionismo nigeriano. En la actualidad hay un grupo activo y muy visible, pero el número de coleccionistas locales está creciendo a un ritmo rápido y hoy en día puede afirmarse que en Nigeria hay más coleccionistas locales que expatriados. A pesar de esta disminución de su peso en el mundo del arte, y a causa de su alto nivel económico y su fuerte presencia en el mundo del arte, los coleccionistas expatriados siguen siendo importantes agentes en el sistema del arte nigeriano.

6.2.3 Ocho coleccionistas nigerianos

22. Ask artists and gallery owners about Nigerian collectors and the same names are mentioned: Yemisi Shyllon, Adedotun Sulaiman, Sammy Olagbaju, Newton Jibunoh, Rasheed Gbadamosi, Femi Akinsanya, Gbenga Oyebode, Kavita Chellaram, Abdulaziz Udeh and Joe and Sandra Obiabo, among others. Many have been collecting for decades.

Si se pregunta a artistas y propietarios de galerías sobre los coleccionistas nigerianos siempre se mencionan los mismos nombres: Yemisi Shyllon, Adedotun Sulaiman, Sammy Olagbaju, Newton Jibunoh, Rasheed Gbadamosi, Femi Akinsanya, Gbenga Oyebode, Kavita Chellaram, Abdulaziz Udeh y Joe Obiabo, entre otros. Muchos han coleccionado desde hace décadas. (Ogunlesi 2016)²²

Aunque el número de los coleccionistas nigerianos no se pueda determinar con exactitud, sí que es posible identificar en el país a un buen grupo de coleccionistas serios, apasionados y ambiciosos. A continuación, fijo mi atención en ocho de ellos a modo de ejemplo. Un coleccionista ya fallecido, Sammy Olagbaju; el coleccionista activo con la mayor colección en el país: Yemisi Shyllon; dos coleccionistas expatriados: Faysal El-Khalil y Keith Richards; tres otros coleccionistas importantes: Yinka Fisher, Femi Lijadu, Femi Akinsanya, y finalmente, una coleccionista: Evelyn Oputu.

6.2.3.1 Sammy Olagbaju

Sammy Olagbaju (1939-2016) fue uno de los coleccionistas pioneros el país. Empezó a adquirir obras de arte cuando era estudiante en Trinity College, en Dublín, y solo podía comprar grabados baratos. Durante más de cincuenta años continuó adquiriendo obras de modo regular y llegó a crear una colección de unas 1.700 obras. Inmediatamente después de su graduación, trabajó como corredor de bolsa en Londres y New York. Más tarde, lo hizo en Ghana. Sus largas estancias y sus viajes regulares a Europa y América le permitieron entrar en contacto con el coleccionismo occidental. Sus años en Ghana hicieron posible que conociera el arte de otras partes de África.

La colección de Olagbaju es amplia, pero a diferencia de otros coleccionistas, no pretender abarcar todos los periodos y estilos. La colección se centra en la pintura y escultura figurativa y realista nigeriana. Su “gusto” estaba bien definido. Su primera obra de un artista nigeriano, un cuadro de Omotayo Aiyegbusi, ya prefigura esa característica. Los más importantes artistas figurativos nigerianos y ghaneses están ampliamente representados en su colección: Abiodun Olaku, Kolade Oshinowo, Abayomi Barber, Yusuf Grillo, Rom Isichei, A.

Abdulkareem, Sam Ajobiewe, Tayo Olayode, Ayorinde Olotu, Ablade Glover y varias decenas de artistas menos conocidos.

Olagbaju compró casi siempre por el placer estético que las obras le ofrecían. Por esta razón, hay artistas de nombre reconocido en el país, de los que Olagbaju adquirió muy pocas obras. Por ejemplo, él nunca tuvo un gran interés en los artistas de la escuela de Oshogbo que tanta prominencia tuvo en Nigeria en los años 70s y 80s. Tampoco tuvo ningún interés en artistas que han trabajado en líneas paralelas con el expresionismo abstracto o la pura abstracción de Europa y Estados Unidos hace unas décadas. Igualmente, no coleccionó obras de carácter conceptual. A Sammy Olagbaju le apasionaba el realismo figurativo, y eso es lo que coleccionó principalmente. Su colección de obras de Ben Osawe es probablemente la más importante del país:



Fig 6.11 Sammy Olagbaju

“Es fácil que un coleccionista sea un vanidoso. ¡Después de todo, yo tengo varias obras de Ben y todos ellas me parecen absolutamente hermosas! De hecho, recientemente estoy coleccionando algunos de los dibujos y bocetos que Ben realizó entre 1961 y 1964, todas ellos mostrando el buen ojo que Ben tenía para el detalle... No me siento como un vanidoso, me siento descontento de que un artista tan creativo esté entre nosotros y no le hayamos prestado tanta atención como se merece. Y tampoco hemos apreciado suficientemente a los artistas ilustres y eminentes nigerianos que vivieron y nos dejaron. Nuestros recuerdos siempre son cortos y nuestros héroes artísticos difíciles de encontrar. Pronto tendremos que hacer cola en las galerías de Londres, París, Amsterdam, y Nueva York para ver obras legadas a nosotros por Ben Osawe... Yo tengo la suerte de poseer y disfrutar algo de su producción” (<http://ovuomaroro.blogspot.com/2011/04/ben-osawe-enigma-of-modern-contemporary.html>)

En su casi obsesivo apego a las obras de su colección, Olagbaju recuerda a Mrs. Gereth, el personaje central en la novela de Henry James: “*The spoils of Poynton*”, quien refiriéndose a los objetos de su colección dice:

"There isn't one of them I don't know and love—yes, as one remembers and cherishes the happiest moments of one's life.

Blindfold, in the dark, with the brush of a finger, I could tell one from another. They're living things to me; they know me, they return the touch of my hand" (James 1896)

Como ocurre con casi todos los coleccionistas, en las motivaciones por las que Sammy Olagbaju coleccionó hay un poco de todo. Vanidad, compulsión, competitividad, *connoisseurship*, deseo de preservar el patrimonio artístico y cultural nigeriano, inversión, filantropía y, principalmente, una insaciable pasión por el arte como objeto de placer estético. Su colección de arte es genuinamente nigeriana y refleja bien la cultura urbana de Lagos, sobre todo en la segunda mitad del siglo pasado. Además de reflejar el contexto y las peculiaridades de espacio, historia y lugar, su colección muestra aspectos de su persona, de sus ideas, sus ambiciones y su trayectoria personal.

Como otros coleccionistas pioneros nigerianos, debido a la estructura del mundo del arte en Nigeria hasta hace muy pocos años, Sammy Olagbaju tuvo una relación intensa con artistas. La mayoría de sus obras proviene de compras directas a artistas muchas veces en su propia casa, invitados frecuentemente por Olagbaju. El modo en que trató a artistas de una forma personal y respetuosa, interesándose por sus cosas, sugiriendo posibilidades y caminos artísticos, e incluso la generosa ayuda económica cuando se encontraban en dificultades económicas, hizo que Olagbaju fuera conocido y querido por numerosísimos artistas como ningún otro coleccionista en el país.

Otro aspecto importante de la actividad de Sammy Olagbaju fue su asidua participación en la vida cultural de Lagos. Junto con otras coleccionistas, entre los que se encontraban Rasheed Gbadamosi, Muhali Dantata y Yemisi Shyllon, Olagbaju inició hace más de diez años la fundación de la *Visual Arts Society of Nigeria*, una organización dedicada a la promoción y defensa del arte nigeriano moderno y contemporáneo. Olagbaju fue su presidente durante muchos años. El folleto informativo de VASON explica como la institución surgió cuando sus fundadores llegaron a la conclusión de que:

23. *something positive needed to be done to ameliorate the present situation whereby visual arts developments seemed to be inconsistent and uncoordinated, especially in the area of awareness building, appreciation, and contributions to Nigeria's cultural heritage. The vacuum created by the slow pace of activities of government agencies has been a rallying point for constituents*

“era necesario hacer algo positivo para aliviar la situación en la que el desarrollo de las artes visuales parecía ser incoherentes y descoordinados, especialmente en la concienciación el publico, la apreciación y la contribución del arte al patrimonio cultural de Nigeria. El vacío creado por el ritmo lento de las actividades de los organismos gubernamentales ha sido un punto de reunión para los iniciadores (de VASON)”²³

Aunque hay algunos que guardan sus colecciones con discreción y privacidad, a la mayoría de los coleccionistas les gusta mostrar su colección. Olagbaju siempre siguió esa norma. Mientras su salud se lo permitió, solía recibir a visitantes—a veces grupos—casi todos los días de la semana. Aunque el animar a otros coleccionistas a seguir sus pasos no fuera su intención primaria al recibir a tantos visitantes y convertir su casa casi en un museo privado, no hay duda de que la gran visibilidad de su colección animó a otros a emularle. Paul Getty comenta algo similar en su autobiografía:

24. *“I realized that my collection had grown important enough for the public to have an interest in viewing it... A shift in my thinking was natural. It is a phenomenon familiar to many private collectors. After acquiring a large number of examples of fine art, one develops conscience pangs about keeping them to oneself”*

“Me di cuenta de que mi colección había crecido hasta convertirse en suficientemente importante como para que el público tuviera interés en verla... Un cambio en mi pensamiento fue natural. Es un fenómeno familiar para muchos coleccionistas privados. Después de adquirir un gran número de obras de arte, a uno le dan dolores de conciencia por guardarlas solo para mí”
(Getty 2003:276)²⁴

Tras su muerte, su colección permanece inaccesible en Isoalmacenes dende la guardaba. Sus herederos han hablado de la posibilidad de tablecr un pequeño museo privado dedicado su colección, pero de momento nada se ha concretado.

6.2.3.2 Yemisi Shyllon

Yemisi Shyllon se autoproclama como el más importante coleccionista en África. Tal vez, esta pretensión sea exagerada, pero es indudable

que con una colección de más de 6.000 obras de arte (principalmente nigeriano), es un buen contendiente a esa posición. Shyllon empezó a coleccionar en los años 80 y en más de tres décadas de incansable adquisición y acumulación de obras, ha llegado a reunir una colección realmente significativa. Shyllon pertenece a una familia noble de la región del este del país llamada Egbaland y que es parte del territorio yoruba. Por esta razón utiliza el título de príncipe. Su nombre completo es *Prince Omooba Yemisi Adedoyin Shyllon*. Como miembro de esta familia fue pretendiente al trono de Egbaland en 2005. No tuvo éxito en



Fig 6.12 Prince Yemisi Shyllon

sus intenciones y un miembro de otra familia noble fue proclamado rey (“Alake”).

Shyllon estudió Ingeniería en la Universidad de Ibadan, hizo un MBA en la universidad de Ife y también estudió Derecho en la universidad de Lagos, donde reside desde entonces. Cuando todavía era un estudiante, empezó a adquirir obras, principalmente esculturas de madera de poca valía, creadas para la venta a turistas. Por entonces su conocimiento del arte nigeriano era muy limitado, pero, como todos los buenos coleccionistas, pronto empezó a informarse, a estudiar y a discernir. Shyllon tiene una extraordinaria capacidad para los negocios y aunque nunca se ha planteado el coleccionismo como una simple inversión, desde el principio ha realizado sus adquisiciones con el cuidado que da a sus inversiones financieras. Aunque al principio sus aspiraciones coleccionistas no fueron muy ambiciosas, siguió un patron de coleccionismo común en todo el mundo. *“Whatever the case, it is rare for people to become collectors overnight. Ordinarily it is a process that requires having good and bad experiences, seeing, hearing and reading a lot”* (Keller 2008:15)

Durante sus años de estudiante en Ibadan y Lagos empezó a tratar de conocer personalmente a artistas. Unos años después, cuando se trasladó al norte del país para trabajar como ingeniero, también acumuló obras de artistas y artesanos jóvenes o desconocidos. Cuando más tarde se trasladó de nuevo, esta vez a Ife para hacer un MBA, amplió sus intereses y empezó no solo a comprar obras que le gustaban y que estaban al alcance de su presupuesto de estudiante, pero ya comenzó a buscar obras, estilos o artistas específicos.

Poco después de su 30 cumpleaños consiguió un trabajo bien remunerado en una multinacional en Lagos y es entonces cuando emprendió lo que él llama la segunda fase de su trayectoria coleccionista. A partir de ese momento ya podía encargarse de obras a sus artistas preferidos y comprar obras de artistas de renombre. Esta es una característica definitoria del coleccionismo de Shyllon. A lo largo de los años, y a diferencia de otros coleccionistas, Shyllon ha intentado siempre que ha podido comprar directamente de los artistas. Así es como conoció al artista David Dale, uno de los principales representantes del arte contemporáneo nigeriano. A través de él, Shyllon conoció personalmente a la gran mayoría de los artistas activos en las últimas décadas del s. XX. También ha comprado varias veces las pequeñas colecciones de extranjeros que dejaban el país, sobre todo en los años 90, y que no podían llevarse todas sus obras por falta de espacio.

25. The era of one of Nigeria's Military Presidents, General Sani Abacha (1993-1998) was a very trying period for Nigeria. The period was marked by the exodus from Nigeria of many expatriates. While leaving Nigeria many of these expatriates put out the entire collections of theirs from Nigeria and elsewhere for sale. This situation was auspicious for me as I took hold of the opportunity to buy their works, thus, increasing my collection by great leaps.

“La era de uno de los presidentes militares de Nigeria, el General Sani Abacha (1993-1998) fue un período muy difícil para Nigeria. El período estuvo marcado por el éxodo de Nigeria de muchos expatriados. Al abandonar Nigeria, muchos de ellos pusieron a la venta sus colecciones de Nigeria y de otros lugares. Esta situación fue auspiciosa para mí, ya que me dio la oportunidad de comprar sus obras, por lo tanto, aumentando mi colección por grandes saltos”. (Shyllon 2014)²⁵

Desde que Arthouse—la primera casa de subastas de arte en Lagos—abrió sus puertas en 2008, Shyllon ha comprado también en subastas, pero sólo obras de mayor calidad y rareza, generalmente de artistas nigerianos ya muertos. Por entonces, coleccionar arte ya se había convertido en una obsesión para Shyllon. Su caso cuadra bien con lo que Aristides (1988:330) llama una “obsesión organizada”:

“Collection... is an ‘obsession organized’. One of the distinctions between possessing and collecting is that the later implies order, system, perhaps completion. The pure collector’s interest is not bounded by the intrinsic worth of the objects of his desire; whatever they cost, he must have them”

25. <http://www.nigerianartoyasaf.org/>

Hace unos años, Shyllon inició una fundación de arte creada para gestionar la colección y organizar actividades relacionadas con el arte: *The Omooba Yemisi Adedoyin Shyllon Art Foundation (OYASAF)*²⁰.

Shyllon colecciona por tres motivos principales: por el placer estético, por el estatus y prestigio y por los beneficios económicos. Indudablemente, Shyllon disfruta de sus obras. Además, el poseer la más extensa e importante colección en Nigeria le permite acceso al reducido grupo de las élites culturales del país. Puesto que Shyllon se encuentra en una situación económica muy desahogada, la cuestión financiera no es la más importante en su actividad coleccionista, pero no es irrelevante en su toma de decisiones. La colección de arte es para él también una inversión alternativa a las que hace en el campo inmobiliario y a sus inversiones bursátiles.

Para Shyllon, el coleccionar arte es su elemento personal definitorio más relevante y el que estructura su vida y su posición en la sociedad de Lagos. Esto es así de tal manera que, recientemente, ha dejado su trabajo profesional para dedicarse primordialmente a su fundación y colección de arte, a la gestión de sus inversiones y desde 2015, cuando decidió regalar una importante parte de su colección la Pan-Atlantic University en Lagos para el establecimiento de un museo que lleva su

nombre, al desarrollo de este museo: el *Yemisi Shyllon Museum of Art* en la *Pan-Atlantic University*. Gran parte de sus actividades diarias están ocupadas por sus relaciones con artistas, sus visitas a galerías, estudios, subastas, coleccionistas, ferias de arte y funciones públicas. Como su colección se encuentra todavía en su extensa casa en Lagos, hay un flujo ininterrumpido de personas y grupos que le visitan.

La colección Shyllon es muy amplia, más de 6,000 obras, principalmente de artistas nigerianos y, ciertamente, la más importante del país—y tal vez de toda África—tanto a nivel privado como público. Se trata de una colección ecléctica que incluye desde piezas del arte tradicional (precolonial) nigeriano hasta obras contemporáneas que se insertan en discursos artísticos y sociales globales. Shyllon tiene una actitud de permanente expectativa, siempre tratando de encontrar y adquirir nuevas piezas, de descubrir oportunidades de expansión de su colección. La colección puede clasificarse en tres grandes categorías:

26. Utilizo la expresión “arte tradicional” para referirme al arte precolonial que en distintos contextos y épocas se ha dado en llamar -a mi parecer, inapropiadamente-, “arte primitivo” o “arte indígena” o “arte tribal”.

- a) Arte Tradicional²⁶
- b) Arte del modernismo y la postcolonialidad temprana
- c) Arte Contemporáneo

Arte tradicional (precolonial nigeriano) en la colección Shyllon

En Europa y América han existido de forma sistemática desde el siglo XIX coleccionistas—privados y públicos—de arte y objetos tradicionales africanos. Los museos nacionales de Alemania, Inglaterra, Francia y Bélgica, entre otros, tienen importantes colecciones de arte del continente. Obras de arte y objetos de la cultura material africana fueron recogidos por exploradores, comerciantes, misioneros, etnólogos, oficiales y visitantes de las colonias llegados de los países europeos y acabaron en museos europeos y americanos. Sorprendentemente, el coleccionismo de esas piezas no ha interesado generalmente a los coleccionistas autóctonos. En Nigeria, tres colecciones destacan principalmente: la de Omo-Oba Odimayo, la de Femi Akinsanya y la de Yemisi Shyllon, todas ellas en Lagos. La colección Shyllon contiene más de 800 obras de arte tradicional, principalmente esculturas en madera y en bronce. Junto a esas esculturas hay máscaras, tambores tradicionales, terracotas, vestidos y textiles tradicionales.

27. Las obras sobre el arte tradicional yoruba son abundantes, pero como referencia principal puede citarse, DREWAL H., PEMBERTON, J. y ABIODUN, R. (eds.) (1989): *Yoruba: Nine Centuries of African Art and Culture*, New York: Center for African Arts

Puesto que Yemisi Shyllon es de yoruba²⁷, no sorprende que las obras de esta región sean las más abundantes en su colección. Shyllon explica en una entrevista como consiguió algunas de esas piezas de arte tradicional:

“If you are talking about traditional arts, I have bought from the estate of the late Pa Adesina... (works) he acquired in the 1930s... And I’ve also bought from agents that go around shrines and altars of families that used to worship these things. I have bought from commissioned agents of national commission for museum and monuments. I stumbled on a fortune while I was at the University of Ibadan when one of my students’ grandfather’s house was being rebuilt. There they found an old Ife work which I bought very cheap in those days” (Shyllon 2015).

Entre sus piezas más importantes del grupo yoruba están las de los escultores, Areogun de Osi-Ilorin (1880-1954) Lamidi Fakeye (Haight 1987), sobre el que Shyllon y Pogoson (2013) publicaron un libro, y Olowe de Ise (1873-1938) (Walker 1998).

“Olowe’s artworks are widely known in art history and helped prove that indigenous African artists were not anonymous producers of art but were in many instances quite famous and celebrated in their particular contexts. His patrons included Yoruba royalty and members of the aristocracy who vied with each other to acquire the largest number of works from the artist.” (Ogbechie 2011:19)

28. Para una visión general del arte de Benin se puede ver: PLANKENSTEINER, B. (2010): *Benin, Milano, Five Continents Editions*. Para el arte de la etnia igbo, COLE, H. y ANIAKOR, C. (1984): *Igbo Arts: Community and Cosmos*, Los Angeles: UCLA, Museum of Cultural History. Una visión más general está en BLIER, S. P. (1998): *The Royal arts of Africa: The majesty of form*, New York: Prentice Hall

Sin embargo, su colección también contiene obras de otros centros de producción artística en Nigeria, principalmente Benín, Igbo e Ibibio²⁸. La colección Shyllon tiene más de veinte piezas de los llamados “Bronces de Benin”. Estos bronzes—en su mayoría expoliados por las tropas inglesas en su expedición punitiva de 1897—se encuentran dispersos por todo el mundo, con las mejores colecciones en Londres, Berlín y Viena. Tan sólo unas pocas permanecen en museos nigerianos. En la colección Shyllon hay unas veinte piezas. Varias de ellas fueron datadas por un laboratorio en Alemania, por lo que hay garantías de su antigüedad, calidad y valor. En 1943, en el pequeño poblado de Nok, en el noreste de Nigeria, se excavaron por primera vez unas pocas estatuillas de barro. Posteriormente se las dató entre el 500 a.C.–200 d.C. La más antigua pieza en la colección Shyllon es una pequeña estatuilla en terracota de esa región de Nok. No ha sido

estudiada científicamente, pero sus características formales parecen indicar que se trata de una obra original de Nok.

