



presentificación
los espíritus africanos se hacen presentes en las calle de Huesca



alfonso revilla carrasco y raúl ursua astrain

Presentificación; los espíritus africanos se hacen presentes en las calles de Huesca

Coordinación: Alfonso Revilla Carrasco.

1.ª edición. Huesca, 2026.

Edita: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza y Ayuntamiento de Huesca.

ISBN: 979-13-88046-14-8

Depósito legal: Z 463-2026

Imprime: Gráficas Alós.

ISBN EBOOK: 979-13-88046-15-5

Autores: Alfonso Revilla Carrasco y Raúl Ursúa Astrain.

Fotografía: Antonio Moliné, Isabel Revilla y Alfonso Revilla.

Diseño: Alfonso Revilla y Judith Pérez.

Ilustraciones: Alfonso Revilla Carrasco.

Prólogo: José Segura Clavell.

Organización:
Área de Cultura del Ayuntamiento de Huesca
Universidad de Zaragoza.

Colaboración:
Vicerrectorado del Campus de Huesca
Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación
Asociación de Comercio y Servicios de Huesca
Casa África
Escuela Superior de Restauración de Bienes Culturales de Aragón (ESCYRA)
Asociación Kaaylen
CCONG Ayuda al Desarrollo
SERSO Aragón
Grupo de Investigación ARGOS
Centro de Información y Documentación sobre África (UCM-CIDAF)
Área de Turismo del Ayuntamiento de Huesca.



presentificación

prólogo

por José Segura Clavell p. 9
Director General de Casa África

presentificación_

por Alfonso Revilla y Raúl Ursúa p. 10

I Ensayo curatorial. "Museo redistribuido": la democratización del encuentro

I.1 El escaparate como tecnología de la mirada

I.2 Democratización: desplazando el centro

I.3 Arte tradicional negroafricano: disputa de narrativas

I.4 Sociomuseología: la exposición como relación orgánica con el territorio

II. Didáctica de la educación artística: pedagogías críticas y multiculturales frente a imaginarios postcoloniales

III. Función latente y re-funcionalización: ¿qué "hacen" estos objetos al salir al encuentro en un escaparate?

III.1 Apropiación formal

III.2 De la función de uso a la función de relación:

III.3 El escaparate como "máquina de re-asignación"

III.4 La re-funcionalización como ética

cartografías

por Alfonso Revilla, Raúl Ursúa y Clara Inés Ocaña p. 30

referencias bibliográficas p. 58

Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Aragón p. 60

agradecimientos



Exposición urbana de arte tradicional negroafricano

Proyecto de transferencia de investigación de la Universidad de Zaragoza (código OTRI 2026/0095), financiado por el Ayuntamiento de Huesca. Con el patrocinio de la Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación de la Universidad de Zaragoza y el Vicerectorado del Campus de Huesca.

prólogo

por José Segura Clavell
Director General de