Los primeros modernistas y el arte de la post-independencia nigeriana

29. El periodo colonial acabó en Nigeria en 1960, año en el que el país obtuvo la independencia de Inglaterra.

Como he indicado en los párrafos anteriores, la colección Shyllon tiene un buen número de obras de valor del periodo precolonial y colonial²⁹. Sin embargo, el periodo del que tiene un mayor número de obras es el modernismo nigeriano desde mediados hasta finales del siglo pasado. Su colección de obras de ese tiempo es indudablemente la más completa y extensa de todas las colecciones en Nigeria. Aunque al principio de su actividad coleccionista no lo hizo así, Shyllon no tardó en empezar a buscar de modo activo y sistemático obras de los pioneros del arte moderno en Nigeria, especialmente, artistas que ya eran activos y conocidos antes de la independencia del país. El primer de esos artistas y gran impulsor del modernismo nigeriano es Aina Onabolu (1882-1963) (Dike & Oyelola 1999). Su retrato de Spencer Savage, realizado en 1906 es probablemente la primera obra de estilo académico occidental producida por un artista nigeriano. La colección Shyllon tiene 6 obras de él. Entre ellas, un dibujo de 1932, titulado “*Awaiting evidence*”. Justus Akeredolu (1915-1984) (Willet 1986) es otro escultor de reconocida importancia. En 1954, tras haber estudiado en Europa, realizó numerosas esculturas en “thorn wood”, una técnica muy usada en Nigeria durante varias décadas. Shyllon tiene varias de sus obras, junto con las de otros artistas nigerianos pioneros: Ovia Idah (1908-1968) (Peek 1985), Eke Okeybolu (1916-1958), Asiru Olatunde (1918-1993) conocido sobre todo por sus paneles repujados en cobre o aluminio, Zacheus Oloruntoba (1919-2014), y el pintor costumbrista, Akinola Lasekan (1916-1974). Acerca de él, Kunle Filani ha dicho:

30. En la superficie, Aina Onabolu y Akinola Lasekan se dedicaron al naturalismo euro-tradicional pintando retratos y paisajes, pero la razón de su compromiso fue esencialmente nacionalista. Querían probar que los artistas africanos colonizados podían también pintar como sus homólogos europeos. Por lo tanto, es miope lamentar los esfuerzos de Onabolu como si fueran solo una extensión del arte europeo sólo porque su estilo es derivado del naturalismo europeo

“On the surface, Aina Onabolu and Akinola Lasekan engaged in Euro-traditional naturalism to paint portraits and landscapes, but the reason for their engagement was essentially nationalistic. They wanted to prove a political point that colonized African artists can equally paint like their European counterparts. It is therefore myopic to bemoan Onabolu’s efforts as an extension of European art just because his style is derivative of European naturalism” (Filani 2013)³⁰

De Akinola Lasekan, Shyllon posee un cuadro costumbrista de 1941 titulado “*Village market and Motor Park*”, muy representativo del interés de Lasekan por las escenas de la vida ordinaria de Lagos.

En el capítulo 3 sobre el arte de la modernidad nigeriana he dedicado una extensa sección a la figura central de ese periodo no solo en Nigeria sino en todo el continente: Ben Enwonwu (1917-1994). Sobre él, Sylvester Ogbechie (2008) ha publicado un excelente libro. Sus obras se encuentran en numerosos museos de todo el mundo. En la colección Shyllon hay una docena de cuadros, dibujos y esculturas. Entre ellas hay una magnífica escultura en bronce de 1959: “Ogolo Dancer”. Esta pieza representando un ondulante y esbelta figura es un importante ejemplo de escultura africana del periodo tardío colonial influenciada por las ideas de la “negritude” de Leopold Senghor. El molde de la obra más icónica de Enwonwu, una escultura en bronce titulada “Anyanwu”, está también en la colección Shyllon. Otros artistas activos en ese periodo inmediatamente anterior a la independencia también están presentes en su colección: Festus Idehen (1928), Felix Idubor (1928-1991), Solomon Wangboye (1930-1998).

Arte contemporáneo en la colección Shyllon

El arte de la postcolonialidad nigeriana se abre con un pequeño grupo de artistas que he estudiado anteriormente. Se trata de los llamados “Zaria Rebels”. Unos estudiantes de la primera escuela de Bellas Artes en el país. Esta escuela formaba parte de la Ahmadu Bello University en la ciudad de Zaria, desde incluso antes de la independencia nigeriana. Los “Zaria Rebels” cuestionaron la formación de estilo académico europeo ofrecida en esta facultad. Algunos de ellos se rebelaron contra ese modelo y propusieron lo que su principal promotor, Uche Okeke, llamó la “*natural synthesis*”. En la colección Shyllon, hay obras de la mayoría de ellos: Bruce Onobrakpeya (1932), Uche Okeke (1933), Ogbonnaya Nwagbara (1934-1985), Yusuf Grillo (1934), Demas Nwoko (1935), Oseloka Osadebe (1935), William Olaosebikan (1936-1996), E. Okechukwu Odita (1936) y Simon Okeke (1937-1969).

31. Como introducción al arte de Osogbo pueden verse: PROBST, P. (2011): *Osogbo and the Art of Heritage*, Bloomington: Indiana University Press; PEMBERTON, J. (2002): “Ulli Beier and the Oshogbo Artists of Nigeria”, *African Studies Review*, 2002; OYELAMI, M. (1982): “Mbari Mbayo and the Oshogbo Artists”, *African Arts*, 1982 y ADEPEGBA, C. (1995), “Osogbo in contemporary Nigerian Art” en ADEPEGBA, C. (1995): *Osogbo: model of growing African towns*, Ibadan: Institute of African Studies, University of Ibadan

Mientras que los artistas de los “Zaria Rebels” se enfrentaron a las enseñanzas establecidas y buscaron nuevas formas artísticas, otros artistas continuaron dentro del marco de la tradición europea de arte figurativo que habían aprendido de los educadores coloniales. Quizá el más conocido de ellos sea Abayomi Barber (1928), el iniciador de la “*Lagos School of Realism*”. En la colección Shyllon varias obras suyas. Dos de ellas, son tempranas en la obra de Barber: la escultura, “*Ali Magoro*” (1961) y el lienzo “*Wilderness at night*” (1964).

Otro capítulo importante del arte nigeriano de los años inmediatamente posteriores a la independencia es protagonizado por la “*Osogbo School*”³¹, iniciada a principio de los años 1960s por el artista

alemán Ulli Beier (Ogundele 2003) y la austriaca Suzanne Wenger (Olajubu 2002, Probst 2008) en la ciudad de Osogbo. A través de una serie de talleres para artistas autodidactas llegaron a crear un “estilo” claramente definido, moderno, pero al mismo tiempo, arraigado en las tradiciones de la etnia yoruba. Los principales artistas de este grupo fueron: Muraina Oyelami (n. 1940) (Kennedy 1973), Jimoh Buraimoh (n. 1943) (Buraimoh 2000), Twins Seven-Seven (1944-2011) (Glassie 2010), Bisi Fabunmi (1945), Rufus Ogundele (1946-1996) y Nike Davies-Okundaye (1951). De todos ellos la colección Shyllon tiene un buen número de obras.

Placer, estatus, prestigio, esnobismo, rivalidad, inversión, competición, obsesión, identidad y varios otros factores podrían nombrarse para referirse modo y a las razones por las que Yemisi Shyllon ha acumulado una colección tan extensa y de tanta calidad en poco más de treinta años de coleccionismo. En último término, sus motivaciones no son muy distintas de las de otros coleccionistas de arte, tanto en Nigeria como en cualquier otro país. Sin embargo, la colección Shyllon tiene un carácter peculiar y distintivo que, en cierto modo, refleja las idiosincrasias de su autor.

Para acabar esta breve introducción a la colección de arte de Yemisi Shyllon parece necesario hacer una referencia a como Shyllon almacena y muestra sus obras. Excepto por unas pocas que se encuentran en su casa en su ciudad natal, Abeokuta, el resto de la colección se encuentra, hasta que abra el Shyllon Museum en la Pan-Atlantic University, en su enorme casa y jardines en Lagos. El modo en que Shyllon almacena y guarda sus obras en su casa dice bastante acerca de Prince Shyllon y acerca del modo en que entiende el coleccionismo. La casa de Shyllon es una estructura de tres pisos con más de 25 espacios. Las obras de arte de su colección ocupan todas esas habitaciones, de tal modo que incluso en los baños hay cuadros y esculturas-. Además, Shyllon tiene dos grandes almacenes anejos a la casa. Cientos y cientos de piezas están apiladas de forma poco organizada—y en condiciones no optimas—en esos almacenes. La organización de los objetos no sigue un patrón determinado, excepto en tres habitaciones dedicadas a obras de Bruce Onobrakpeya, David Dale y a esculturas tradicionales de la etnia yoruba. El resto es una mezcla abigarrada y ecléctica en la que obras adquiridas recientemente están mezcladas con frágiles esculturas del periodo precolonial. Las palabras de Rozell en *The Art collector's handbook. A guide to collection management and care*, parecen adecuadas al considerar el modo en que Shyllon guarda sus obras:

“The first step in managing an art collection is knowing exactly what comprises it –and marshalling all related information into one accessible, secure, and comprehensive system. The number of collectors who don’t have a grasp on the full scope of what they own is astonishing, especially considering that this can have significant consequences if disaster strikes or if the collector is suddenly no longer available.” (Rozell 2014:48)



Fig 6.13 Keith Richards

6.2.3.3 Keith Richards

Keith Richards es un empresario inglés. Llegó a Lagos por primera vez en 1982 y, hasta su jubilación y retorno a Inglaterra en 2017, residió en Nigeria. Durante los 35 años de su estancia en el país fue muy activo en el ámbito cultural, promoviendo actividades y programas desde las empresas que ha dirigido. Directamente, o a través de las empresas en las que trabajó, ayudó al patronazgo de numerosas exposiciones de arte. Su colección no es muy extensa, pero es de calidad. Su interés se centró en artistas jóvenes como Ben Osaghae, Kainebi Osahenye, Alex Nwokolo, Rom Isichei. En su colección, además

de obras de estos artistas, hay algunas obras importantes de artistas más establecidos como por ejemplo Bruce Onobrakpeya o Okpu Eze. A su vuelta a Inglaterra, vendió privadamente un buen número de esas obras.



Fig 6.14 May y Faysal El-Khalil

6.2.3.4 Faysal El-khalil

Faysal El-Khalil (n. 1947), es un importante empresario de origen libanés. Su familia está asentada en Lagos desde 1926. Tras estudiar en la American University de Beirut, vino a Lagos en 1969. En los cincuenta años que ha estado en Nigeria ha coleccionado obras de arte regularmente y en la actualidad su colección privada es una de las más importantes del país. Desde que se iniciaron las subastas de arte en Lagos, se ha servido de ellas para realizar adquisiciones. Obras de Ben Enwonwu, Ben Osawe, Kolade Oshinowo o

Yusuf Grillo han llegado así a su colección. Está también en contacto personal con un buen número de artistas que le ofrecen directamente sus trabajos recientes.

El-Khalil es un coleccionista extremadamente discreto. No da publicidad ni a sus adquisiciones ni a su colección. Las obras se encuentran distribuidas entre los muros, espacios y almacenes de sus casas en Lagos y Beirut. Su colección es conocida tan solo por artistas, marchantes, amigos y conocidos que le visitan. De momento, no tiene ningún plan para la exposición pública o una proyección pública de su colección.

6.2.3.5 Yinka Fisher

Yinka Fisher tuvo su primer contacto con obras de arte cuando empezó a trabajar como ayudante de investigación en la universidad de Ibadan. En los años 70, Ibadan, a causa sobre todo de la presencia de la primera universidad en el país, podía considerarse como la capital cultural de Nigeria. El *Institute of African Studies* era el foco de una intensa actividad académica y cultural que atrajo a un buen grupo de influyentes figuras de la cultura nigeriana. Algunos trabajaban en el Instituto, otros participaban en sus actividades. Fisher, recién graduado



Fig 6.15 Yinka Fisher

en psicología, fue uno de ellos. Allí pudo conocer las obras de muchos artistas nigerianos. Inicialmente, solo pudo comprar grabados, acuarelas y dibujos en papel. Cuando se trasladó en Lagos, se encontró también allí un mundo del arte, pequeño pero vibrante. Tras las obras en papel, se interesó principalmente por las pinturas de escenas costumbristas, y los retratos.

Aunque inicialmente conocía muy poco de la historia del arte nigeriano y de sus principales actores, Fisher pronto llegó a familiarizarse con un buen grupo de artistas. Tras las pinturas

costumbristas, su coleccionismo impulsivo se centró en las esculturas. Este es ahora el foco principal de su atención coleccionista. Su temprano éxito en los negocios le ha permitido adquirir obras de arte a un buen ritmo durante las dos últimas décadas. Su colección tiene ya cerca de media millar de obras, muchas de ellas son relevancia y de valor artístico e histórico. La colección se encuentra distribuida entre sus casas en Abuja, Lagos y Londres. A pesar de ser un hombre con una vida social muy activa Yinka Fisher es un coleccionista muy discreto

acerca de su colección. Muchos de sus conocidos, probablemente solo descubren la extensión y profundidad de la colección cuando le visitan en su casa y la ven abarrotada de objetos de arte. A esta actitud hay que hacer una excepción. Fisher es el presidente del patronato de la *Guild of Professional Fine Artists of Nigeria* (GFAN), la segunda asociación profesional de artistas nigerianos.

Las consideraciones de orden estético y el disfrute del arte son de capital importancia en el coleccionismo de Fisher. En varios de los casos de coleccionistas nigerianos citados anteriormente, especialmente en el de Shyllon, el prestigio social es una motivación principal de su coleccionismo. Esto no ocurre en el caso de Yinka Fisher. Su coleccionismo es impulsivo. Fisher disfruta de lo bello y lo lujoso: sus trajes hechos a medida en Londres, sus relojes de marcas exclusivas, la excelente colección de vinos en su bodega, etc. corroboran esta actitud hedonista de la vida. Fisher compra solo las obras que le gustan. Tan solo en los últimos años ha empezado a comprar obras por su valor como inversión. No es un especulador, pero cada vez mira más al potencial de revalorización de sus adquisiciones y por primera vez, tras varias décadas de coleccionismo, ha comenzado a vender obras cuando se presenta una oportunidad económica atractiva. A pesar de su impulsividad y de los motivos para coleccionar, Yinka, como buen empresario, colecciona de forma cada vez más racional.

En su coleccionismo, la apertura de las casas de subastas en Lagos y el comienzo de las subastas de arte contemporáneo en Bonhams y Sotheby's en Londres han tenido una influencia decisiva. En los últimos años, ha comprado regularmente en esas subastas, aunque para hacerlo tuviera que viajar expresamente a Londres. Comprar frecuentemente en subastas también ha propiciado el acceso a obras de mayor calidad y precio. Comprar en las subastas de Londres también ha facilitado el que su atención se dirigiera por primera vez a obras de artistas africanos no nigerianos o del África occidental.

El punto fuerte de la colección de Fisher son las esculturas, y principalmente las de tres escultores nigerianos ya fallecidos: Ben Enwonwu, Ben Osawe y Erhabor Emokpae y dos todavía activos: Bunmi Babtunde y Reuben Ugbin. Entre sus pinturas, destacan las de Yusuf Grillo, Kolade Oshinowo, Según Adejumo, Biodun Olaku y David Dale.

6.2.3.6 Femi Lijadu

Femi Lijadu es un conocido abogado de Lagos, socio principal de un importante bufete de abogados y experto en “*Mergers & Acquisitions*”. Como miembro del consejo asesor y del comité de selección de ArtX Lagos, desarrolla en los últimos años un papel significativo en el mundo del arte de Nigeria. Desde su infancia ha estado en contacto con las artes. Hizo sus estudios de secundaria en París, donde su padre trabajaba en la UNESCO. Su interés por el arte comenzó con sus visitas a museos y galerías en París en esos años. “*Paris was a very literary and art-loving environment. The French love culture and they flaunt it*” (Uwaezuoke 2010). Tras París, completó su educación cosmopolita con estudios en la universidad de Durham y en la *London Business School* y esto le ayudó a desarrollar un creciente interés y conocimiento amplio del mundo del arte. A su vuelta a Nigeria, Lijadu continuó con su interés por aprender, conocer y coleccionar, especialmente al arte de Nigeria. Inicialmente, su práctica coleccionista se centró en obras de los principales escultores nigerianos: Ben Osawe, Okpu Eze, Ben



Fig 6.16 Femi Lijadu

Enwonwu, Tonie Okpe, Ndidi Dike, Olu Amoda. Varias de esas primeras obras en su colección las adquirió en la galería que Afolabi Kofu-Abayomi tenía por entonces en Lagos. Lijadu cuenta como un día, al pasar delante de lo que él creía era una tienda de muebles y decoración, vi una escultura que le gustó. Se trataba de una obra de Okpu Eze, uno de los más importantes artistas del modernismo nigeriano, al que por entonces él no conocía. Por otra parte, el lugar no era una tienda sino la galería Nimbus.

Como tantos otros coleccionistas, al principio, Lijadu se guió exclusivamente por su gusto: compró lo que le gustaba y podía pagar. Sin

embargo, poco a poco empezó a informarse y a estudiar. Tanto Kofu-Abayomi como Chika Nwabogu, el director de Nimbus Gallery, le presentaron a varios artistas y le facilitaron el que pudiera visitar sus estudios y conocer sus obras. Fue entonces cuando empezó a comprar directamente de los artistas. La colección de Lijadu incluye un número considerable de obras de Simon Okeke (1937-1960), coetáneo de Okpu Eze y también un importante artista del modernismo nigeriano. El padre de Lijadu era amigo de Okeke y poseía varias obras suyas. A esas, Lijadu ha añadido otras y, probablemente, hoy tiene la más completa colección de este artista. Aunque también tiene obras de artistas jóvenes, su colección de cerca de 500 obras se centra en artistas del

periodo inmediatamente posterior a la independencia de Nigeria en 1960.

Femi Lijadu no es un inversor especializado en arte, es decir, su relación con las obras es su colección no es primariamente de interés comercial. Es un coleccionista que habla apasionadamente de las cualidades estéticas de sus obras, pero no está cerrado a la posibilidad de invertir en arte, de comprar para vender, si la oportunidad se presenta. Cuando advierte que una obra está infravalorada o que un artista tiene grandes posibilidades de crecimiento en valor económico, Lijadu no duda en invertir en ellas. Al mismo tiempo, Lijadu es uno de los pocos coleccionistas nigerianos que, para refinar y centrar su colección, vende algunas de sus obras que no cuadran bien con sus intereses actuales. Aunque en su colección hay obras por las que Lijadu tiene un afecto y apego particular y que no está dispuesto a perder, cuando una buena oportunidad aparece, este coleccionista—a diferencia de la mayoría de los otros en el país—no tiene miedo a desprenderse de una obra. Esto le ha llevado a reducir el número de obras, pero a mejorar su calidad y relevancia.

Desde que las subastas de arte comenzaron en Lagos en la última década, no ha sido infrecuente que algunas de las piezas importantes ofrecidas por las casas de subastas provinieran —callada y discretamente— de su colección. Lijadu es uno de los pocos coleccionistas nigerianos que investiga el mercado, las piezas singulares, las tendencias, las oportunidades, la tasación de obras a la venta. Cuenta que decidirse a comprar su primera pintura (un cuadro de Según Adejumo) le costó varias semanas. Lijadu sabe también que comprar arte de artistas emergentes es, en cierto modo, como apostar por un objeto que puede revalorizarse extraordinariamente. La atención al valor económico de las obras de arte no tiene por qué suprimir el genuino goce estético.

Lijadu es un coleccionista que lee, que estudia, que se informa bien, que visita galerías, museos, ferias de arte y subastas y con quien no es difícil entrar en conversación sobre cuestiones filosóficas o históricas. Antes de adquirir una pieza—si no tiene ya abundante información sobre el artista—Lijadu se informa acerca de él, de los precios de obras similares, de su edad y formación académica, de las exposiciones donde ha participado, etc. Para él, coleccionar es algo más que una afición. Por ello, su conocimiento y apreciación del valor artístico de las obras de arte ha crecido considerablemente con el tiempo. Su “gusto” también ha madurado. Cuando mira hacia atrás reconoce que algunas de sus primeras adquisiciones tal vez no fueron muy acertadas.

“I wouldn’t say the works I purchased were mistakes – I never buy an artwork due to external influence, because someone else likes it. Even if a work seems mediocre to me now it meant something to me at the time I bought it”

6.2.3.7 Femi Akinsanya

Olufemi Akinsanya nació en Ibadan en 1954 y creció allí con su abuela durante sus primeros años. Esa influencia y el contacto personal con tradiciones vivas sería decisiva en su relación posterior con el arte. Su abuela le facilitó libros, le introdujo al mundo cultural y sobre todo le puso en contacto con prácticas rituales, religiosas y ceremoniales de la rica tradición cultural yorubá. Objetos que ahora se exhiben en museos en América y Europa, él los experimentó dentro de una cultura viva y no como piezas de museo. Tuvo la suerte de acudir a una escuela cristiana en la que descubrió que no había contradicción entre el cristianismo y la fidelidad a su cultura tradicional. Akinsanya estudió económicas en la Universidad de Lagos, hizo un MBA en la Ahmadu Bello University en Zaria, en el norte del país y empezó su andadura profesional en un auditoria internacional para trasladarse pronto al mundo de la banca de inversiones. Tan pronto como sus ingresos se lo permitieron, Akinsanya empezó a coleccionar objetos de la cultura tradicional, entonces fácilmente disponibles y a unos precios muy asequibles.



Fig 6.17 Femi Akinsanya

A diferencia de casi todos los otros coleccionistas nigerianos, Akinsanya se ha centrado desde que comenzó a coleccionar hace más de treinta años, en la búsqueda de piezas del arte tradicional nigeriano. Su colección comprende varios cientos de obras—principalmente esculturas—de las principales regiones y etnias el país, con especial atención a las culturas *yorubá* y *edo*. Una de sus preocupaciones principales ha sido, desde el principio de su actividad coleccionista, el mostrar la continuidad—a pesar de los cambios—de las tradiciones artísticas en el país. Akinsanya es un coleccionista ilustrado. Desde joven ha estudiado el arte africano en las numerosas publicaciones y catálogos de museos occidentales. Esto le llevó pronto a darse cuenta de que algunas de las cosas que leía no concordaban con su propia experiencia. Desde

entonces ha mantenido su batalla particular para probar que todavía hay arte auténticamente africano en el continente y que no todo se encuentra en los museos euroamericanos. Parece como si en círculos académicos del arte africano tradicional se asumiera que todo lo que se pueda encontrar ahora en África son reproducciones. Su estrategia para obtener piezas de calidad consistió en cultivar la relación y comprar solo de los marchantes reconocidos y con contactos estables fuera de Nigeria. De este modo, en numerosas ocasiones esos marchantes locales le han ofrecido obras a él antes de hacerlo a marchantes internacionales.

Akinsanya se ha fijado el objetivo de acumular una colección que cubra todo el arte tradicional nigeriano. Por esto razón, busca y trata de adquirir todo tipo de obras, tanto geográficamente como en cuanto a los tipos y materiales: desde bronce de Benin, a máscaras igbo, a terracotas del norte del país, a textiles yorubás, a esculturas en madera de la zona del delta del río Níger.

Aunque Akinsanya sigue coleccionando obras de indudable valor, su principal motivación no es primariamente estética o financiera.



Fig 6.18 Figura Yoruba de un soldado Epun
Artista: Oeogun of Osí Ilorin

Akinsanya ve sobre todo su actividad como un modo de contribuir a la preservación y documentación de objetos de la cultura material nigeriana. En cierto modo, hay en su coleccionismo un sentido de misión y de responsabilidad raramente presente en otros coleccionistas. Tal vez por esa razón, Akinsanya se muestra extraordinariamente orgulloso del libro *“Making history: African Collectors and the Canon of African Art”* sobre su colección. Fue publicado en 2011 por Sylvester Ogbechie, profesor de historia del arte en la Universidad de California. Se trata de una obra pionera, y de momento única, sobre el coleccionismo de arte tradicional africano por parte de un coleccionista africano y residente en África: Femi Akinsanya. De esta colección dice Ogbechie:

“The canonical African artworks in this collection are significant examples of their kind and others subvert known archetypes through new and often radical shifts in iconography and symbolism. Above all, these artworks are unique objects that provide a broad overview of what African

collectors are collecting in the context of Lagos, Nigeria”
(Ogbechie 2011:11)

Aunque el punto fuerte de la colección Akinsanya son las obras de arte tradicional, también incluye alrededor de un centenar de obras modernas y contemporáneas.

6.2.3.8 Evelyn Oputu

Evelyn Oputu (n. 1949) es, sin duda, una de las coleccionistas más establecidas en Nigeria. Después de estudiar en Ibadan y pasar un año en Estados Unidos realizando un diploma, se graduó en Ciencias Empresariales por la University of Lagos en 1975. Trabajó durante años en varias consultorías financieras y en la gestión de empresas y llegó a ser directora gerente de un importante banco del país. Desde su juventud hasta su reciente jubilación ha coleccionado obras de artistas nigerianos.

En 2002, su hijo murió muy joven y Evelyn Oputu decidió crear una fundación benéfica en su nombre—la *Ovie Brume Foundation*—para ayudar a jóvenes necesitados a realizar sus estudios y adquirir una capacitación profesional. Como medio para conseguir fondos para esas actividades benéficas, la *Ovie Brume Foundation* organiza regularmente exposiciones y ventas de arte.



Fig 6.19 Evelyn Oputu

El coleccionismo de Evelyn Oputu está íntimamente relacionado con su amistad con varios de artistas nigerianos de las primeras décadas de la Nigeria poscolonial. Desde finales de los años 70, su activa vida social le permitió entrar en contacto con un buen número de artistas. Por ejemplo, en su colección hay más de una docena de obras del más importante artista nigeriano: Ben Enwonwu. Todas ellas las adquirió directamente del de Enwonwu, con quien le unía una gran amistad, aunque Enwonwu era bastante mas mayor que ella. Aunque en su colección hay obras en muy distintos medios, se observa una clara predilección por la escultura, sobre todo obras de tamaño pequeño que podían guardarse y exhibirse en su casa. Otra característica de su colección es el interés por los tejidos tradicionales. Oputu tiene una colección importante de telas de *adire*, *aso oke*, *kente*, *Okene* y de otras partes del África occidental.

6.2.4 Patronazgo de arte en Nigeria

32. Chuka Amaefunah murió en 1993, Ben Enwonwu –el artista nigeriano que atrae el mayor interés y los precios más altos- en 1994, Shina Yussuf en 1995, Gani Odutokun y Rufus Ogundele en 1996, Solomon Wangboje en 1998, Tijani Mayakiri en 2003, Ben Osawe en 2008, Suzanne Wenger y Lamidi Fakeye en 2009

Con la aparición en Nigeria de formas y mecanismos de distribución y circulación artística más eficientes y sofisticados, la relación directa y personal entre artistas y coleccionistas (mecenas, patronos) se ha reducido. Sin embargo, una proporción importante de las adquisiciones de obras de arte se realizan todavía en Nigeria cuando un artista muestra a un coleccionista sus obras más recientes e intenta venderlas directamente. Tanto si los coleccionistas lo hacen así, o compran en exposiciones, generalmente, tienen acceso directo al artista. En algunos casos, esta relación es puntual y se limita a la transacción comercial, pero en muchos otros se trata más de una relación estable similar al mecenazgo. El hecho de que algunos artistas iniciadores del modernismo artístico nigeriano estén todavía vivos o hayan muerto recientemente³² ha facilitado esa relación de mecenas/artista.

La cuestión del patronazgo es de gran relevancia en la estructuración y funcionamiento de cada mundo del arte. En la Europa renacentista, el patronazgo surge en el contexto de unas relaciones de asimetría entre patronos y artistas (Chambers 1970; Haskell 1980; Baxandall 1988; Kempers 1994; Brown 1995; Cooper 1996; Cano de Gardoqui 2001; Urquizar 2007; Burke 2014). La cuestión sigue siendo importante en nuestros días y más en entornos sociales—como el nigeriano—donde el poder de los patronos y coleccionistas no deja de notarse y donde el coleccionismo se produce dentro de ordenaciones y relaciones interpersonales, a veces no menos asimétricas que las de los mecenas del Renacimiento.

En la introducción a *Changing patrons: social identity and the visual arts in Renaissance Florence*, su detallado libro sobre el patronazgo artístico en la Florencia renacentista, Jill Burke (2004) explica cómo, inicialmente su investigación se dirigió a localizar en los archivos fuentes primarias que le ayudaran a interpretar las pinturas, y esculturas que las familias florentinas de los Nasi y los Del Pugliese habían acumulado durante el siglo XV y parte del XVI. Burke, pronto se dio cuenta de que los archivos contenían mucha más información sobre los derechos de los patronos, los escudos heráldicos, herencias, contratos, etc. que sobre las obras de arte coleccionadas por estas familias. Como Burke dice gráficamente al comienzo de su estudio, empezó a sentirse como si estuviera buscando una “aguja en un pajar”

y llegó a la conclusión de que estudiar el “pajar” tal vez podría ser tan interesante como estudiar las “agujas”. Su libro estudia las obras en las colecciones de estas familias, pero el foco central está, no en las obras mismas, sino en los coleccionistas y especialmente en como su coleccionismo tuvo una gran influencia en definir su identidad y posición social. Burke indica cómo las bellas artes podían servir para conferir distintas posiciones, identidades y estatus sociales a los patricios florentinos de ese periodo. En su opinión, la condición de “patrono de las artes” aparece por primera vez en este periodo (Burke 2004: 2). Este modo de enfocar el asunto parece un útil punto de partida para estudiar el coleccionismo de arte en Nigeria y su impacto en la estructuración y funcionamiento del mundo del arte moderno y contemporáneo local. Las metodologías de la antropología, la sociología, e incluso la psicología, pueden ser de utilidad en la construcción de una historia del arte que mira no solo a las “agujas” sino también al “pajar”.

Al hablar de “patronazgo”, Burke entiende el término como una “*long-term relationship between patron and client, where the patron holds the lion’s share of power or resources*” (Burke 2004: 4). El estudio del patronazgo artístico es indispensable en un trabajo como el que es el objeto de esta tesis. En todos los mundos del arte los coleccionistas juegan un papel importante, pero como definiendo a lo largo de este trabajo, su papel es excepcionalmente influyente en el caso del arte moderno y contemporáneo nigeriano.

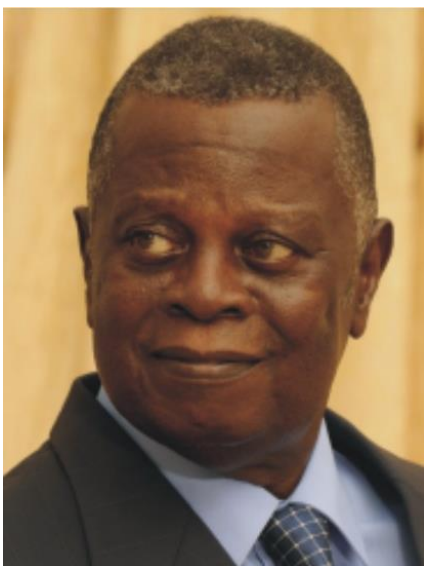


Fig 6.20 Rasheed Gbadamosi

El mundo renacentista temprano fue un mundo de grandes cambios sociales. Un periodo de gestación de un nuevo orden social y cultural. El mundo de la segunda mitad del siglo XX es también para Nigeria un tiempo de profundo cambio. Un reducido grupo de “coleccionistas de arte” nigerianos aparece ya en la transición entre el periodo colonial y los años inmediatamente posteriores a la independencia del país en 1960. Para algunos de ellos, el coleccionismo de arte contribuye fuertemente a darles una identidad local. Es interesante notar, por ejemplo, que en los obituarios y reseñas publicadas tras la muerte en 2016 de Sammy Ologbaju, uno de los coleccionistas nigerianos más importantes, se le presenta frecuentemente como “coleccionista”, a pesar de que había llegado a ser un conocido banquero y hombre de negocios. Ologbaju no es un caso único de persona a la que el coleccionismo ha servido para construir su imagen social. En este capítulo estudio a varios de estos

coleccionistas y sus colecciones, pero también miro al “pajar”, es decir, al mundo del arte en el que se inscriben sus prácticas coleccionistas y al modo en que esas prácticas han influido—y siguen influyendo—de modo considerable el desarrollo del mundo del arte nigeriano.

Aunque con una extensión y características muy diferentes del patronazgo temprano europeo, el patronazgo artístico en Nigeria tiene también una larga historia. Por siglos, la mayoría de los objetos de arte se crearon como resultado de los requerimientos de unos individuos o—más comúnmente—de un grupo dentro de una comunidad. Normalmente la producción de esos objetos se realizaba a través de un sistema de patronazgo no muy diferente del patronazgo de la nobleza y la Iglesia en la Europa medieval.

33. *The majority of patrons were also the consumers or represented a collectivity of consumers. Individuals often represented collectivities as when commissions came from bishops, Gadi's, abbots, sultans, kings, village leaders. The works commissioned were most often destined for their collectivities, although they also served more personal needs of the commissioner, for example, when a palace had to be built. Individual patrons quite often commissioned works for the collectivity as well.*

La mayoría de los clientes eran también los consumidores o representaban a una colectividad de consumidores. Los individuos a menudo representaban colectividades como cuando las comisiones provenían de obispos, gadis, abades, sultanes, reyes, líderes locales. Las obras encargadas fueron destinadas frecuentemente a sus colectividades, aunque también sirvieron necesidades personales del comisario, por ejemplo, cuando se tenía que construir un palacio. Los clientes individuales muy a menudo comisionaban también obras para la comunidad. (Vansina 1984:44)³³

Otro aspecto que conviene resaltar al considerar el tipo de arte que los coleccionistas nigerianos prefieren, es el de la proveniencia geográfica de los artistas. Steiner, Frey & Resch (2013) han mostrado como, en general, los coleccionistas privados tienden a preferir arte de su propia área geográfica. Esta observación es particularmente relevante en el caso de Nigeria. A esa tendencia general hay que añadir los problemas generados por la marginalidad y aislamiento cultural de Nigeria con respecto a circuitos globales de circulación de bienes culturales. Hasta tiempos muy recientes, los coleccionistas nigerianos raramente tenían la oportunidad de visitar exposiciones o ventas de arte en Nigeria en las que se exhibieran obras de artistas no nigerianos. Por esta razón, solo los pocos coleccionistas que pueden viajar regularmente a Europa o América tienen la oportunidad de adquirir obras de artistas extranjeros. Todas las colecciones estudiadas consisten, con la excepción de artistas de Ghana y otros países colindantes, de obras de artistas nigerianos.

El papel de los coleccionistas nigerianos

En el mercado del arte nigeriano, el coleccionista es un agente mediador que no solo compra para su disfrute personal, como inversión o para destacarse socialmente. El coleccionista juega un papel importante en descubrir y promover nuevo talento y en traer a la esfera pública artistas que de otro modo pasarían inadvertidos.

Los coleccionistas son siempre un elemento central entre esas estructuras sociales en las que se apoyan los artistas y todo el sistema del arte. Como Zolberg (1990:136) ha indicado, los coleccionistas no solo facilitan el descubrimiento de nuevo talento, compran obras y hacen encargos. Ellos también contribuyen a promocionar y a hacer conocidos a esos artistas en amplios círculos sociales.

34. *For much of Nigeria's history, private collectors of art have been marginal and unacknowledged players on the scene. It was not until the rapid growth of private galleries, which began tentatively in the 1990s and accelerated in the 2000s, that a band of collectors emerged and attracted attention*

“Para gran parte de la historia de Nigeria, los coleccionistas privados de arte han sido agentes marginales y poco reconocidos. No fue sino hasta el rápido crecimiento de las galerías privadas, que comenzó tentativamente en la década de 1990 y aceleró en la década de 2000, que un grupo de coleccionistas surgió y atrajo la atención.” (Ogunlesi 2016)³⁴

Al estudiar el coleccionismo privado en un determinado entorno hay dos aspectos centrales a considerar: los coleccionistas mismos, cada uno con trayectorias biográficas muy distintas y, en segundo lugar, las características de sus colecciones. Junto a estos elementos centrales, me parece particularmente adecuado en el caso de Nigeria estudiar el impacto que esos coleccionistas y colecciones tienen en la creación del canon del arte moderno y contemporáneo nigeriano. En las primeras décadas del siglo XX en Estados Unidos, la institucionalización del modernismo se debe sobre todo a la influencia de unos pocos coleccionistas y críticos. Braddock lo expresa claramente: en su libro *Collecting as modernist practice*:

“At a time when the cultural value of modernist art was acknowledged but the mode of its institutionalization, its canon, and its relationship to society were undecided, the contest for modernism's social definition took place within this field of collections” (Braddock 2012:4)

Por sus muchas similitudes con este proceso en Estados Unidos, puede defenderse la idea de que también en Nigeria, los coleccionistas están jugando un papel central en la institucionalización del canon del modernismo nigeriano.

6.3 Los museos y galerías públicas

A lo largo de esta tesis, me he referido con frecuencia a las estructuras y agentes que configuran el mundo arte nigeriano. Tanto en unas como en otros, las iniciativas privadas asumen el papel preponderante en este sistema local del arte nigeriano. Aunque existen en el país varias agencias e instituciones, tanto a nivel federal como estatal como local, con responsabilidades en los distintos procesos del funcionamiento el sistema del arte en Nigeria, su influencia es muy limitada. En lo que se refiere a la recepción, documentación, adquisición y exhibición de obras de arte, tampoco sus actividades son muy efectivas.

En la mayoría de los mundos del arte, los museos ocupan un lugar importante en su estructuración, funcionamiento y—como he indicado en el capítulo anterior—en la legitimación y puesta en valor de artistas y obras de arte. En los dos últimos siglos, los museos han sido en occidente el espacio preponderante para la conservación, estudio y exposición de obras de arte y, por tanto, de su inclusión en el canon del arte occidental.

35. *Museums have the institutional function of collecting and preserving objects identified as having a certain cultural value. Unlike private collectors, who can indulge their personal tastes independently of the public, museums are expected to be both archival and celebratory... Museums are thus implicated in the dissemination of cultural canons and, I contend, of their formation as well*

“Los museos tienen la función institucional de coleccionar y preservar objetos identificados como que tienen valor cultural. A diferencia de los coleccionistas privados, que pueden seguir sus gustos personales independientemente del público, de los museos se espera que sean tanto archivos y como espacios de celebración... Así pues, los museos están implicados en la difusión de los cánones culturales y, yo sostengo, también de su formación (Hein 1993:556)³⁵

Desafortunadamente, no puede decirse lo mismo de la situación en Nigeria. Tradicionalmente, los museos se han basado en patrimonios artísticos adquiridos por poderes políticos, económicos o religiosos. Este no ha sido el caso en Nigeria, salvo las pocas obras adquiridas por la *National Gallery* en los años inmediatamente posteriores a la independencia. Los poquísimos museos de arte existentes en el país tienen un papel marginal en estos procesos. Tanto el *National Museum*, como la *National Gallery of Art* (NGA), como el *National Council for Arts and Culture* (NCAC), tienen entre sus objetivos la promoción y

preservación de las artes visuales en Nigeria. A pesar de ello, su impacto en el mundo del arte nigeriano es en la actualidad muy limitado.



Fig 6.21 Entrada de la National Gallery of Modern Art. Lagos

En las sociedades tradicionales del África occidental, la producción y uso de objetos de valor ritual, religioso o estético estaban ligadas estrechamente con las estructuras sociales en las que surgían. Los reyes y jefes tradicionales ostentaban tanto el poder político como judicial y religioso y las artes servían para realzar la vida social de esas comunidades. Los palacios de los reyes locales servían entonces como lugar para el uso, conservación y exhibición de sus

tesoros artísticos. Al no existir archivos de material escrito, los objetos materiales adquieren una especial importancia en la preservación de la memoria del pasado y de las tradiciones de cada comunidad. Sin embargo, no es hasta la llegada y asentamiento de los europeos que aparecen los primeros museos en África.

Con la excepción de España en Guinea Ecuatorial todas las potencias europeas abrieron museos en sus colonias de África tropical y durante las independencias había ya un centenar de museos públicos. (Gaugue 1999:727)

Estos museos surgieron en el periodo colonial como una respuesta al deseo de los poderes europeos de preservar y estudiar objetos de las culturas materiales de los pueblos dominados. El primer museo establecido en 1863 por el gobierno francés en territorios africanos es el museo de ciencias naturales en la ciudad de Saint-Louis, entonces capital de la colonia del Senegal. En 1869 el museo se trasladó a Dakar y añadió objetos de carácter etnográfico. Eventualmente, se cerró a principios del s. XX. En 1908 se establece en Kampala, Uganda un museo etnográfico: el primero en el África oriental. En el periodo entre las dos guerras mundiales aparecen también en el Congo belga y en la Somalia italiana museos de ciencias naturales, pero son en las colonias inglesas y portuguesas donde se establecen museos nacionales (Joubert 1999:852-54). En 1925 se abrió el museo de Zanzibar, en Khartoum en 1930, en Luanda en 1938, en Dar es-Salaam en 1940.

36. *Les premiers musées des colonies britanniques et portugaises rassemblent essentiellement des collections d'histoire naturelle, (géologie, minéralogie, zoologie) dont la conservation et l'étude doivent permettre la mise en valeur des territoires conquis. La décision de créer un musée relève le plus souvent associations scientifiques ou de départements administratifs compétents.*

Los primeros museos de las colonias británicas y portuguesas reúnen principalmente colecciones de historia natural, (geología, mineralogía, zoología) cuya conservación y estudio deben permitir el desarrollo de los territorios conquistados. La decisión de crear un museo suele recaer en asociaciones científicas o en departamentos administrativos competentes. (Gaugue 1999:729)³⁶

A partir de 1940, en el Africa occidental se pasa de tener un solo museo (en el Achimota College, en Accra) a tener diez antes de la independencia de estos países en los 1960's. Primero se abrió uno en Nigeria, luego en Ghana y otro en Sierra Leona (Gaugue 1999:731).

Las obras expuestas en estos primeros museos coloniales varían notablemente de un lugar a otro, pero generalmente, todos ellos tienen como objetivo principal la muestra e investigación antropológica, etnográfica, arqueológica y artística de las culturas africanas. Como Anne Gaugue ha indicado (1999:727), puede observarse una diferencia importante entre los primeros museos en las colonias francesas y en las inglesas:

37. *Défini essentiellement comme lieu de recherche dans les territoires français, le musée était, dans les colonies de peuplement d'Afrique australe, une mise en scène de la supériorité des civilisations européennes, tandis que dans les colonies anglaises de Gold Coast (actuel Ghana) et du Nigeria, il fut un des lieux de valorisation du patrimoine africain destiné à favoriser l'émergence d'une conscience nationale et préparer l'indépendance.*

Definido esencialmente como un lugar de investigación en los territorios franceses, el museo fue, en los asentamientos del sur de África, una puesta en escena de la superioridad de las civilizaciones europeas, mientras que en las colonias inglesas de la Gold Coast (ahora Ghana) y Nigeria, fue uno de los lugares de valorización del patrimonio africano con el fin de promover la aparición de una conciencia nacional y preparar la independencia.³⁷

Los primeros museos nigerianos

Al estudiar las publicaciones de arte en Nigeria, me he referido con anterioridad al importante papel desempeñado por la revista *Nigeria Magazine* desde que se empezó a publicar en 1923 (entonces titulada *Nigerian Teacher*). Esta revista, y su editor durante muchos años, E.H. Duckworth, incitaron regularmente a que se creara un museo nacional. Por ejemplo, en una página editorial en 1937, Duckworth indicaba como muchos museos europeos tenían—ya entonces—valiosas colecciones de obras nigerianas que en muchos casos habían sido vendidas por sus dueños originales por “un pedazo de pan” y exclamaba:

Ayúdanos a entender el valor de los objetos antiguos que no deben despertar temor. Respetemos el pasado, retracemos la

historia, apreciemos estos puntos elevados, ayudemos a construir museos en Nigeria. Tal vez llegue el día cuando la gente vendrá de todos los rincones del mundo para visitar los museos y salas de exposiciones de Lagos, Abeokuta, Ife y la ciudad de Benin. (citado en Joubert 1999:853).

Junto a Duckworth, un pequeño grupo de arqueólogos y etnógrafos—primero, exclusivamente ingleses, y mas adelante también nigerianos—contribuyeron a que en 1952 se estableciera un museo en Jos, en la meseta del noreste del país, y un museo nacional en Lagos en 1957.

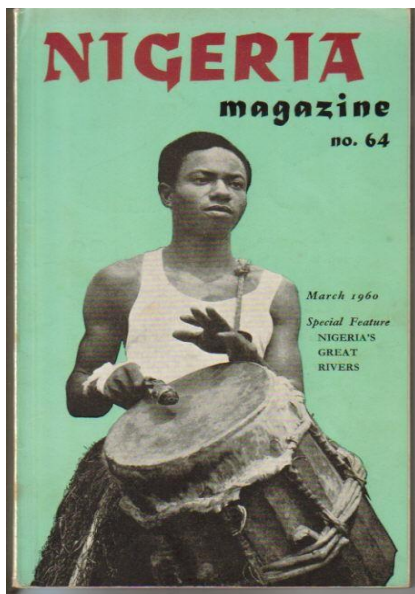


Fig 6.22 Nigeria Magazine

El etnógrafo e historiador, Frank Willett (1925-2006) ofrece unos datos de gran interés (Willett 2005:173). El primer museo de carácter nacional se estableció en Jos en 1952, pero años antes ya se habían empezado a crear pequeños museos locales con colecciones arqueológicas y etnográficas. Hay que tener en cuenta que desde principios del s. XX arqueólogos y etnógrafos europeos ya habían empezado a realizar excavaciones en distintos puntos del territorio de lo que medio siglo más tarde se convertiría en la República Federal de Nigeria. Por ejemplo, el alemán Leo Frobenius, ya llevo a cabo excavaciones en Ile-Ife en 1910. En 1928, durante unos trabajos de minería se descubrieron en Nok, en los alrededores de Jos importantes terracotas de los primeros siglos AC. El arqueólogo inglés Bernard Fagg guardó muchos de esas piezas hasta que en 1952 se abrió el *National Museum* de Jos. En 1937, J.D. Clarke, un maestro, había coleccionado y

guardado en Esie—en el estado de Kwara—un buen número de esculturas de piedra. El museo local no se abriría allí hasta 1945. Aunque no fuera un museo nacional, puede considerarse como el primero en Nigeria.

En 1946 ya se guardaban en las oficinas del gobierno local en Benin algunas esculturas en bronce. En 1970 se trasladaron a un museo construido de nueva planta en esa ciudad. El museo de Ife se empezó a planear en 1940, pero no se abriría hasta 1956. Desde 1948, las figuras de Oron Ekpu, coleccionadas sobre todo por K. Murray, se acumulaban temporalmente en unos almacenes hasta que se trasladaron al nuevo museo en 1959. Este edificio fue seriamente dañado durante la guerra civil de Biafra, pero restaurado en 1977 (Willett 2005:173). Otro museo que abrió en 1959 fue el de la ciudad de Owo, en el estado de Ondo. Su origen hay que buscarlo en la colección de esculturas tradicionales en madera que el conocido escultor J.D. Akereolu, que también trabajaba

en el *Antiquities Services* había acumulado durante años. (Archibong 2010:18)

En Nigeria, como en la mayoría de los países africanos, los museos surgen como un modo de valorizar las culturas tradicionales y de fomentar un sentido de identidad nacional incluso antes de que se diera la independencia de los nuevos países. Los primeros museos locales surgen en los lugares donde se realizan excavaciones arqueológicas como por ejemplo Ife, Esie o Jos.

Aunque el *Antiquities Service* funcionaba desde 1943 como un departamento del Ministerio de Educación (y más adelante del Ministerio de Cultura), las actividades de los primeros museos nigerianos no tienen un respaldo legal hasta que en 1953 se aprueba la *Antiquities Act*. En 1942, Kenneth Murray publicó un apasionado artículo en el *Journal of the Royal African Society*, titulado: “Art in Nigeria: The Need for a Museum”. Murray tenía unos planes muy ambiciosos—y totalmente inalcanzables—para el desarrollo de los museos en Nigeria. Su objetivo era crear una “red nacional de museos”:

38. In every major urban area that was fifty or so miles from another was to be a museum in which would be represented material culture from every other region of the country. It was in this way that he could justify the withholding of export permits for seemingly common items and the bulging storerooms of the Nigerian Museum.

En cada área urbana importante que esté más o menos a 50 millas de otra deberá haber un museo en el cual esté representada la cultura material de cada otra región del país. De este modo, se podría justificar la retención de los permisos de exportación de artículos aparentemente comunes y de los extensos almacenes del Museo de Nigeriano. (P. Stevens citado en Willett 1973:92)³⁸

39. A la base de l'implantation et de la diffusion de l'institution qu'est le musée en Afrique coloniale, il y a eu essentiellement de la part des Européens, le souci de mettre en pratique la conception primitiviste et ethnographiste que leurs intellectuels avaient, concernant les valeurs spécifiques de la culture et de la civilisation africaines

En la base del establecimiento y difusión de la institución del museo en el África colonial, ha habido esencialmente de parte de los europeos, la preocupación de poner en práctica la concepción primitivista y etnografista de sus intelectuales acerca de los valores específicos de la cultura y la civilización africanas. (Diop 1976:356)³⁹

6.3.1 El National Museum

El arqueólogo inglés Kenneth Murray es una figura capital no solo en el desarrollo del arte nigeriano de la modernidad sino también en el desarrollo del mundo del arte en Nigeria. Su contribución—junto con

la del arqueólogo inglés Bernard Fagg y el nigeriano, Ekpo Eyo—al establecimiento de los primeros museos en Nigeria es crucial.

Murray, a quien me he referido detalladamente en capítulos anteriores al referirme a los comienzos del arte moderno en Nigeria, había sido nombrado por el gobierno colonial en 1943 como el primero “*Surveyor of Antiquities*” en el *Servicio de Antigüedades* y, más adelante, director del Departamento de Antigüedades (que en 1979 pasó a llamarse *National Commission for Museums and Monuments, NCMM*). En 1938, se descubrieron, en las cercanías de la importante ciudad tradicional de Ife, unas esculturas en una aleación de cobre representando cabezas humanas; son las que se conocen generalmente como los “bronces de Ife” (Fig.) Varias de estas figuras llegaron muy pronto a museos europeos. Algo similar ocurrió con las que se descubrieron en Teda y Jebba, en el norte del país y a muchos cientos de kilómetros de Ife, en 1943. Esto llevó a Duckworth, Murray y otros arqueólogos a pedir insistentemente que se prohibiera su exportación ilegal y que se creara un museo en Nigeria para conservar y exhibir esas obras de gran valor histórico y artístico.



Fig 6.23 National Museum, Lagos

Siguiendo las recomendaciones de un informe de 1946 sobre las necesidades museológicas en el África occidental inglesa y preparado por H.J. Braunholtz, jefe del departamento de Etnografía del British Museum en Londres, el primer museo arqueológico de carácter nacional en Nigeria se abrió en Jos, en el norte del país. (Anonymous 1952:107). En 1957, Murray abrió el *National Museum* en Lagos y se convirtió en su primer director. Otro arqueólogo inglés, Bernard Fagg, que había dirigido el museo en Jos, le sucedería como director del museo. Más tarde, se abrirían otros museos nacionales en Benín y Kaduna. Murray (1942) llamó la atención sobre el gran contraste

entre su país natal Gran Bretaña, donde numerosísimas obras de arte y objetos de la cultura material se han conservado y son accesibles a público general en sus museos y archivos, en Nigeria donde solo documentos y objetos muy recientes están conservados. Murray batalló para que todo lo que descubrió y acumuló durante años no acabara en museos fuera de Nigeria. *“Para los ingleses, no hay duda de que es de gran importancia psicológica, mientras que es terriblemente deficiente para los nigerianos. En un museo, se puede reunir la evidencia de civilizaciones pasadas, lo que permitirá a los nigerianos estar orgullosos y tener confianza en ellos mismos”* (Murray 1942:247).

Junto a Murray y Bernard Fagg, una figura central en el desarrollo del *National Museum* es el arqueólogo nigeriano, Ekpo Eyo (1931-2011). Después de estudiar arqueología y antropología en Cambridge, volvió a Nigeria para hacer su doctorado con un estudio de las excavaciones en Ife y Owo. En 1963 empezó a trabajar en el Departamento de Antigüedades y en 1968 fue ya nombrado su director. En 1979, cuando se formó la *Nigerian National Commission for Museums and Monuments*, él fue nombrado director general. Las políticas internas y la corrupción del gobierno nigeriano le llevaron en 1986 a emigrar a Estados Unidos y trabajar en la Universidad de Maryland hasta que se jubiló en 2005 (Slogar 2012:12).

El National Museum en Lagos contiene la más importante colección en el país de piezas arqueológicas y de arte tradicional nigeriano. En el museo pueden verse terracotas de Nok, bronce de Ife y Benín, bronce de Igbo-Ukwu, esculturas en piedra de Oron, marfiles, máscaras y trajes tradicionales de numerosas partes y grupos étnicos del país (Oladumiye 2013). El museo tiene tres salas de exposiciones. La sala más importante se encuentra en la planta baja y contiene objetos etnográficos y artísticos de distintas regiones del país. La segunda sala, algo más pequeña y también en la planta baja, tiene las más importantes piezas en metal y terracota de Ife y Nok. La sala en la planta primera está dedicada a Benín.

En sus primeros años, el museo contó con el apoyo oficial. Por ejemplo, Nnamdi Azikiwe, primer presidente de la República, ayudó personalmente a su desarrollo. Tafawa Balewa, primer ministro nigeriano, ofreció algunas obras de su colección. Desafortunadamente, el museo se encuentra muy abandonado desde hace varias décadas.

6.3.2 La National Gallery of Art



Fig 6.24 National Museum, Lagos

En los años 1960s se vio ya la necesidad de establecer un museo dedicado a recoger, conservar, estudiar y mostrar el arte nigeriano. La realización de este deseo solo se hizo realidad en 1977, Ese año se inauguró oficialmente en Lagos un gran complejo cultural que se utilizó para las actividades del segundo *Black and African Festival of Arts and Culture: FESTAC 77*. El espacio principal está dedicado al *National Arts Theatre*. En este complejo están también la *National Gallery of Modern Art (NGMA)*, y otras instituciones culturales públicas. La NGMA funcionó independientemente como una galería de arte moderno nigeriano hasta 1993. Su primer director fue P. C. Dike.

40. El decreto de establecimiento de la galleria es el *National Gallery of Art Act*.
<http://lawnigeria.com/LawsoftheFederation/NATIONAL-GALLERY-OF-ART-ACT.html>

Como resultado de las recomendaciones del “*World Decade for Cultural Development, 1988-1997: Plan of Action*”, en 1988, el gobierno central preparó un documento (el “*National Cultural Policy*”) que marcaría la dirección de las políticas culturales en el país en los años subsiguientes. Entre ellas, en 1993, se estableció⁴⁰ la *National Gallery of Art (NGA)* (<http://www.nga.gov.ng/>), como un organismo público dependiente del Ministerio de Turismo y Cultura y diferente de la NGMA. Es una institución de carácter nacional con delegaciones en casi dos docenas de ciudades de Nigeria. Aunque las oficinas centrales de la NGA se encuentran en la nueva capital federal, Abuja, desde hace casi dos décadas, todavía no ha podido construir un edificio para albergar su colección permanente. De momento está en la *National Gallery of Modern Art (NGMA)*, en Lagos. (Dike & Oyelola 2002)

Aunque las funciones asignadas a la galería nacional (NGA) cuando fue creada, y abrió sus puertas en 1995, son extraordinariamente amplias y ambiciosas, la realidad es más modesta. Oficialmente, la misión de la NGA es: “*To Serve as a Repository for Nigeria's creative spirits and to promote the appreciation of Nigeria's Art*”.

La función principal de la galería nacional es, teóricamente, la adquisición y exposición de obras de artistas nigerianos, pero, en los últimos años, poquísimas obras de calidad han llegado a la colección. Las obras recogidas en los primeros años de la galería son de indudable valor artístico e histórico, pero la colección se encuentra estancada.

Junto a su función primaria de coleccionar y exhibir obras de arte de Nigeria, la NGA tiene una segunda función: la promoción y ayuda a artistas nigerianos jóvenes a través de la organización de talleres, actividades de formación, conferencias, concursos y premios. Este constituye en la actualidad el foco principal de su actividad. De especial interés son los estudios, espacios y sala de exposiciones que la galería tiene desde 1999 para artistas residentes: los *National Studios of Art*. La NGA ofrece residencias de tres meses, seis meses o un año a artistas nigerianos en los comienzos de sus carreras profesionales.

En tercer lugar, la NGA se presenta como una institución investigadora sobre el arte nigeriano. Finalmente, la NGA pretende actuar como un organismo divulgador del arte nigeriano. En estas dos últimas funciones, la contribución de la NGA en la última década ha sido muy limitada. Ha publicado veintitrés libros desde 1995, pero muy pocos en los últimos años y el proyectado “centro de documentación” no ha empezado a funcionar. Los pobres resultados de la institución no se deben a la falta de recursos financieros –el presupuesto anual es de más de 5 millones de Euros- o de personal -la NGA en Lagos tiene 105 empleados y a nivel nacional hay más de 1.000. La causa de los problemas parece encontrarse, por una parte, en la falta de dirección estratégica, y por otra, en la burocrática estructura que la sostiene. La Galería se estructura en cuatro departamentos y cuatro unidades técnicas:

DEPARTAMENTOS

Servicios de comisariado
Investigación y Educación
Finanzas y Contabilidad
Administración y Personal

UNIDADES TECNICAS

Relaciones Externas
Asuntos Legales
Auditoría
Tecnologías de la Información

Cuando se abrió la Galería la colección consistía en solo 301 piezas, en su mayoría pinturas y esculturas. En la actualidad, la colección permanente está dividida en ocho secciones:

- Galería de pintores nigerianos
- Galería de retratos
- Galería de escultura
- Galería de cerámica
- Galería de pintores nigerianos
- Galería de movimientos artísticos nigerianos modernos
- Galería de textiles
- Galería de pintores no nigerianos

La documentación, catalogación y registro de las obras en la Galería no ha sido todavía digitalizada y es extraordinariamente difícil obtener una idea—incluso aproximada—del tamaño de la colección. Los libros y registros de la colección tienen—sorprendentemente—sus entradas escritas a mano, con una breve descripción narrativa de las obras, sin imágenes de referencia. Desafortunadamente, el museo no guarda fotografías de todas las obras en su colección.

Los estudios sobre museos en Nigeria son casi inexistentes y las referencias en bibliografías más generales son muy escasas. Sin



Fig 6.25 National Gallery of Arts

embargo, para conocer la situación de la *National Gallery of Modern Art* en sus primeros años y posteriormente la *National Gallery of Art*, hay una publicación que es de utilidad: el catálogo de 1981 titulado: “*The Nucleus*” (FDC 1981). La propia *National Gallery of Art* publicó en 2002 un libro sobre sus comienzos y desarrollo (Dike & Oyelola 2002) y en 2008 apareció un breve artículo sobre su historia en la publicación de la Galería (Adamu-Ibrahim 2009).

De todas las obras en su colección, las que tienen más interés son, indudablemente, las del periodo inmediatamente posterior a la independencia el país en 1960. Artistas bien conocidos en el

entorno de arte contemporáneo nigeriano tienen obras en la colección: Ben Enwonwu, Akinola Lasekan, Solomon Wangboje, Erhabor Emokpae, Bruce Onobrakpeya, Kolade Oshinowo, Gani Odutokun. Estas obras se encuentran expuestas en la *National Gallery of Modern Art* en el complejo del National Theatre en Lagos.

Desde hace más de dos siglos, primero en occidente y luego en otras partes del mundo, los museos han jugado un papel central en la constitución, construcción y desarrollo de los mundos del arte en los que se insertan (Hein 1993). Su papel legitimador ha sido analizado en el capítulo anterior. En el caso de Nigeria, los museos han contribuido—y contribuyen—poco en los procesos de institucionalización y desarrollo del mundo del arte nigeriano. Frente a la escasa influencia de los museos, y el impacto muy limitado de los interpretes, críticos e historiadores del arte, los coleccionistas privados son, en Nigeria, los árbitros del arte nigeriano y los que tienen una mayor influencia en el proceso de la creación de cánones artísticos.

6.4 Las instituciones culturales públicas y privadas

En la mayoría de las sociedades occidentales las instituciones culturales no comerciales, tanto públicas como privadas, juegan un papel importante tanto en la producción como en la distribución y legitimación del valor de ciertos bienes culturales, y especialmente de las artes visuales. Con frecuencia, estas instituciones son también receptoras del arte que promueven, facilitan, documentan, dan visibilidad y ponen en valor.

En el pasado, varias instituciones culturales nigerianas, y extranjeras con base en Lagos, funcionaron como mecenas y adquirieron regularmente obras de arte con las crear colecciones. Aunque en Nigeria, hay un número considerable de instituciones culturales (asociaciones, fundaciones, colectivos, centros culturales, agencias paraestatales, etc.) y muchas de ellas se centran en las artes visuales, su influencia en la recepción del arte en la sociedad nigeriana es extraordinariamente limitada. El peso de esta actividad recae casi exclusivamente en organizaciones y actividades comerciales.

Varias de las instituciones culturales extranjeras en Lagos son particularmente activas: el *British Council*, el *Goethe Institut* y *L'Alliance Francaise*. Sin embargo, su atención y recursos se centran en la programación de actividades que favorecen la capacitación de profesionales de la cultura.

6.5 Conclusión

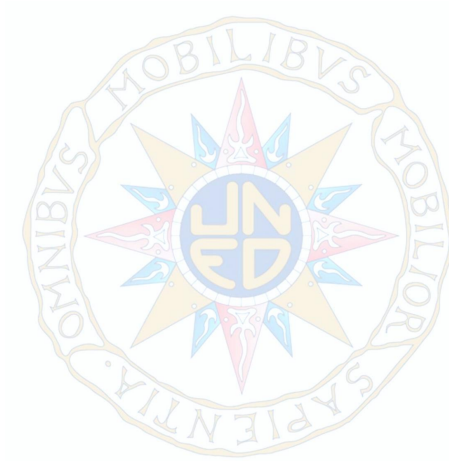
Mientras que en los dos capítulos precedentes he analizado los procesos, estructuras y principales agentes de la creación de arte (cap. 4) y de su circulación e interpretación (cap. 5), este sexto capítulo ha estado dedicado al estudio de la recepción y “consumo” del arte en Nigeria. ¿Dónde acaba el arte que los artistas nigerianos producen? ¿Qué canales de distribución de arte son prevalentes en país y como se estructuran? ¿Cómo funciona el sistema de patronazgo y coleccionismo en Nigeria? Estas son algunas de las preguntas a las que este capítulo trata de dar una respuesta. Para hacerlo, en las páginas anteriores analizo—con datos empíricos, siempre que estén disponibles—los tres principales receptores (“consumidores”) de arte en el país: los coleccionistas privados y corporativos, los museos y galerías públicas y privadas, finalmente, las instituciones y organizaciones culturales.

A lo largo de este capítulo he repetido la idea de que el estudio de las colecciones privadas nigerianas, localizándolas en la geografía artística del arte en el país y en el continente en el periodo posterior a la independencia, y particularmente en las dos últimas décadas, es de gran valor para comprender el mundo del arte nigeriano. Este estudio del coleccionismo podría haberse hecho desde el punto de vista económico, social o psicológico, sin embargo lo he hecho desde la perspectiva de la historia del arte. Es decir, el coleccionismo de arte visto como una práctica de importancia capital en el desarrollo del arte en cada contexto cultural.

Todos los mundos del arte son diferentes. El mundo del arte nigeriano presenta particularidades específicas que lo hacen distinto de los de otras situaciones geográficas, culturales y sociales, particularmente, en el mundo occidental. A lo largo de este trabajo sostengo la hipótesis de que la insuficiente influencia de las instancias críticas, la debilidad de las instituciones culturales y artísticas, públicas y privadas, y la escasez de agentes privados (comerciales) en el mundo del arte local, han dado, en las últimas décadas, un poder desproporcionado a las decisiones de los principales receptores del arte nigeriano de la postcolonialidad: los coleccionistas privados.

En este capítulo dedicado a los receptores del arte en Nigeria, intento mostrar como los coleccionistas juegan un papel decisivo en la producción, valoración, visibilidad y distribución de las obras de arte. Todo esto parece favorecer la hipótesis de que, de hecho, con sus

decisiones acerca del arte en Nigeria, los coleccionistas son los jueces y controladores principales del flujo, aceptabilidad y entrada en el canon del arte contemporáneo nigeriano. El estudio realizado de las practicas de ocho coleccionistas nigerianos muestra que hay rasgos comunes, junto a peculiaridades personales. La actividad coleccionista de estos ocho ejemplos, y de los otros coleccionistas nigerianos, muestra que su patronazgo ha sido—y continúa siendo—un elemento central en el desarrollo del mundo del arte nigeriano.



CAPÍTULO 7

CONCLUSIONES

Un objetivo general; seis objetivos específicos

Veinticinco conclusiones de la investigación

Posibles líneas futuras de investigación

7. CONCLUSIONES

El comienzo de esta tesis utilicé unas palabras de aviso que el gran novelista nigeriano, Chinua Achebe, dirigió hace ya años a cualquier historiador o crítico europeo que quisiera estudiar algún aspecto de la rica y compleja realidad social que es el África contemporánea. Achebe le recomienda:

1. *cultivate the habit of humility appropriate to his limited experience of the African world and purged of the superiority and arrogance which history so insidiously makes him heir to*

“cultivar el hábito de la humildad apropiado a su limitada experiencia del mundo africano y purgado de la superioridad y arrogancia de las que la historia, insidiosamente, le hace heredero” (Achebe 1989: 73)¹

Esta ha sido una actitud que ha permeado mi trabajo durante los tres años de realización de esta tesis. Junto a ella, he tenido desde el principio una clara conciencia de la extraordinaria amplitud de la materia estudiada y de la escasez de metodologías adecuadas para su estudio. Las palabras de Howard Becker, el autor que más influencia ha tenido en la realización de esta tesis—a través de su libro pionero, *Art Worlds*—pueden aplicarse perfectamente a ella:

2. *I always begin a project, as I did in the case of Art Worlds, with a strong awareness of what I don't know. My sense of the topic is fuzzy, I'm sure I'm not asking the right questions, and equally sure that, whatever the question or problem finally turns out to be, that I don't know the right methods for studying it*

Siempre empiezo un proyecto, como lo hice en el caso de Art Worlds, con una fuerte conciencia de lo que no sé. Mi sentido del tema es borroso, estoy seguro de que no estoy haciendo las preguntas correctas, e igualmente seguro de que, cualquiera que sea la pregunta o el problema acabe siendo, desconozco los métodos adecuados para estudiarlo (Becker 1982).²

El estudio de la génesis y de las estructuras institucionales del mundo del arte de Nigeria no puede hacerse sin una honda comprensión de la historia y la situación presente del contexto social, económico y cultural. Esas peculiaridades específicas influyen fuertemente en el desarrollo del su sistema de arte moderno y contemporáneo. Por esto razón, a lo largo del trabajo he intentado buscar los datos empíricos sobre los que basar mi contribución a una mejor comprensión de una

realidad social y cultural tan poco estudiada como el mundo del arte nigeriano, y en general del África subsahariana.

Los estudios académicos del funcionamiento, estructura y principales agentes del sistema financiero, sanitario, político, educativo, de la vivienda, etc. en un país son comunes en la literatura científica. Sin embargo, los que se centran en su “*sistema del arte*” son muy pocos. En el caso de Nigeria, este estudio no se ha realizado todavía. Esta tesis intenta contribuir a llenar ese hueco y se dirige a estudiar el sistema del arte nigeriano (su *Art world*). La investigación trata de dar una respuesta a esta pregunta: ¿cómo es y se organiza el mundo del arte nigeriano? Es decir, la tesis se plantea con un objetivo primario (general) y unos objetivos secundarios (específicos) bien definidos.

7.1 Un objetivo general; seis objetivos específicos

UN OBJETIVO GENERAL:

El objetivo general de la tesis es el estudio del **funcionamiento, la estructura y los principales agentes del mundo del arte nigeriano**. La investigación se dirige a realizar una “cartografía” del mundo del arte en la Nigeria poscolonial y contemporánea, particularmente en su centro cultural: la ciudad de Lagos.

SEIS OBJETIVOS ESPECIFICOS:

1. Establecer la **existencia un sistema del arte** en Nigeria. Esta Tesis Doctoral intenta validar, con datos empíricos, la hipótesis de que existe un "mundo del arte" nigeriano, entendido como sistema social con agentes y estructuras y con peculiaridades específicas.
2. Estudiar y **describir el contexto social e histórico** en el que el mundo del arte nigeriano apareció y se ha desarrollado paulatinamente desde la independencia de país en 1960.
3. Analizar el **sistema de producción artística** en Nigeria por medio del estudio de sus estructuras de formación artística, la identidad, cuantificación y tipificación de sus principales agentes creativos (los artistas) y la presencia de mujeres en el mundo artístico.
4. Analizar el **sistema de distribución y mediación artística** en Nigeria tanto en sus agentes y estructuras comerciales del mercado del

arte (galerías, marchantes, casas de subastas, ferias de arte, arte online) como en las que actúan fuera del mercado del arte (museos, fundaciones, colectivos, instituciones culturales, etc.).

5. Analizar el **sistema de interpretación y legitimación artística** en Nigeria identificando los “gatekeepers” el sistema y sus principales agentes: críticos e historiadores, comisarios de arte, periodistas culturales. Junto al estudio de los agentes personales, un objetivo de esta tesis es el identificar estructuras y organizaciones que interviene en la mediación artística en país: publicaciones, premios y concursos, media.
6. Analizar **las audiencias y el sistema de recepción (consumo) de arte** en Nigeria. Como paso previo a la identificación y descripción de los principales coleccionistas nigerianos, esta tesis trata de presentar una breve historia del coleccionismo privado e institucional en el país.

7.2 Veinticinco conclusiones de la investigación

Estos objetivos de investigación, planteados al comienzo de mi trabajo, son extensos y ambiciosos. No todos ellos se han podido cubrir con la profundidad que requieren. Sin embargo, es posible formular algunas conclusiones tanto con respecto al objetivo central como a los seis objetivos específicos. Cito a continuación, de un modo sucinto, las principales conclusiones de la investigación:

1. Para llegar a una adecuada comprensión del complejo sistema social del mundo del arte en una determinada localización es preciso realizar **estudios multidisciplinares**. Las metodologías de la historia del arte son insuficientes. Por esta razón, es necesario hacer uso de otras disciplinas cercanas: sociología del arte, antropología, economía del arte, psicología, historia cultural y social.
2. Aunque las publicaciones sobre el arte tradicional africano (nigeriano) son abundantes, hay una gran **escasez de estudios sobre su arte contemporáneo** y ninguno de entidad sobre aspectos contextuales (culturales, económicos, históricos, etc.) de su mundo del arte.
3. Nigeria tiene una historia milenaria en la producción de objetos artísticos de calidad. Sin embargo, no es hasta mediados del siglo XX, y especialmente **a partir de la independencia del país en 1960**

que un mundo del arte con estructuras y agentes establecidos comienza a surgir en Nigeria.

4. El mundo el arte nigeriano se organiza durante tiempo alrededor de la actividad de expatriados, pero en la actualidad, puede afirmarse que su **mundo el arte local es predominantemente nigeriano** y que tiene características específicas que le diferencian de otros mundos del arte.
5. Los datos recogidos durante la investigación en cuanto a artistas, museos, instituciones académicas de formación artística, críticos, historiadores, galerías, marchantes, exposiciones de arte, fundaciones de arte, subastas, concursos y premios artísticos, publicaciones impresas y en internet sobre arte, políticos culturales, etc. muestran la existencia de estructuras, agentes, instituciones, mercados y discursos del arte en Nigeria que justifican esa afirmación de que **existe un verdadero mundo del arte en Nigeria.**
6. Nigeria es un país pionero en África en la introducción **de estudios de formación artística a nivel educativo superior**, tanto en universidades como en centros de grado medio (“Polytechnics”).
7. A diferencia de la situación en muchos otros países africanos, en Nigeria, una mayoría de los artistas visuales activos tienen **estudios en Bellas Artes.**
8. La formación artística académica está generalmente anclada en **modelos educativos obsoletos** en los que la educación artística se reduce a una pobre transmisión de habilidades técnicas y en cuyos currículos hay muy poco espacio para discursos y metodologías con una visión más amplia de lo que significa ser un artista en el siglo XXI.
9. Junto a la formación artística formal ofrecida en centros educativos institucionalizados, la presencia de **talleres e iniciativas informales**, especialmente durante las primeras décadas tras la independencia, tuvo una influencia determinante en la configuración del mundo del arte nigeriano.
10. La sección de la tesis dedicada a los artistas ha mostrado que, aunque Abuja sea la capital federal, **Lagos es la capital artística del país.** La inmensa mayoría de los artistas, excepto los que compaginan su práctica con trabajos en instituciones educativas, residen en Lagos.
11. La **presencia de mujeres artistas** es todavía minoritaria en Nigeria, pero un número creciente realizan estudios de Bellas Artes y

sostiene prácticas artísticas profesionales. Njideka Akunyili, una artista nacida y educada en la escuela de Bellas Artes de la *University of Nigeria* en Nsukka, aunque residente ahora en Estados Unidos, es una de las artistas jóvenes más prominentes a nivel global, con precios superiores a un millón de Euros por obra.

12. Si la proporción de mujeres artistas es todavía pequeña, no sucede lo mismo en los procesos de distribución de arte en Nigeria. **La mayoría de los canales de distribución artística están en manos de mujeres.** Ellas llevan la dirección de las principales galerías, de la casa de subastas, de la feria de arte y varias mujeres están entre los principales marchantes de arte en Nigeria.
13. La **creciente profesionalización de los agentes mediadores** del mercado del arte—principalmente las galerías y la casa de subastas—está teniendo un efecto muy positivo en el modo en que artistas, intermediarios y coleccionistas se relacionan. La representación artística formalizada es todavía muy rara, pero paulatinamente las galerías están adoptando esta relación contractual con sus artistas.
14. El **apoyo y la atención que las instituciones públicas nigerianas** dan al arte es muy limitado e intermitente. Los museos e instituciones públicas, las políticas culturales, actividades y eventos públicos, la inversión en infraestructuras artísticas, las ayudas económicas a artistas, etc. tiene una influencia mucho más reducida que en muchos otros países, incluso en África.
15. Junto a la falta de apoyo institucional a las artes visuales—y a pesar de la presencia de varias escuelas de Bellas Artes—se puede constatar una **gran debilidad del aparato crítico e histórico.** Aunque existieron en el pasado, en la actualidad no existe en el país ninguna revista de temas artísticos.
16. Una secuela de esta falta de profundidad en los discursos artísticos locales es la **desconexión de la mayoría de los artistas locales de discursos y problemáticas del arte global.**
17. El estudio de los procesos de interpretación y legitimación del arte nigeriano contemporáneo ha mostrado con evidencia el hecho de que un buen número de **sus principales “gatekeepers” residen fuera del país.**
18. Como consecuencia de la debilidad del componente institucional y crítico, **el componente comercial (el mercado) es el principal actor del mundo del arte nigeriano.**

19. Los **coleccionistas privados son actores principales**, y en cierto modo, los jueces y controladores principales de la circulación del arte en Nigeria. Como principales receptores de arte en Nigeria, tienen un gran influjo en la producción, valoración, visibilidad y distribución de las obras de arte y, por lo tanto, en la evolución y funcionamiento del sistema del arte y, particularmente, de su mercado.
20. Otra conclusión que puede deducirse del estudio de la actividad de los coleccionistas privados nigerianos es que con sus decisiones acerca del arte en Nigeria, **los coleccionistas juegan un papel determinante en la definición del canon de la modernidad artística nigeriana**.
21. La investigación sobre los coleccionistas nigerianos ha identificado **cuatro características bastante comunes en su práctica coleccionista**:
 - a) Sus colecciones consisten predominantemente en obras de artistas nigerianos y unas pocas de artistas del África occidental anglófona, principalmente Ghana;
 - b) la preponderancia de formas artísticas tradicionales (pintura y escultura) sobre nuevas técnicas;
 - c) el predominio de cuestiones formales sobre las teóricas o de significado y
 - d) las frecuentes referencias a la figura humana.
22. Desde su apertura hace poco más de diez años, **la única casa de subastas nigeriana (Arthouse Contemporary) ha contribuido en gran medida** a dar mucha más visibilidad a artistas locales y una mayor transparencia a las transacciones comerciales.
23. Junto al comienzo de las subastas regulares en Arthouse en Lagos, la apertura de departamentos de arte africano moderno en dos de las más grandes casas de subastas del mundo: Sotheby's y Bonhams, ha supuesto un cambio importante en la escena local. Desde el año pasado **el valor de las obras de arte de artistas nigerianos vendidas en subastas en Londres ha superado al valor de los vendidos en las subastas en Lagos**. Se da la paradoja de que una buena parte de los compradores en Londres son Nigerianos.
24. En tan solo tres años, **la feria de arte en Lagos (ArtX Lagos)** ha conseguido atraer a un amplio público (más de 9.000 personas en la última edición) a un evento artístico. Su gran presencia en los

medios de comunicación ha acercado a las artes visuales a audiencias que de otro modo no lo hubieran hecho.

25. La enorme población de Nigeria (cerca de los 200 millones) y el gran número de los que han emigrado al resto del mundo, ha establecido en las últimas décadas una importante red de intercambios y contactos culturales. Esto ha contribuido a **la internacionalización del arte contemporáneo nigeriano**. Esto está ocurriendo en las dos direcciones: más y más artistas nigerianos se trasladan a Europa y Estados Unidos, mientras que un número creciente de extranjeros vienen a Nigeria a conocer y organizar programas en el país.

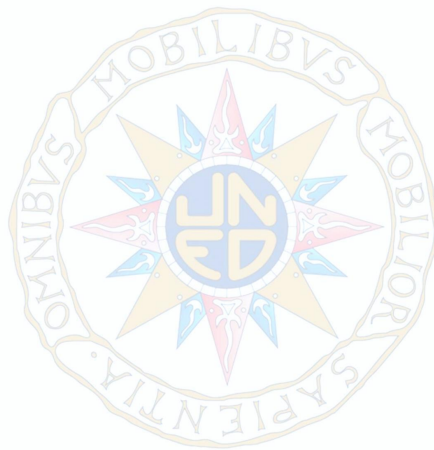
7.3 Posibles líneas futuras de investigación

La investigación realizada para la realización de esta tesis ha mostrado numerosos aspectos del sistema social del arte en Nigeria del arte que necesitan ser estudiados con mayor detalle y profundidad si se quiere llegar a una comprensión del mundo del arte nigeriano. La amplitud de la materia estudiada, incluyendo procesos tan distintos como la producción, la distribución, la interpretación y la recepción del arte en una sociedad tan rápidamente cambiante y tan vibrante como la nigeriana, requiera la contribución de estudios más reducidos en su amplitud, pero más detallados en su análisis. Algunas de esas posibles líneas de investigación, no realizadas hasta ahora, podrían ser:

1. Estudio cuantitativo del **mercado del arte** nigeriano.
2. **Estudio demográfico y de empleo** sobre los artistas nigerianos: estudios, localización geográfica, edad, sexo, etnias, salarios medios.
3. Historia de las **galerías y canales de distribución** de arte en Nigeria.
4. Estudio de los **currículos y filosofías pedagógicas artísticas** de las escuelas de arte en el país.
5. Estudio de las **políticas culturales** y la acción del gobierno central en la promoción de las artes visuales en el país.
6. Estudio de las **publicaciones de arte** y su aportación al desarrollo de un discurso local sobre el sistema social en el que el arte nigeriano surge y evoluciona.
7. Estudio de la influencia de las **secciones culturales de embajadas** en la gestación de un mundo del arte nigeriano.

8. Estudio de las **relaciones del mundo del arte nigeriano** con otros mundos del arte y con el sistema global del arte.

No es aventurado pensar que cada una de esas líneas sería de gran interés y atractivo para futuros tesis doctorales o trabajos de investigación.



8. BIBLIOGRAFÍA

- AAVC** (2006): *La dimensión económica de las artes visuales en España*. Barcelona: Associació d'Artistes Visuals de Catalunya.
- ABBING, H.** (2002): *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- ABBOT Andrew** (1988): *The System of Professions: An Essay on the Division of Expert Labor*. Chicago: University of Chicago Press.
- ABODUNRIN, Johnson Adelani** (2017): Taxonomy of Painting Styles in Contemporary Nigeria, *Africology: The Journal of Pan African Studies*, 10 (3), pp. 234-248
- ACHEBE, Chinua** (1989): *Hopes and Impediments*. New York: Doubleday
- ADAMU-IBRAHIM, N.** (2008): “National Gallery of Art: beyond stakeholders forum”, *ARTmosphere*, 2, pp. 4-7
- ADEBAYO Ola & KOLAWOLE Joseph Adeniyi** (2013): The historical Background of Entrepreneurial Development In Nigeria: its Gains, Shortcomings and Needful. *Journal of Emerging Trends in Economics and Management Sciences*, 4 (5): 493-500
- ADELI J.** (2011). “Translocal Art Worlds in Times of Medialization Some Observations of India’s Contemporary Art World in Transition”, *Internationales Asienforum*, Vol. 42 (3-4), pp. 257-277
- AGUIRRE Maria Esther** (2009): *Los senderos del arte, la formación y la educación artística*. *Revista Educación y Pedagogía*, 21 (55), pp. 15-25
- AJELUOROU Anote** (2015): How museums, artistic districts, registration council can drive tourism growth. *The Guardian*, 15.4.15, En línea: <https://guardian.ng/art/how-museums-artistic-districts-registration-council-can-drive-tourism-growth/>. Acceso 24.3.18
- AJIBADE, B. & LAWSON I.** (2003): “The limitations of teaching and learning fine and applied arts at tertiary level in Cross River State”, *Global Journal of Educational Research*, 2 (1&2), pp. 27- 32

- ALEXANDER**, Victoria. D. y **RUESCHEMEYER**, Marilyn, (2005): *Art and the State. The Visual Arts in Comparative Perspective*, Houndmills: Palgrave Macmillan
- ALLOWAY** Lawrence (1972): 'Network: The Art World Described as a System', *Artforum*, 11 (1)
- (1984): *Network. Art and the complex present*, Ann Arbor: UMI Research Press
- ALOS**, Albert (2016): *Sowing the seed*, Ibadan: Feathers & Ink.
- ALSOP**, J. (1982): *The Rare Art Traditions: The history of collecting and its linked phenomena*, London: Thames & Hudson.
- ALVES**, Caleb Faria (2008): "The agency of Gell in the anthropology of art", *Horizontes Antropológicos*, 14 (29), pp. 315-338
- ANIAKOR**, Chike (2005): "Art, Mind and Meaning: Revisiting the Issues of Creative Production." In *Reflective Essays on Art and Art History*, 61–85. Enugu, Nigeria: Pan-African Circle of Artist Press.
- ANONYMOUS** (1952): Nigeria's First National Museum of Antiquities, *Man*, 52 pp. 107-108
- ANYANWU**, Ogechi (2011): *The politics of access: university education and nation-building in Nigeria, 1948-2000*, Calgary: University of Calgary Press
- APPADURAI**, Arjun (1990): *The social life of things*. New York: Cambridge University Press.
- (2013): *The Future as Cultural Fact. Essays on the global condition*, London: Verso
- APTER** Andrew (2016): "Beyond Négritude: Black cultural citizenship and the Arab question in FESTAC 77", *Journal of African Cultural Studies*, 28(3), pp. 313–326
- ARAEEN**, R. (2005): 'Modernity, Modernism, and Africa's Place in the History of Art of Our Age', *Third Text*, 19 (4), pp. 411-417
- (2010): 'Modernity, Modernism and Africa's Authentic Voice', *Third Text*, 24 (2), pp. 277 – 286.
- ARCHIBONG**, Maurice (2010): *Museums in Nigeria...and other lands*. Jos: Blast Forward Enterprises.
- AREO**, Margaret Olugbemisola (2013): "Ulli Beier. A Beacon in the Post-Colonial Renaissance of Adire", *Journal of Arts and Humanities*, 2 (9), pp. 16-24
- ARISTIDES**, N. (1988): "Calm and uncollected", *American Scholar*, 57 (3)
- ARONSON**, Lisa (1991): African Women in the Visual Arts, *Signs*, 16 (3), pp. 550-574.
- ASHBY** Eric (1960): *Investment in education. The Report of the Commission on Post-School Certificate and Higher Education*, Lagos: Federal Ministry of Education.
- ATKINSON**, Dennis (2002): *Art in education. Identity and practice*. Dordrecht, Kluwer Academic.
- AVVAC** (2013): *Estatuto del artista*,
<https://avvac.wordpress.com/2013/03/21/estatuto-del-artista-2012/>
- AYO** Charles (2017): *Refocusing Vocational and Technical Education for Socio-Economic Development and Nation Building*. 17th Convocation Lecture. Federal Polytechnic, Ilaro, Nigeria, 17.11.2017
- AZIKIWE**, Nnamdi (1961): *A Selection from the Speeches of Nnamdi Azikiwe, Governor-General of the Federation of Nigeria formerly President of the Nigerian Senate formerly Premier of the Eastern Region of Nigeria*, Cambridge: Cambridge University Press
- BABALOLA** D. O. (2004): *The Nigerian Artist if the Millennium*, Abuja: National Gallery of Art, Nigeria.

- BAKER P.H.** (1974): *Urbanization and political change: The politics of Lagos, 1917–1967*. Berkeley: University of California Press
- BANJO** Abiodun (2013): Ori Olokun Art Experimental Workshop: An Epitome of Modernity in Nigerian Visual Art (1968 –2009), *International Journal of Humanities and Social Science*, 3 (1), pp. 130-138
- BARBIER** Jean-Marie (2005): Voies nouvelles de la professionnalisation. En M. Sovel & R. Wittovski (Eds.), *La professionnalisation en actes et en questions*. Paris: l'Harmattan, pp. 121-134
- BARKER E.** (1999): *Contemporary Cultures of Display*, New Haven, London: Yale University Press
- BARDI** Augustine Okola, (2017): Universal Studios of Art: Professionalization and contributions to art education in Nigeria. *Review of Artistic Education*, 14, pp. 175-185.
- BAUDRILLARD, J.** (1968): *Le Système des objets*. Paris: Gallimard.
- (1994): “The System of Collecting”, en *The Cultures of Collecting*, ELSNER, J. y CARDINAL, R. (eds.), Melbourne: Melbourne University Press.
- BAUMANN** Shyon (2001): Intellectualization and Art World Development: Film in the United States””. *American Sociological Review*, Vol. 66
- (2007): “A general theory of artistic legitimation: How art worlds are like social movements”, *Poetics*, 35, pp. 47–65
- BAUMOL**, William J., & **BOWEN**, William G. (1966: *Performing arts: the economic dilemma*. New York: Twentieth Century Fund.
- BAXANDALL**, Michael. (1988): *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. 2d ed. Oxford: Oxford University Press.
- BEARD** Evan (2018): The Four Tribes of Art Collectors, *Artsy*, 22.1.18
<https://www.artsy.net/article/evan-beard-four-tribes-art-collectors>
- BEARDSLEY**, Monroe C. (1958): *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace & World.
- (1966) *Aesthetics from classical Greece to the present: a short history*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- BEARDSLEY**, Monroe C., Michael J. **WREEN**, & Donald M. **CALLEN**, (1982): *The aesthetic point of view: selected essays*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press
- BECKER**, Howard, (1974): “Art as a collective action”, *American Sociological Review*, 39 (6), pp. 767-776
- (1976): “Art Worlds and Social Types”, *American Behavioral Scientist*, 19 (6), pp. 703-718
- (1982): *Art Worlds*, Berkeley: University of California Press
- (1990): "Art Worlds" Revisited, *Sociological Forum*, 5 (3), pp. 497-502
- BECKER**, Howard y **McCALL** Michal, (1990): *Symbolic Interaction and Cultural Studies*, Chicago: University of Chicago Press
- BEDFORD**, Bokromo (1990): “Modern Art Galleries in Lagos Metropolis“, Unpublished project work, Fine and Applied Arts Department, University of Nigeria, Nsukka, September 1990.
- BEIER**, Ulli (1961): “Contemporary Nigerian Art”, *Nigeria Magazine* 68, pp. 27–51.
- (1965): “Experimental Art School”, *Nigeria Magazine*, 86 pp.199 – 204
- (1968): *Contemporary Art in Africa*, London: Pall Mall Press

- BELK**, Russell W. (1995): Collecting as luxury consumption: effects on individuals and households, *Journal of Economic Psychology*, 16 (3), pp. 477-490
- (2001): *Collecting in a consumer society*, London: Routledge
- BELL** Quentin (1963): *The School of Design*. London: Routledge and Kegan Paul
- BELTING** Hans (1987): *The End of Art History?* Chicago: University of Chicago Press
- BELTING** Hans y **BUDDENSEIG**, Andrea (2011): “Introducción”, catálogo de la exposición: “*The Global Contemporary: Art Worlds After 1989*”, ZKM. Museo de Arte Contemporáneo, Karlsruhe, Alemania, del 17.9.11 al 5.2.12
- BENGHOZI**, Pierre-Jean y **SAGOT-DUVAROUX**, Dominique (1994) : Les économies de la culture, en *Réseaux*, 12 (68), pp. 107-130
- BENHAMOU**, Françoise (2011): ‘Artists’ labour markets’, en TOWSE, Ruth (2011): *A handbook of Cultural Economics* (2nd ed. Cheltenham, UK: Edward Elgar Edward Elgar, pp. 53-58
- BESSY** Christian & **CHAUVIN** Pierre-Marie (2013): “The Power of Market Intermediaries: From Information to Valuation Processes”, *Valuation Studies*, 1(1), pp. 83–117
- BIANCHI**, Marina (1997): Collecting as a Paradigm of Consumption. *Journal of Cultural Economics*, 21, pp 275-289.
- (2015): “Willingness to believe and betrayal aversion: the special role of trust in art exchanges”, *Journal of Cultural Economics*, 39, pp. 133–151
- BLANK** Grant (2007): *Critics, Ratings, and Society: The Sociology of Reviews*, Lanham: Rowman & Littlefield Pub Inc.
- BLIER** Suzanne P. (1988): Art Systems and Semiotics, *American Journal of Semiotics*, 6 (1), p. 7-18
- (2002): Nine contradictions in the new Golden Age of African art, *African Arts* 35 (3)
- BLOM**, Philipp (2004): *To have and to hold: an intimate history of collectors and collecting*. New York: Overlook Pr.
- BOLAÑOS**, María (2011): "Orígenes del coleccionismo y gusto modernos". *Amigos de los museos: boletín informativo*, 33, pp. 12-15
- BOOKSHY** (2014): *54 Years of Nigerian Literature: The Mbari Club*, (en línea) <http://www.bookshybooks.com/2014/10/54-years-of-nigerian-literature-mbari.html>.(acceso 7.1.18)
- BOURDIEU**, Pierre (1984): *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.
- (1990). *The Logic of Practice*. Oxford: Polity Press.
- (1992). *Sociology in question*. London: Sage.
- (1993). *The field of cultural production, essays on art and literature*. Cambridge, U.K.: Blackwell Publishing Ltd.
- (1995). *The rules of art: genesis and structure of the literary field*. Stanford, Stanford University Press.
- BOWNESS**, Alan (1989): *The conditions of success: how the modern artist rises to fame*. New York: Thames and Hudson
- BOYD**, William (2017): “Rogues’ Gallery by Philip Hook review. The gullible rich and the art market”, *The Guardian*. London, 25.1.2017
- BRADDOCK**, J. (2012): *Collecting as modernist practice*, Baltimore: John Hopkins University Press

- BRITANNICA** (1998): 'Mbari Mbayo Club', en *Encyclopaedia Britannica* (en línea), <https://www.britannica.com/topic/Mbari-Mbayo-Club>, acceso: 7.1.18
- BROWN** Evelyn S. (1966): *Africa's Contemporary Art and Artists*, New York: Harmon Foundation.
- BROWN**, J. (1995): *Kings and Connoisseurs: Collecting Art in Seventeenth-century Europe*, New Haven: Yale University Press
- BURAIMOH**, Jimoh (2000): *The Heritage: My Life and Arts*, Abuja: Spectrum
- BURKE** Jill, (2004): *Changing patrons: social identity and the visual arts in Renaissance Florence*, University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press
- BURKE**, Peter (2014): *The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy*. 3d ed. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- CABANNE** Pierre (1961): *The Great Collectors*, London: Cassel
- CANO DE GARDOQUI**, José Luis (2001): *Tesoros y colecciones: orígenes y evolución de coleccionismo artístico*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- CARROLL** Kevin (1967): *Yoruba religious carving. Pagan and christian sculpture in Nigeria & Dahomey*. London: Geoffrey Chapman.
- CARROLL** Noel (Ed.) (2000): *Theories of Art Today*, Madison: University of Wisconsin Press
- CASID**, J. H. y **D'SOUZA**, A. (eds.) (2014): *Art History in the Wake of the Global Turn*, Yale University Press
- CASTELLOTE**, Jess, (ed.), (2012): *Contemporary Nigerian Art in Lagos Private Collections*, Ibadan: Bookcraft.
- (2015): *Coleccionismo privado de arte moderno y contemporáneo en Nigeria*. (Trabajo de Fin de Máster no publicado). UNED, Madrid
- (2016): *Nigeria Art Market Report 2015*, Lagos: Foundation for contemporary and Modern Visual Arts.
- (2018): *Nigeria Art Market Report 2017*, Lagos: Foundation for contemporary and Modern Visual Arts.
- CAZA**, B. B., & **CREARY**, S. J. (2016): The construction of professional identity. Cornell University, SHA School. (en línea), <http://scholarship.sha.cornell.edu/articles/878>, acceso 4.1.18.
- CHAMBERS**, David S. (1970): *Patrons and Artists in the Italian Renaissance. History in Depth*. London: Macmillan.
- CHILDRESS** C. y **FRIEDKINA** N. (2012): Cultural Reception and Production: The Social Construction of Meaning in Book Clubs, *American Sociological Review*, 77(1), pp. 45–68
- CHILDS** Peter (2007): *Modernism and the Post-Colonial. Literature and Empire 1885-1930*. London: Continuum International Publishing Group
- CHUKUEGGU**, Chinedu C. (2010): The Origin and Development of Formal Art Schools in Nigeria, *African Research Review*, 4 (2), pp. 502-513
- (2010b): "Modern Artistic Tendency in Nigeria: it's Influence on the Creative Development", *Anthropologist* 12
- CLARK**, T.J. (1973a): *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848–1851*. London: Thames and Hudson
- (1973b): *Image of the People: Gustave Courbet and the Second French Republic, 1848–1851*, London: Thames and Hudson

- CLARKE**, Adele E., **FRIESE**, Carrie, y **WASHBURN**, Rachel. (2016): *Situational analysis in practice: mapping research with grounded theory*. London: Routledge.
- CLULEY**, Robert, (2012): Art Words and Art Worlds: The Methodological Importance of Language Use in Howard S. Becker's Sociology of Art and Cultural Production, *Cultural Sociology*, 6 (2), pp. 201-216
- COHEN**, Ted (1973): "The Possibility of Art: Remarks on a Proposal by Dickie." *Philosophical Review* 82, pp. 69-82.
- COLOMER**, José Luis (2009): *España y Nápoles coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid: Centro de estudios Europa hispánica.
- CONSTABLE** W. G. (1964): *Art Collecting in the United States*, London.
- COOPER**, Tracy E. (1996): "Mecenatismo or Clientelismo? The Character of Renaissance Patronage." In *The Search for a Patron in the Middle Ages and the Renaissance*. Edited by David G. Wilkins and Rebecca L. Wilkins, 19–32. *Medieval and Renaissance Studies* 12. Lewiston, NY: Edwin Mellen
- COOPER**, D. (1963): *Great Private Collections*, Weidenfeld & Nickolson.
- COSTELLO** D. & **VICKERY** J. (2007): *Art: Key contemporary thinkers*. Oxford: Berg Publishers
- COTTER**, H. (2005): Visions of a Continent That Is Rich with Life. *New York Times*, 25.11.2005.
- CRANE**, Diana (2009): Reflections on the Global Art market; implications for the Sociology of culture, *Sociedade e Estado*, 24 (2), pp. 331-362
- CRAS** Sophie (2015) : Prix et récompenses dans la création contemporaine : évaluation et valorisation en régime concurrentiel , *Critique d'art*, 45
- CROSSMAN**, Ashley (2017): *Typification*. Thought Co. <https://www.thoughtco.com/typification-3026721>, acceso 19.12.17.
- D'ALLEVA** Anne, (2005): *Methods and Theories of Art History*, London: Laurence King Publishing
- (1973): "Artworks and Real Things", *Theoria*, 34, pp. 1-17
- (1987): *The State of the Art*, New York: Prentice Hall Press
- DAMME**, Wilfred Van (1996): *Damme, Beauty in Context: Towards an Anthropological Approach to Aesthetics*, Leiden: Brill
- DANKO**, Dagmar (2008): Nathalie Heinich's sociology of art –and sociology from art. *Cultural Sociology* 2(2), pp. 242–56.
- DANTO** Arthur, (1964): The Artworld, *The Journal of Philosophy*, 61 (19), pp. 571-584
- (1987): *The State of the Art*, New York: Prentice Hall Press
- DAVID-WEST**, H. (1996): Uli art: Master works, recent works. *African Arts*, 29 (1), pp 71-74.
- DAVIES**, Stephen (1991): *Definitions of Art*. Ithaca: Cornell University Press.
- (2001): "Definitions of Art" en GAUT B. & Mclver D. (eds.), *The Routledge companion to Aesthetics*, London: Routledge.
- DELEUZE**, Gilles, and Felix **GUATTARI**. (1987): *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DELISS** Clemetine (ed.) (1995): *Seven Stories about modern art in África*, London: Whitechapel art Gallery.
- DE MARCHI**, Neil & **VAN MIEGROET**, Hans J. (2006): The History of Art Markets, en *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Volume 1, editado por Victor A. Ginsburgh y David Throsby, Elsevier

- DIAGNE** Souleymane Bachir (2001): *Identity and Beyond: Rethinking Africanity*, Upsala: The Nordic Institute
- DIAKPAROMRE**, Abel Mac (2010): Comments on Regulation Issues in Modern Art Practice in Nigeria, *African Research Review*, 4 (2), pp. 514-522
- DICKIE**, George (1969): "Defining Art", *American Philosophical Quarterly*, 6(3), pp. 253-256
- (1971): *Aesthetics, an Introduction*. Indianapolis: Pegasus.
- (1974): *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca: Cornell University Press
- (1984): *The Art Circle*, New York: Haven Publications
- DIKE**, Paul (1998): Foreword, en *The Zaria Art Society*, Lagos: National Gallery of Art, Nigeria, pp. 9-12
- DIKE**, Paul & **OYELOLA**, Pat. (1999): *Aina Onabolu*, Lagos: National Gallery of Art
- (2002): *The development of the National Gallery of Art and the National Studios of Art in Nigeria*, Lagos: National Gallery of Art, Nigeria
- (2003): *Nku Di Na Mba. Uche Okeke and Modern Nigerian Art*, Lagos: National Gallery of Art, Nigeria.
- DIMAGGIO** Paul (1982): "Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston: the creation of an organizational base for high culture in America". *Media, Culture & Society* 41(1), pp. 33-50.
- (1987): "Classification in Art." *American Sociological Review* 52, pp. 440-455.
- DIMAGGIO**, P.J. & W. **POWELL** (1991 [1983]) 'The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality' en Powell and DiMaggio (1991), pp 63-82.
- DIMAGGIO**, P.J. & K. **STENBERG** (1985): 'Why Do Some Theaters Innovate More Than Others. An Empirical Analysis', *Poetics* 14, pp 107-122
- DIOP**, Abdoulaye S. (1976): "Musée et développement culturel et scientifique". *Bulletin De L'Institut Fondamental D'Afrique Noire. Série B, Sciences Humaines.*, pp. 351-376.
- DREWAL**, Henry J. (2013): Local Transformations, Global Inspirations. The Visual Histories and Cultures of Mami Wata Arts in Africa", en "A Companion to Modern African Art", SALAMI G. & BLACKMUN M. (eds.) (2013), Chichester: Wiley & Sons, pp 23-49
- DUERDEN**, Dennis (1974): *African Art. An Introduction*. London: Hamlyn
- DUTTON**, Jane, **ROBERTS**, Laura & **BEDNAR**, Jeffrey (2010): Pathways for positive identity construction at work: four types of positive identity and the building of social resources, *The Academy of Management Review*, 35(2), pp. 265-293
- ECHETA**, Chris (2005): *A Case of Foster Parenthood*. En Ikwuemesi, C. K., & Agbayi, E. (eds.) (2005). *The rediscovery of tradition: uli and the politics of culture*. Lagos: Pendulum Centre for Culture and Development.
- ECOMA**, Victor (2013): "Chief Lady Afi Ekong in the Art Historical Account of Modern Nigerian Art". *Research on Humanities and Social Sciences*, 3 (6), pp. 42-47
- EFLAND** Arthur D. (1990): *A History of Art Education. Intellectual and Social Currents in Teaching the Visual Arts*, New York: Teachers College Press
- EKELUND**, R. B., **JACKSON**, J. D. y **TOLLISON** R. D. (2017): *The economics of American art: issues, artists, and market institutions*, New York: Oxford University Press
- ELLIOT**, D. y **NJAMI**, S. (1999): *Africa Remix: Contemporary Art of a Continent*, London: Hayward Gallery Publishing.
- ELKINS** James et al. (eds.) (2013): *Theorizing Visual Studies. Writing Through the Discipline*, New York: Rotledge

- ELSNER, J. y CARDINAL, R.** (eds.) (1994): *The Cultures of Collecting*, London: Reaktion Books;
- ENAMHE**, Bojor (2014): Art Management: A Versatile Tool for Managing and Developing Visual Arts Education in Nigeria. *Journal of Arts and Humanities (JAH)*, 3 (2), pp. 81-86
- ENWEZOR** Okwui (1994): "Redrawing the Boundaries: Towards a New African Art Discourse". *Nka: Journal of Contemporary African Art*, 1, pp. 3-7
- (2009): "The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition", en SMITH, T., ENWEZOR, O. y CONDEE, N. (eds.), (2009): *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham: Duke University Press, pp. 207-234
- (2010): "Modernity and Postcolonial Ambivalence", *South Atlantic Quarterly*, 109 (3), p. 600
- ENWEZOR**, Okwui y **OKEKE-AGULU**, Chika (2009): *Contemporary African art since 1980*, Bologna: Damiani
- ENWONWU**, Ben (1956): "Problems of the African Artist Today." *Présence Africaine*, no. 8/10, 1956, pp. 174-178.
- EVETTS** Julia (2003): The construction of professionalism in new and existing occupational contexts: Promoting and facilitating occupational change. *The International Journal of Sociology and Social Policy*, 23(4), pp. 22-35
- EYERMAN** R. y **RING** M. (1998): "Towards a new sociology of art worlds: bringing meaning back in". *Acta Sociologica*, 41, pp. 277-283.
- FAFUNWA** Babatunde (1974): *History of Education in Nigeria*, London: George Allen and Unwin Ltd.
- FAGG**, Bernard (1990): *Nok terracottas*. Lagos, Nigeria: National Commission for Museums and Monuments.
- FALL**, N'Goné (2007): "Providing a space of freedom. Women artists from Africa", en el catálogo de la exposición "*Global feminisms. New directions in contemporary art*", New York: Brooklyn Museum
- (2011): "The Repositioning of Contemporary Art from Africa on the Map", <https://dutchartinstitute.eu/page/1922/shift-in-my-thinking-2011-2012>
- FALOLA** Toyin (2002): *Key events in African history: a reference guide*. Westport: Greenwood Press.
- FALOLA** Toyin & **HEATON** Matthew (2008): *A History of Nigeria*, New York: Cambridge University Press
- FALOLA** Toyin & **GENOVA** Ann (2009): *Historical Dictionary of Nigeria*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press
- FASUYI** T. A. (1973): *Cultural Policy in Nigeria*, Paris: UNESCO
- FDC**, (1981): *The Nucleus. A Catalogue of Works in the National Collection on the inception of the National Gallery of Modern Art*. Lagos: Federal Department of Culture.
- FERGUSON** Priscilla (1998): "A Cultural Field in the Making: Gastronomy in 19th Century France." *American Journal of Sociology* 104 (3), pp. 597-641.
- FERGUSON** James (2007): *Global Shadows: Africa in the Neoliberal World Order*, Durham: Duke University Press, p. 5
- FILANI**, Kunle, **AZEEZ**, A. y **EMIFONIYE**, A. (eds.), (2003): *Perspectives on Culture and Creativity in Nigerian Art*, Lagos: Culture and Creative Art Forum.
- FILANI**, Kunle (1998): "Form and Content as a Basis for the Classification of Contemporary Nigerian Art", *USO: Journal of Art, National Gallery of Art, Lagos*, pp. 33-44.

- (2005): *The Dynamics of Pan-Africanism in Contemporary Nigerian Art*. En Ikwuemesi, C. K., & Agbayi, E. (eds.) (2005). *The rediscovery of tradition: uli and the politics of culture*. Lagos: Pendulum Centre for Culture and Development.
- (2013): Contemporary Art In Nigeria: Contextual Navigation Through The Web Of History. Lección magistral dada el 26.1.13 en la Omooba Yemisi Adedoyin Shyllon Art Foundation (OYASAF), <http://nigerianartatoyasaf.blogspot.com/2013/01/again-oyasaf-go-through-web-of-history.html>
- FILLITZ, T.** (2009), “Contemporary Art of Africa: Coevalness in the Global World,” en BELTING, H. y BUDDENSIEG, A. (eds.) (2009), *The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums*, Ostfildern: Hatje Kantz
- (2014): “The booming global market of contemporary art”, *Focaal. Journal of Global and Historical Anthropology*, 69, pp. 84-96
- FINDLEN, P.** (1994): *Possesing nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley: University of California Press.
- FIRUNTS Mashinka** (2016): Staging Professionalization: Lecture-performance and para-institutional pedagogies, from the postwar to the present, *Performance Research* 21 (6), pp. 19-25
- FOSU Koju** (1986): *Twentieth Century Art of Africa*, Zaria, Nigeria: Gaskiya Corporation
- FOUCAULT, Michel, and SHERIDAN, Alan** (1975): *Discipline and punish: the birth of the Prison*. London: Penguin
- FOUCHARD, Laurent** (2012): “Lagos”, en *Capital cities in Africa. Power and Powerlessness*, Simon BEKKER & Goran THERBORN (ed.), Cape Town: HSRC Publishing
- FRANK, Robert, & COOK, Philip** (1995): *The winner-take-all society: Why the few at the top get so much more than the rest of Us*. New York: Penguin Books.
- FREY, Bruno** (2002): Creativity, Government and the Arts, *The Economist*, 150 (4), pp. 363-376
- FRN, Federal Republic of Nigeria** (1991): *Higher Education in the 90s and Beyond: Report of the Commission on the Review of Higher Education in Nigeria*, Lagos: Government Printing Office
- FURIÓ, Vicenç** (2012): *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- GARDUÑO, Ana** (2009): *El coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil*, México: UNAM
- GAUGUE, Anne** (1999): Musées et colonisation en Afrique tropicale, *Cahiers d'Études africaines*, 155-156, pp. 727-745
- GBADEGESIN Olubukola** (2006): *The Intersection of Modern Art, Anthropology, and International Politics in Colonial Nigeria, 1910-1914*. Tesis de Masters no publicada. Emory University, Arts Department.
- GEE Malcolm** (2018): “Modern Art Galleries in Paris and Berlin, c. 1890-1933: types, policies and modes of display”. *Journal of Art Market Studies*, 2 (1)
- GELL Alfred**, (1998): *Art and Agency. An anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press
- GETTY, J. P.** (2003): *As I see it: the Autobiography of J. Paul Getty*, Los Angeles: J. Paul Getty Museum
- GEYER Felix & ZOUWEN Johaness, van der** ((1986): *Sociocybernetic paradoxes: observation, control and evolution of self-steering systems*. London: Sage.
- GIDDENS, Anthony** (1984): *The Constitution of Society. Outline of the Theory of Structuration*. Cambridge: Polity Press.

- GIL SALINAS**, Rafael (1994): *Arte y coleccionismo privado en Valencia del siglo XVIII a nuestros días*. Valencia, Edicions Alfons El Magnànim.
- GILROY** Paul (1993): *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, London y New York: Verso.
- GIUFFRÈ**, Katherine (1999): Sandpiles of Opportunity: Success in the Art World, *Social Forces*, 77 (3), pp. 815-832
- GLASSIE**, Henry (2010): *Prince Twins Seven-Seven: His Art, His Life in Nigeria, His Exile in America*, Bloomington: Indiana University Press
- (2012): in memoriam: Prince Twins Seven-Seven 1944-2011, *African Arts*, 45 (1), pp. 8-11
- GNYP**, Marta, (2015): *The Art World of Cosmopolitan Collectors. In Relation to Mediators, Institutions and Producers*. Tesis doctoral. Universidad de Amsterdam. <http://hdl.handle.net/11245/1.485143>
- GOLVANO**, Fernando (1998): “Redes, Campos, y mediaciones: una aproximación sociológica al arte contemporáneo”, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* (Reis) pp. 291-304
- GREENBERG** Ressa, **FERGUSON** Bruce & **NAIRNE** Sandy (1996): *Thinking About Exhibitions*, London: Routledge.
- GREENFELD**, Liah (1989): *Different worlds. A sociological study of taste, choice and success in art*. Cambridge: Cambridge University Press
- GRENFELL**, Michael & **HARDY**, Cheryl (2007): *Art rules: Pierre Bourdieu and the visual arts*, Oxford: Berg
- GRIFFIN**, Charles y **GRIFFIN**, Brenda (1976): Art as Collective Action, *American Sociological Review*, 41 (1), pp. 174-176
- GRISWOLD** Wendy, (1987). “The Fabrication of Meaning: Literary Interpretation in the United States, Great Britain, and the West Indies”, *American Journal of Sociology* 92:1077–17.
- (2008): *Cultures and societies in a changing world*. Thousand Oaks, California: Pine Forge Press
- GROPIUS**, Walter (1990): “The Theory and Organization of the Bauhaus”. En Bayer Herbert, Gropius Walter & Gropius Ise (eds.) (1990): *Bauhaus, 1919-1928*. New York: Museum of Modern Art.
- GUEZ**, Nicole (1992): *L'art africain contemporain = Contemporary African art: guide*, Paris: Editions Dialogue
- HAIGHT**, B. (1987): *Lamidi Olonade Fakeye: African sculptor of the twentieth century*, Western Michigan University
- HALL** Stuart, (2000): “Maps of Emergency: Fault Lines and Tectonic Plates”, en TAWADROS, G. y CAMPBELL, S. (2003): *Contemporary African Art and Shifting Landscapes*, London: inIVA.
- HALSALL** Francis (2008): *Systems of Art: Art, History and Systems Theory*. Bern: Peter Lang
- HARDING**, J. M., & **ROUSE**, J. (Eds.) (2010): *Not the other Avant-garde: The Transnational Foundations of Avant-garde Performance*. Michigan: University of Michigan Press.
- HARRIS** J. (2001): *The New Art History: A Critical Introduction*. London, New York: Routledge
- (2006): *Art History: The Key Concepts*, New York: Routledge
- (2013): Gatekeepers, Poachers and Pests in the Globalized Contemporary Art World System, en *Third Text*, Vol. 27 (4), pp. 536–548

- HASKELL F.** (1976): *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*. New York: Ithaca.
- (1980): *Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy*. New Haven: Yale University Press
- HASSAN Salah** (1999): “The Modernist Experience in African Art: Visual Expressions of the Self and Cross-Cultural Aesthetics”, en OGUIBE, O. y ENWEZOR, O. (ed.) (2000): *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, Cambridge: MIT Press, pp. 215-235
- (2010): “African Modernism: beyond Alternative Modernities Discourse”, *South Atlantic Quarterly*, 109 (3), pp. 451-473
- (2013) (ed.): *Ibrahim El-Salahi, A Visionary Modernist*, London: Tate Publishing
- HAWKINS H.** (2010): Turn your trash into . . . Rubbish, art and politics. Richard Wentworth’s geographical imagination, en *Social & Cultural Geography* (11), p. 805-827.
- HEIN H.** (1993): Institutional Blessing: Museum as Canon-Maker, *The Monist* 76 (4), pp. 556-557
- HEINICH, Nathalie** (1996): “The Van Gogh effect”, en TANNER J. (2003): *The sociology of art: A reader*. London: Routledge, pp. 122-131
- (1997): *Outside art and insider artists: gauging public reactions to contemporary public art*, en ZOLBERG, Vera & CHERBO, Joni (1997): *Outsider art: contesting boundaries in contemporary culture*. Cambridge, Cambridge University Press.
- (1998) : *Ce que l’art fait à la sociologie*. Paris: Aux Editions de Minit.
- (2004): *La sociologie de l’art*. Paris: La Découverte.
- (2012): Mapping intermediaries in contemporary art according to pragmatic sociology, *European Journal of Cultural Studies*, pp. 695-702
- HENNEKAM, Sophie & BENNETT, Dawn** (2016): Involuntary career transition and identity within the artist population, *Personnel Review*, 45(6), pp. 1114-1131
- HENNION, Antoine** (2002): “Music and Mediation: Towards a new Sociology of Music”, en “*The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*”, M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton (eds.), London: Routledge
- (2015): “*The Passion for Music. A Sociology of Mediation*”, London: Routledge
- HEYWOOD, Ian.** (1997): *Social theories of art: a critique*. Basingstoke: Macmillan
- HIRSCH P.** (1972): Processing Fads and Fashions: An Organization-Set Analysis of Cultural Industry Systems. *American Journal of Sociology*, 77 (4), pp. 639-659.
- HISCOX** (2016): *The Hiscox Online Art Trade Report 2016*.
- (2018): *The Hiscox Online Art Trade Report 2018*.
- HOLMES, Ashley,** (2008): *Artworld: changing gatekeepers? Working Papers in Art and Design* 5, CQ University, Australia
- HOOKE J. R.** (1974): The Pan-African Conference 1900, *Transition*, 6, pp. 20-24
- HUGHES, Robert** (1990): *Nothing If Not Critical*. New York: Knopf.
- IBARRA, Herminia** (1999). Provisional selves: Experimenting with image and identity in professional adaptation. *Administrative Science Quarterly*, 44(4): 764—791.
- (2003): *Working Identity: Unconventional Strategies for Reinventing your Career*. Cambridge, MA: Harvard Business School Press
- INGLIS David** (2005): “Thinking ‘Art’ Sociologically”, en *The Sociology of Art: Ways of Seeing*, INGLIS D. y HUGHSON J. (eds.) Basingstoke: Palgrave Macmillan

- IKPAKRONYI**, Simon. 2008. "Development of Private Galleries of Art in Nigeria". En *International ArtExpo Nigeria, 2008*, Lagos. Ikpakronyi, Simon (ed.) Lagos, Nigeria: National Gallery of Art.
- IKWUEMESI**, Krydz. (Ed.), (2003): *The triumph of a vision: an anthology on Uche Okeke and modern Art in Nigeria*, Lagos: Pendulum Art Gallery
- (2012): "From the Nigerian Teacher to *The Eye*: Journals and Magazines in the Development of Contemporary Nigerian Art", en Obiora Udechukwu and Chika Okeke-Agulu (eds.) *Ezumezu: Essays on Nigerian Art and Architecture*, Glassboro, USA: Goldline & Jacobs Publishing, pp. 71—87
- IRIVWIERI**, Godwin Ogheneruemu, (2010): Onaism: An Artistic Model of Yoruba Civilization in Nigeria, *African Research Review*, 4 (3a) pp. 234-246
- (2010b): Aina Onabolu and Naturalism in Nigerian Visual Arts, *African Research Review*, 4 (1) pp. 40-50
- (2010c): "An appreciation of the state of visual arts in Nigeria (1900-1970)", *Anthropologist*, 2010 (2)
- (2016). The Concept and Evolution of Art Styles/ Schools in Contemporary Nigerian Art, *American International Journal of Contemporary Research*, 6 (5), pp. 130-135
- IRVINE**, M. (2008): *Institutional Theory of Art and the Artworld*; <http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/visualarts/Institutional-theory-artworld.html>
- ISEMINGER** G. (2004): *The Aesthetic Function of Art*, Ithaca: Cornell University Press.
- (2009): Art and Audience, *sztuka i filozofia*, 35
- JACKSON**, John A. (1970): *Professions and professionalization*. Cambridge: University Press.
- JAMES**, Henry (1896): *The spoils of Poynton*, Oxford: Oxford University Press
- JARI**, Jacob (1995): 'The Eye Manifesto', en DELISS, C. & HAVELL, J. (1995): *Seven Stories about modern art in Africa*, London: Whitechapel, pp. 212-214
- (2004). "Natural Synthesis and Dialogue with Mona Lisa", en *The Zaria Art Society: A New Consciousness*, edited by Paul Chike Dike and Pat Oyelola. Lagos: National Gallery of Art.
- JAUSS**, Hans Robert (2005) (7 ed.): *Toward an aesthetic of reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- JEGEDE**, Dele (2001): "A glimpse into our visual culture", *Glendora Review*, 3(2), pp. 61-79
- JEWSIEWICKI**, B., y **MUDIMBE** V. Y. (1993): "Africans' Memories and Contemporary History of Africa". *History and Theory* 32 (4), pp. 1-11.
- JIMÉNEZ-BLANCO**, Maria Dolores (2013): Coleccionismo de arte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto, *Cuadernos de Arte y Mecenazgo*, 2, Fundación Arte y Mecenazgo.
- JOANITIS**, Aldona (2001): "Franz Boas's Influence on the Study of 'Primitive Art,'" en OLBRECHTS, Frans (2001): *In Search of Africa*, Antwerp: Antwerp Ethnographic Museum
- JÓEKALDA**, Kristina (2013): What has become of the New Art History?, *Journal of Art Historiography*, 9
- JOUBERT**, Hélène (1999): Les musées: la construction de l'identité nationale nigériane en pays yoruba. *Cahiers d'études africaines*. 39 (155-156), pp. 845-873
- KASFIR**, Sidney L. (1999a): *Contemporary African Art*, London: Thames & Hudson.

- (1999b): "African Art and Authenticity: A Text with a Shadow" en Oguibe, Olu, y Okwui Enwezor. 1999. *Reading the contemporary: African art from theory to the marketplace*. London: InIVA.
- (2008): The (Dis)placement of National Art in a Transnational Artworld. *African Arts* 41 (3)
- KASFIR**, Sidney L. & **FORSTER**, Till (2013): *African Art and Agency in the Workshop*, Bloomington: Indiana University Press.
- KASHIM I. B.** & **ADELABU O. S.** (2010): The Current Emphasis on Science and Technology in Nigeria: Dilemmas for Art Education, *Leonardo*, 43 (3), pp. 269–273
- KELLER**, S. (2008): "Foreword", en BENHAMOU-HUET, J.: *Global Collectors : Collectionneurs du monde*, Paris: Phébus.
- KELLY**, Bernice M. y **STANLEY**, Janet (1993): *Nigerian artists: a who's who & bibliography*. London: Zell.
- KEMPERS**, Bram (1994): *Painting, Power and Patronage: The Rise of the Professional Artist in the Italian Renaissance*. London: Penguin.
- KENNEDY**, Jean (1973): "Muraina Oyelami of Nigeria", *African Arts*, 1973
- (1992): *New Currents, Ancient Rivers. Contemporary African Artists in a Generation of Change*. Washington: Smithsonian Institution.
- KIM**, K. & **BERARD**, T (2009): Typification in society and social science: The continuing relevance of schutz's social phenomenology. *Human Studies*, 32(3), pp. 263-289
- KIRK-GREENE** Anthony (1994): A history of Ahmadu Bello University, 1962–1987. *International Journal of Educational Development*. 14 (4). p. 421
- KOMAROVSKY**, Mirra (1992): The concept of social role revisited (Perspectives). *Gender & Society*, 6(2), pp.301-313
- KOPYTOFF** Igor (1986): "The cultural biography of things: commoditization as process." En *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, Arjun Appadurai (Ed.), pp. 64-91
- KRAUT** R. (2007): *Artworld metaphysics*. New York: Oxford University Press
- KRISTELLER** P. (1951): "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics", *Journal of the History of Ideas*, Vol. 12 (4)
- KUDEHINBU** Adekemi (2018): "Akinola Lasekan: The Unsung Pioneer of Modern Nigerian Art ", *Artstrings*, 5.8.18, <https://artstrings.africa/akinola-lasekan-the-unsung-pioneer-of-modern-nigerian-art/>
- LACHAPELLE** Joseph Robert (1977): *Professionalization of the contemporary artist. Limits, potentials, and educational impliactions*. Tesis doctoral no publicada. Ohio State University.
- LAMONT**, Michele. (1992). *Money, Morals, and Manners The Culture of the French and the American Upper-Middle Class*. Chicago, University of Chicago Press.
- LATOUR** Bruno (1998): "On recalling ANT", *The Sociological Review*. 46, pp. 15-25.
- (2003): "Is Re-modernization Occurring – And if so, how to prove it? A commentary on Ulrich Beck". *Theory, Cultue & Society*, 20 (2), pp. 35-48
- (2005): *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- (2009): Spheres and Networks. Two Ways to Reinterpret Globalization. *Harvard Design Magazine*, pp.138-144.

- LAW**, John & **CALLON**, Michael (1988): "Engineering and Sociology in a Military Aircraft Project: A network Analysis of Technological Change", *Social Problems*, 35 (3), pp. 284-297
- LENA**, Jennifer y **LINDEMANN**, Danielle (2014): Who is an artist? New data for an old question, *Poetics* 43, pp. 70-85
- LINDEMANN A.** (2006): *Collecting Contemporary*. London: Taschen.
- LOPEZ BARGADOS A.** (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.
- LOUDFOOT**, Eileen (1972): The Concept of Social Role. *Philosophy of the Social Sciences*; 2 (2), pp 133 145.
- LUHMANN**, Niklas (2000): *Art as a social system*. Stanford: Stanford University Press.
- LUPTON**, Ellen (2005): The re-skilling of the American art student. *Voice: AIGA Journal of Design*. En línea: <http://elupton.com/2009/10/reskilling-the-art-student>. Acceso 15.3.18
- MAANEN**, Hans van (2009): *How to study art worlds. On the societal functioning of aesthetic values*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- MACDONALD**, Stuart (1970): *The History and Philosophy of Education*. London: University Press
- MACDONALD**, Sharon (ed.) (2006): *A companion to Museum Studies*, Oxford: Blackwell Publishing.
- MAGNIN**, A. y **SOULILLOU**, J. (1996): *Contemporary Art of Africa*, London: Thames & Hudson.
- MAKAROVIC** Matej (2001): "Some Problems in Luhmann's Social Systems Theory: Differentiation, Integration, and Planning", *Druæboslovne razprave*, XVII, pp. 37-38 y 59-70
- MAQUET** Jacques (1999): *La experiencia estética*. Madrid: Celeste.
- MARISCAL** Cintia Lucila (2013): Bourdieu y el arte. La construcción de un 'punto de vista', *Question*, 1 (37), pp. 336-350
- MAZRUI**, Ali (2003): *Africanity redefined*, Trenton, N.J: Africa World
- MBEMBE**, A, (2001): *On the Postcolony*, University of California Press
- McANDREW** Clare (2009): *Emerging Economies and the Art Trade in 2008: Globalisation and the Art Market*. Helvoirt: The European Fine Art Foundation.
- (2012): *The international art market in 2011. Observations on the art trade over 25 years*. Helvoirt: Tefaf
- McGROARTY**, P. (2015): "Africans Turn to Local Art: Five Artists to Watch", *Wall Street Journal*, 13.3.2015
- MCLEAN**, I. (2014): "Modernism without borders", en MILLER T. y ERJAVEC A. (2014): *Modernism Revisited*, *Filozofski Vestnik*, 35 (2)
- MEIER** Prita (2011): Authenticity and its Modernist discontents: the Colonial encounter and African and Middle Eastern Art History, *Arab Studies Journal*, 18 (1)
- MENGER**, P. M. (2001): Artists as workers: theoretical and methodological challenges. *Poetics*, 28, pp. 241-254.
- MILLIARD**, R. (2005): "Thrill of the chase", *New Stateswoman*, 4.4.2005
- MILLS** C. W. (1959): *The Sociological Imagination*. New York: Oxford University Press
- MINIHAN** Janet (1977): *The nationalization of culture. The development of state subsidies to the arts in Great Britain*. London: Hamish Hamilton.

- MORAN TURINA**, José Miguel y **CHECA CREMADES**, Fernando (1985): *El coleccionismo en España: De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid, Cátedra.
- MORENO**, Inés (2013): *La justificación del valor*. Montevideo: Universidad de la República
- MORLEY** Simon (2014): Analytic and holistic approaches to Fine Art education: a comparative approach, *Journal of Visual Art Practice*, 13 (2), pp. 101–113
- MORPHY** Howard & **PERKINS**, Morgan (eds.) (2006): *The Anthropology of Art. A Reader*. Oxford: Blackwell Publishing
- MOUNT** Marshall W. (1973): *African art: The years since 1920*. Bloomington: Indiana University Press.
- MOUSTAIRA** Elina (2015): *Art Collections, Private and Public*. Heidelberg: Springer
- MUDIMBE**, V. Y. (1994): *The Idea of Africa*, Bloomington: Indiana University Press
- MUENSTERBERGER**, W. (1994): *Collecting: an unruly passion*, Princeton: Princeton University Press
- MURRAY**, Kenneth (1942): Art in Nigeria: the Need for a Museum, *Journal of the Royal African Society*, 41 (165), pp. 241-249
- MURRAY** Kevin (2011): “Where to put Baskets in an Art Gallery? The Place of Traditional Cultures in Art History”, en *Other views: Art History in (South) Africa and the Global South*. Colloquium proceedings. University of the Witwatersrand, Johannesburg, 12-15 January, 2011.
- NADEL** S.F. (1957): *The Theory of Social Structure*. London
- NAGEL** Ineke & **GANZEBOOM** Harry (2015): *Art and socialization*, en *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, (2nd ed.), Vol. 2
- NDUBUISI** Chinyere (2017): Visual Art Appreciation in Nigeria: The Zaria Art Society experience, *Mgbakoigba, Journal of African Studies* 6 (2), pp. 168-174
- NDUKA** Okafor (1982): *Western Education and the Nigerian Cultural Background*. Ibadan: University Press Limited.
- NEVADOMSKY**, Joseph & **ROSEN**, Norma (1998): “In memoriam: Solomon Irein Wangboje 1930-1998”, *African Arts*, 31(4), p. 17
- NICODEMUS**, Evelyn (1995): “Bourdieu out of Europe?”, en OGUIBE, O. y ENWEZOR, O. (eds.) (1999): *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Market Place*. London: Institute of International Visual Arts, pp. 75-87
- NZEGWU**, Nkiru (ed.) (1999). *Contemporary Textures Multidimensionality in Nigerian Art: Myths and Reality*. New York: International Society for the Study of Africa.
- NZEWI**, Ugohukwu-Smooth. (2013): “The contemporary present and modernist past in postcolonial African art”, *World Art*, 3 (2), pp. 211-234
- OBRIST**, Hans-Ulrich, & Lionel **BOVIER** (2011): *A brief history of curating*. Zurich: JRP / Ringier.
- ODIBOH**, Freeborn (2011): Art and the Canker-Worm Years in Nigeria, 1980-2006; the Implications for Modern Nigerian Art, Its History and Documentation, *African Research Review* 5(1), pp. 510-523
- ODITA** Okechukwu (1983): Theory and Practice in Contemporary African Art: Modernist or Skokian Aspect, *Journal of Multi-Cultural and Cross-Cultural Research in Art Education*; 1 (1)
- OFFOEDU-OKEKE** O. (2012): *Artists of Nigeria*, Milan: 5 Continents Editions.
- OGBECHIE**, Sylvester Okwunodu (1997): “Exhibiting Africa: Curatorial attitudes and the politics of representation in ‘Seven Stories about Modern Art in Africa’”, *African Arts*, 30 (1)

- (1999): “Revolution and Evolution in Modern Nigerian Art: Myths and Realities,” en *Contemporary Textures: Multidimensionality in Nigerian Art*, (Nkiru Nzegwu, ed.). New York: International Society for the Study of Africa.
- (2008): *Ben Enwonwu. The making of an African modernist*. New York: University of Rochester Press
- (2009): “More on Nationalism and Nigerian Art”, *African Arts*, 42 (3)
- (2010): “The Curator as Culture Broker”, *Art South Africa*, 9 (1)
- (2011): *Making history: African Collectors and the Canon of African Art*, Milan: 5 Continents Editions
- OGUIBE** Olu (2002): “Appropriation as Nationalism in Modern African Art”, *Third Text*, 16 (3), pp. 243-259
- (2013): En “To Be or Not to Be [African] Is That Even the Question. Identity in Contemporary Art Practice in Africa and the Diaspora” by Missla Libsekal, <http://www.anotherafrica.net/art-culture/to-be-or-not-to-be-african-is-that-even-the-question>
- OGUIBE** Olu y **ENWEZOR** Okwui. (ed.) (2000): *Reading the Contemporary: African Art form Theory to the Marketplace*, Cambridge: MIT Press
- OGUNDELE**, W. (2003): Omoluabi: Ulli Beier, Yoruba Society and Culture, Bayreuth University: Eckhard Breitingen
- OGUNLESI** Tolu (2016): “Nigerian Art Collectors rode economic boom”, *Financial Times*, Londres, 31.1.16
- OKEDIJI** Moyo (2002) “African Renaissance: Old Forms, New Images” en *Yoruba Art*. Boulder: University Press of Colorado
- (2011): *Beyond Dispute: Origins and Travail of the Ona Art Movement*, Guardian Newspaper, 29 de julio de 2011, (acceso en línea, 7.3.2018) http://www.ngrguardiannews.com/index.php?option=com_content&view=article&id=55973:beyond-dispute-origins-and-travail-of-the-ona-art-movement&catid=96:friday-review&Itemid=602
- OKEKE**, Uche, (1960): ‘Natural Synthesis’, en DELISS, C. & HAVELL, J. (1995): *Seven Stories about modern art in Africa*, London: Whitechapel, pp. 208-209
- (1982): *Art in Development. A Nigerian Perspective*. Minneapolis: African American Cultural Center.
- (1995): “Natural Synthesis” en DELISS C. (ed.), *Seven Stories about Modern Art in Africa*, p. 208. Paris: Flammarion. (Pub. Orig. 1960).
- OKEKE-AGULU**, Chika (1999): “Foreword”, en NZEGWU, N. (ed.): *Contemporary Textures: Multidimensionality in Nigerian Art*, Binghamton, NY: International Society for the Study of Africa, pp. vii-ix
- (2001): ‘Modern African Art’, en ENWEZOR, O. (ed.), (2001): *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994*. New York: Prestel
- (2010): “The Art Society and the Making of Postcolonial Modernism in Nigeria”, *South Atlantic Quarterly*, 109:3, pp. 505-527
- (2012): “The Zaria Art School: From Wangboje to Okpe,” en Obiora Udechukwu y Chika Okeke-Agulu, eds., *Ezumeezu: Essays on Nigerian Art and Architecture, a Festschrift in Honour of Demas Nwoko*, Glassboro, NJ: Goldline & Jacobs, pp. 88-102

- (2013): “Rethinking Mbari Mbayo: Osogbo Workshops in the 1960s, Nigeria,” en Sidney L. Kasfir y Till Foerster, eds., *African Art and Agency in the Workshop*, Bloomington: Indiana University Press, pp. 154-179
- (2015): *Postcolonial modernism: Art and decolonization in twentieth-century Nigeria*. Durham: Duke University Press.
- OKONKWO** Ivan Emeka & **AKHOGBA** Albert Ehi (2014): “Uche Okeke as a Precursor of Contemporary Nigerian Art Education”, *International Journal of Arts and Humanities*, 2 (3), pp. 53-67
- OKORONKWO**, Ikechukwu Francis (2017): Locating Aka Group of Exhibiting Artists’ Intervention, within the Construct of Postmodern Cultural Awakening in Post-War Nigeria. (en línea), <https://ikechukwufrancis.wordpress.com/2017/02/19/locating-aka-group-of-exhibiting-artists-intervention-within-the-construct-of-postmodern-cultural-awakening-in-post-war-nigeria/> (acceso 5.1.18)
- OLADUMIYE**, Bankole. (2013): Nigerian Museum and Art Preservation: A Repository of Cultural Heritage. *The International Journal of the Inclusive Museum* 6, pp. 93-107.
- OLAJUBU**, O. (2002): “The Place of Susan Wenger’s Art in Yoruba Religion: A Preliminary Survey”, *IJELE: Art Journal of the African World*, 2002 (5);
- OLANIYAN** Oyin (2018): “A Score for Onobrakpeya’s Harmattan Workshop”, *Omenka Online*, <https://www.omenkaonline.com/score-onobrakpeyas-harmattan-workshop/>. Consulta: 29.3.18
- OLOIDI**, Ola (1989): “Hindrances to the Implementation of Modern Nigerian Art in the Colonial Period”, *Kurio Nsukka Journal of History* 1 (97)Africa. *Journal of Art and Criticism*, 1(20), pp. 15-24
- (1989b): “Art and Nationalism in Colonial Nigeria”, *Nsukka Journal of History*, 1
- (1991) ‘Defender of African Creativity: Aina Onabolu, Pioneer of Western Art In West Africa’, *Africana Research Bulletin*, 17, pp. 21-49.
- (1995): “Three decades of Modern Nigerian Art 1960-1990, General Observation and Critique”, *USO Nigerian Journal of Art*, 1(1), pp. 66-73
- (1998) ‘Zarianism: The Crusading Spirit of a Revolution in Nigeria’, en Dike, P. C., & Oyelola, P. *The Zaria Art Society: A New Consciousness*. Lagos: National Gallery of Art, pp. 34-8.
- (2002) ‘Ile Ola Uli: Nsukka Art as Fount and Factor in Modern Nigerian Art’ in Ottenberg, S. (ed.) *The Nsukka Artists and Nigerian Contemporary Art*. Washington DC: University of Washington Press.
- (2003): *Art Recentism, Art Currentism and the Physiognomy of Modern Nigerian Art from 1970 to 2003*, Paris: AICA Press
- (2011): *The Rejected Stone: Visual Arts in an Artistically uninformed Nigerian Society*, 58th Inaugural Lecture, University of Nsukka, 28.4.11
- OLOIDI** Ola y **IKPAKRONYI** Simon (eds.) (2009): *Art in Contemporary Nigeria: its value and appreciation*, Abuja: National Gallery of Art, Nigeria.
- OMOGBAI**, Colette (1965): “Man Loves What Is ‘Sweet’ and Obvious.” *Nigeria*, 84, p. 80.
- OMOIGHE**, Mike (1998): “Interview with Yusuf Grillo”, en *The Zaria Art Society: A New Consciousness*, edited by Chike Dike and Pat Oyelola, 63–65. Lagos: National Gallery of Art.
- ONI** Joshua (2012): Reflections on the growth and development of university education in Nigeria, *Bulgarian Journal of Science and Education Policy* (BJSEP), 6 (1), pp. 170-193

- ONOBRAKPEYA** Bruce (2012): *Informal Art Education Through Workshops: Lessons from the Harmattan Workshops*. 9th Ben Enwonwu Distinguish Lecture. Lagos 20.11.2012.
<http://ovuomaroro.blogspot.com.ng/2012/11/9th-ben-enwonwu-distinguish-lecture.html>
- ONUZULIKE**, Ozioma (2014): “Nigeria Magazine in the Critical Discourse of Modern and Contemporary Art in Nigeria, 1946 – 1976”, *International Journal of Research in Arts and Social Sciences*, 7 (2), pp. 66-76
- ONWUAKPA** Samuel y **ONONEME** Efe (2016): Ethnic Traditions, Contemporary Nigerian Art and Group Identity, *Arts and Design Studies*, 47
- ONWUAKPA** Samuel (2016): “Visuality and Representation in Traditional Igbo Uli Body and Mud Wall Paintings”, *African Research Review*, 10 (2), pp. 345-357
- ONWUMAH** Tony C. (2011): “FESTAC 77 as a watershed in the Pan-Africanist struggle”, en *Sustaining the New Wave of Pan-Africanism*, Bankie F. Bankie and Viola C. Zimunya (eds.), Windhoek: National Youth Council of Namibia (NYCN) , pp. 232-237
- O'TOOLE** Sean (2018): “Through the Lens: How Photography Became Africa’s Most Popular Art Form”, *ArtNews*, 19.6.2018.
- OTONKO** Jake (2012): University Education in Nigeria: History, Successes, Failures and the Way Forward, *International Journal of Technology and Inclusive Education*, 1 (2), pp. 44-48
- OTTENBERG**, Simon, (1997): *New Traditions from Nigeria*, Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.
- (2002): *The Nsukka Artists and Nigerian Contemporary Art*, Washington D.C.: Smithsonian National Museum of African Art.
- (2002b): Sources and themes in the art of Obiora Udechukwu, *African Arts*, 2002
- OYELAMI**, Muraina (1982): “Mbari Mbayo and the Oshogbo Artists.” *African Arts*. 15 (2), pp. 85-87.
- PALMER** Daniel S. (2016): Go Pro: The Hyper-Professionalization of the Emerging Artist, *Artnews*, 9.3.16.: <http://www.artnews.com/2016/03/09/go-pro-the-hyper-professionalization-of-the-emerging-artist/> Acceso: 18.3.18
- PANZA DI BIUMO**, Giuseppe (1993), “Las motivaciones del coleccionismo”, en CALVO SERRALLER, F. (1993), *Los espectáculos del arte: instituciones y funciones del arte contemporáneo*, Barcelona: Tusquets.
- PARSONS**, Talcott (1951): *The social system*, New York: Free Press.
- (1968): "Professions," *International Encyclopedia of the Social Sciences*, 12, New York: Crowell, Collier and Macmillan, pp. 536-547.
- PEARCE** Susan (1995) *On Collecting: An Investigation in Collecting in the European Tradition*. London: Routledge.
- PEEK**, P. (1985): “Ovia Idah and Etüre Egbede: Traditional Nigerian Artists”, *African Arts*, 18 (2)
- (1998) *Collecting in Contemporary Practice*. London: Sage Publications.
- PEFFER** John (2003), “The Diaspora as object.” En *Looking Both Ways. Art of the Contemporary African Diaspora*. (Lauri Ann Farrell ed.). Exhibition catalogue Museum for African Art. New York: Snoeck Publishers
- (2005): “Notes on African Art, History, and Diasporas Within”, *African Arts*, 38 (4), pp. 70-77, 95-96.
- PEIST**, Nuria (2005): “El proceso de consagración en el arte moderno: trayectorias artísticas y círculos de reconocimiento”, *Materia*, 5, pp. 17-43

- (2012): *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Madrid: Abada
- PEMBERTON**, John (2002): "Ulli Beier and the Oshogbo Artists of Nigeria", *African Studies Review*, 45(1), pp. 115-124
- PENET** Pierre y **LEE** Kangsan (2014): Prize & price: The Turner Prize as a valuation device in the contemporary art market, *Poetics*, 43, pp. 149-171
- PEREZ CALERO**, Leticia, (2011): "Mercado del arte e intermediarios: una perspectiva actual", *Laboratorio de Arte* 23, pp. 537-550
- PETERSON**, Richard (1992): 'Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore', *Poetics*, 21, pp. 243-258.
- PETERSON**, R. A. y **ANAND**, N. (2004): The production of culture perspective, *Annual Review of Sociology*, 30, pp. 311-334
- PHILLIPS**, Ruth y **STEINER**, Christopher (2014): *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*. Berkeley: University of California Press
- PICTON**, John (1993): "In vogue, or the flavour of the month: the new way to wear black, *Third text*, 23, pp. 89-98
- PINILLOS**, Isabel (2006): *El coleccionista y su tesoro: la colección*. Pontevedra: Asociación Española de Dirección y Economía de la Empresa (AEDEM), pp. 809-822
- PLATTNER**, Stuart (1996): *High Art Down Home. An Economic Ethnography of a Local Art Market*, Chicago, IL: Chicago University Press.
- POLSKY** Richard (2011): *The Art Prophets: Artists, dealers, and tastemakers who shook the art world*, New York: Other Press
- PORTER** Michael (1985): *Competitive advantage: Creating and sustaining superior performance*, New York: The Free Press
- PRIETO** Laura (2001): *At home in the Studio: the Professionalization of Women Artists in America*, Cambridge: Harvard University Press
- PROBST**, Peter (2008): "Modernism against Modernity: A Tribute to Susanne Wenger", *Critical Interventions*, 2008
- (2011): *Osogbo and the Art of Heritage: Monuments, Deities, and Money*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- (2013): From Iconoclasm to Heritage. The Osogbo Art Movement and the Dynamics of Modernism in Nigeria, en SALAMI g. y BLACKMUN VISONA M. (Eds.) (2013): *A Companion to Modern African Art*, John Wiley & Sons, Inc. pp. 294-310
- POMAR**, Alexander (2010): "There were a lot of people hovering around", catalogo de "The Africas of Pancho Guedes", ed. CML/Sextante
- PORTER**, M. (1990): *The competitive advantage of nations*. New York: The Free Press.
- PRUITT** Sharon (1999): "Bruce Onobrakpeya: a continuation of Cultural Synthesis", en *Contemporary Textures, Multidimensionality in Nigerian Art*, NZEGWU, Nkiru (ed.), New York: International Society for the Study of Africa.
- QUEMIN** A. (2006): Globalization and Mixing in the Visual Arts, *International Sociology*, 21 (4), pp. 522-550
- (2017): "The superstars of contemporary art: a sociological analysis of fame and consecration in the visual arts through indigenous rankings of the 'Top Artists in the World'". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 66, p. 18-51

- RAMIREZ** Mari Carmen (1996): "Brokering Identities: Art curators and the politics of cultural representation", en *Thinking about exhibitions*, editado por Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, y Sandy Nairne. London: Routledge.
- RAMIREZ**, Juan Antonio (2010); *El Sistema del arte en España*. Madrid: Cátedra.
- RAMPLEY** Matthew (2009): "Art as a Social System: The Sociological Aesthetics of Niklas Luhmann", *Telos*, 148, pp. 111-140
- REES** A.L. y **BORZELLO** Frances (eds.) (1986): *The New Art History*. London: Camden Press.
- REILLY**, Maura (2015): Taking the measure of sexim: facts, figures and fixes, *Artnews*, pp. 39-47
- RHEIMS**, Maurice, & **PRYCE-JONES** David (1961): *Art on the market: thirty-five centuries of collecting and collectors from Midas to Paul Getty*. London: Weidenfled & Nicholson.
- RIGBY**, Douglas y **RIGBY**, Elizabeth (1944): *Lock, Stock and Barrel: The Story of Collecting*, Philadelphia: J.B. Lippincott
- ROSENBERG** Harold (1970): "The Art Establishment," En *The Sociology of Art and literature*. H. Albrecht, J. Barnett, M. Griff (eds.), New York: Praeger, pp. 398-395.
- ROTHENBERG** Julia y **FINE** Gary Alan, (2008): Art Worlds and Their Ethnographers, *Ethnologie française* Vol. 38 (1), p. 31-37
- ROZELL**, M. (2014): *The Art collector's handbook. A guide to collection management and care*. Lund Humphries in association with Sotheby's Institute of Art
- RYDER**, Alan Frederick Charles (1977): *Benin and the Europeans, (1485-1897)*. London: Longmans.
- SAARINEN**, Aline B. (1958): *The proud possessors: the lives, times and tastes of some adventurous American art collectors*. New York, NY: Random.
- SAGOT-DUVAUROUX** D. (2011): "Mondes de l'art, modèles économiques et profils d'artistes". En el coloquio: *50 ans d'action publique en faveur de la Culture au Québec*. Abril 2011, Montreal, Canada.
- SAID** Adulkadir (1977): FESTAC 77: More Than Song and Dance, *New Directions*, 4 (3)
- SALAZAR**, Stacey McKenna (2013a): Laying a Foundation for Artmaking in the 21st Century: A Description and Some Dilemmas, *Studies in Art Education*, 54 (3), pp. 246-259
- (2013b): Studio Interior: Investigating Undergraduate Studio Art Teaching and Learning, *Studies in Art Education*, 55 (1), pp. 64-78
- (2014): "Educating Artists: Theory and practice in college studio art". *Art Education*, 67 (5), pp. 32-38.
- SANTANA-ACUÑA**, Alvaro (2016a): Where Does the Value of Art Begin?, *Books and Ideas*, May 2016.
- (2016b): The End of the Traditional Art Gallery?, *Books and Ideas*, May 2016.
- SAVAGE**, P. (2014): *Making art in Africa 1960-2010*, Farnham, Surrey, UK: Lund Humphries.
- SCHEID**, Kirsten (2007): "The Agency of Art and the Study of Arab Modernity", *MIT Electronic Journal of Middle East Studies*, 7, pp. 6-23
- SCHREYOGG** Astrid y **SCHMIDT-LELLEK** Christoph (2017): *The Professionalization of Coaching: A Reader for the Coach*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.
- SEYI** David (2014): An Overview of Vocational and Technical Education in Nigeria under Secondary School Education System, *International Journal of Technology Enhancement and Emerging Engineering*, 2 (6), pp. 119-122
- SHERWOOD** Marika (2012): "Pan-African Conferences, 1900-1953: What Did 'Pan-Africanism' Mean?", *The Journal of Pan African Studies*, 4 (10), pp 106-126

- SHERWOOD** Steven (2002): Reseña de “Art as a Social System” de Niklas Luhmann, *American Journal of Sociology*, 108 (1), pp. 263-265
- SHINER**, Larry (2001): *The Invention of Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- SHYLLON**, Yemisi (2014): *Art collection: a personal experience*, Texto presentado en Miami University, en Oxford, Ohio, USA, el 18.4.2014.
<http://nigerianartatoyasaf.blogspot.com/2014/05/art-collection-personal-experience.html>
- (2015): “I Have Devoted My Life to Developing People”, entrevista en *Thisday Newspaper*, 20.6.15.
<http://www.thisdaylive.com/articles/prince-yemisi-adedoyin-shyllon-i-have-devoted-my-life-to-developing-people/212588/>
- SHYLLON**, Y. y **POGOSON**, O. (2013): *Conversations with Lamidi Fakeye*, Lagos: OYASAF
- SILVA**, Olabisi (1996): "Africa 95: Cultural colonialism or Cultural celebration" en *Art Criticism and Africa*.
- (2008): Artspeakafrika. Blog personal de Bisi Silva. 31.3.2008, www.artspeakafrika.blogspot.com“.
- (2008b): Lagos, *Artforum International*, 47 (4)
- (2009): “The New Face of Contemporary Nigerian Painting?”, *Next on Sunday*, Lagos, September 20, 2009.
- (2014): New Culture, A Review of Contemporary African Arts, *Manifesta Journal #17*, pp.65-66
- SINGERMAN**, Howard (1999): *Art Subjects: Making Artists in the American University*, Berkeley: University of California Press
- (2008): Portraits of the Artist, *Lapham’s Quarterly*, 1 (4)
- SLOGAR**, Christopher (2012): An artful life: Ekpo Eyo remembered. *African Arts*, 45(1), pp. 12-14.
- SMITH**, Terry (1974): The provincialism problem, *Artforum*, XIII (1), pp. 54-59
- (2006): “Contemporary Art and Contemporaneity”, *Critical Enquiry*, 32 (4)
- (2009): *What is Contemporary Art?* Chicago: University of Chicago Press
- SOTHEBY’S** (2007) *Annual Report (2006)*. New York: Sotheby’s.
- SPRING**, Chris (2008): *Angaza Afrika: African Art Now*, London: Laurence King.
- STANLEY** Janet (2011): Bruce Onobrakpeya and the Harmattan Workshop: Artistic Experimentation in the Niger Delta, *African Arts*; 44 (4)pp. 22-35.
- STEINER** L., **FREY**, B.y **RESCH** M. (2013): “Home is where your art is: the home bias of art collectors”, *Working Papers Series*, Department of Economics, University of Zurich, n. 135
- STEINER** Christopher B. (2001): “Rights of Passage. On the Liminal Identity of Art in the Border Zone”, En *The Empire of Things*, Myers (ed.), Santa Fe: School of American Research Press
- STERN**, Mark J. (2005): "Artists in the Winner-Take-All Economy: Artists' Inequality in Six U.S. Metropolitan Areas, 1980 – 2000" (2005). *Dynamics of Culture*. 5
- STOURTON**, J. y **SEBAG-MONTEFIORE**, C. (2013): *The British as Art Collectors*. London: Scala
- STRAUSS**, Anselm (1978) “A Social World Perspective”, *Studies in Symbolic Interaction*, Vol. 1, pp. 119-128
- (1982) “Social Worlds and Legitimation Processes”, *Studies in Symbolic Interaction*, Vol. 4, pp. 171-190

- SUNDIATA**, I.K. (1996): "Africanity, identity and Culture", *Issue: A Journal of Opinion*, 24 (2)
- SUTTON** Gordon (1967): *Artisan or artist?: a history of the teaching of art and crafts in English schools*. Oxford: Pergamon Press.
- TANNER**, Jeremy. (2003): *The Sociology of Art: A Reader*, London: Routledge.
- TAWADROS**, G. & **CAMPBELL**, S. (2003): *Contemporary African Art and Shifting Landscapes*, London: inIVA.
- TAYLOR**, Francis H. (1948): *The Taste of Angels: A History of Art Collecting from Rameses to Napoleon*. Boston: Little, Brown.
- THORNTON**, Sarah (2009): *Seven days in the art world*. New York: W.W. Norton.
- THORTON**, Alan (2013): *Artist, researcher, teacher: A study of professional identity in art and education*. Bristol: Intellect.
- THROSBY** David (2010): *The Economics of Cultural Policy*, Cambridge: Cambridge University Press
- TRUMBLE** A. (2013): "How the British Collected Art", *The Times Literary Supplement*. Publicado el 3.7.2013
- UGOCHUKWU-SMOOTH** C.N. (2013): "The contemporary present and modernist past in postcolonial African art", *World Art*, 3 (2), pp. 211-234
- URQUIZAR** Antonio (2007): *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons
- (2009): "El Coleccionismo en la formación de la conciencia moderna del arte: perspectivas metodológicas", en *Conflictes Bèllics, Espoliacions, Col·leccions*, Immaculada Socias (Ed.), Barcelona: Univeritat de Barcelona, pp. 169-181.
- UWAEZUOKE** Okechukwu (2010): "Meeting the Art Custodians", *ThisDay Newspaper*, Lagos, 4.12.10
- (2018): "Fotofactory.Lagos and the allure of new visions", *ThisDay*, Lagos, 16.9.18
- UZOAGBA** I. N. (1982): *Understanding art in general education*. Onitsha, Nigeria: Africana Educational Publishers.
- UNESCO** (1963): *The Development of Higher Education in Africa: Report of the Conference on Development of Higher Education in Africa*, Tananarive, 3-12 September 1962, Paris: UNESCO
- (1980): *Recomendación relativa a la Condición del Artista*.
http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13138&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- VANSINA**, J. (2013): *Art History in Africa. An introduction to Method*. New York: Routledge
- VASARI** Giorgio (1850, pub. orig. 1550): *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects*, trad. Mrs. Jonathan Foster, London: H. Bohn,
- URQUIZAR HERRERA**, Antonio (2009): El coleccionismo en la formación de la conciencia moderna del arte: perspectivas metodológicas. En *SOCIAS*, Immaculada, (2009) *Conflictes bèllics, espoliacions, col·leccions*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- VÉLEZ LEÓN**, Paulo (2014): Conjeturas sobre la relación entre filosofía y mundo del arte. *Analysis. Documentos de Investigación*, 17 (2), pp.1-14.
- VELTHUIS**, Olav (2007): *Talking prices: symbolic meanings of prices on the market for contemporary art*. Princeton: Princeton University Press.
- (2011): "Art Dealers", en *A Handbook of Cultural Economics*, editado por Ruth Towse, Cheltenham: Edward Elgar, pp. 28-32

- VIDOKLE** Anton (2013): *Art without Market, Art without Education: Political Economy of Art*. *E-Flux Journal*, 43. En línea: <http://www.e-flux.com/journal/43/60205/art-without-market-art-without-education-political-economy-of-art/> Acceso : 22.3.18
- VOGEL** M. Susan (2012): *El Anatsui. Art and Life*. New York: Prestel
- WAGNER**, E y **WESTREICH**, T. (2013): *Collecting Art for Love, Money and More*, London: Phaidon Press
- WALKER**, R. A. (1998): *Olowe of Ise: a Yoruba Sculptor to Kings*, Washington D.C.: Smithsonian Institution Press
- WARCHOL**, Krystyna (1992): “*The Market System of the Art World and New Art: Prices, Roles and Careers in the 1980s*”. Tesis doctoral no publicada. University of Pennsylvania, 1992.
- WEMEGA-KWAKU**, Rikki (2007): “The politics of exclusion: The Undue Fixation of Western-Based African Curators on Contemporary African Diaspora Artists”, *SMBA Newsletter* 125, Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, <http://smba.nl/static/en/exhibitions/tala-madani-the-jinn/smba-newsletter-no.-125-.pdf>
- WHILE** A. (2003): “Locating art worlds: London and the making of Young British art”, *Area*, 35 (3), pp. 251-263
- WHITE** D.M. (1950): “The Gatekeeper: A Case Study in the Selection of News”, *Journalism Quarterly*, 27.
- WHITE** Harrison & **WHITE** Cynthia (1993): *Canvases versus Careers. Institutional Change in the French Painting World*, Chicago: University of Chicago Press
- WIJNBERG** Nachoem M. (2011): “Awards”, en Ruth Towse (ed.), *A Handbook of Cultural Economics*, Cheltenham: Edward Elgar Publishing Limited
- WILENSKY**, Harold (1964). The professionalization of everyone? *American Journal of Sociology*, 70 (2). pp. 137-158.
- WILLET**, Frank (ed.) (1973). Kenneth Murray through the eyes of his friends. *African Arts* 6(4), 2-7, 74-8, 90-3.
- (1986): “Nigerian Thorn Carvings: A Living Monument to Justus Akeredolu”, *African Arts*, 20 (1)
- (2002): *African Art*. London: Thames & Hudson
- (2005): Museums. two case studies of reaction to colonialism: Scotland and Nigeria, en *The Politics of the Past*, Gathercole, Peter, y David Lowenthal (eds.), London: Routledge. pp. 172-183
- WILLIAMS** David (1984): “English-speaking West Africa” en *The Cambridge History of Africa*, Vol. 8, Michael CROWDER (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, p. 373
- WILSON-BAREAU**, Juliet (2007): “The Salon des Refuses of 1863: a new view,” *The Burlington Magazine*, No. 1250.
- WINKLEMAN** Edward (2017): *Selling contemporary art: How to navigate the evolving market*, New York: Allworth Press
- WOETS**, Rhoda (2012): “Addressing the ‘Global Turn’ from Ghana”, *GAM – Global Art and the Museum*, ZKM, Karlsruhe, http://www.globalartmuseum.de/site/guest_author/328
- (2014): “The recreation of modern African Art at Achimota School in the Gold Coast (1927-1952), *Journal of African History*, 55, pp. 445-465
- WOLFF** J. (1993): *The social production of art*. London: Macmillan Press

ZANGWILL Nick (2007): *Aesthetic Creation*, Oxford: Oxford University Press

ZOLBERG Vera (1990): *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press

——— (2013): A cultural sociology of the arts. *Sociopedia.ISA*, 1-14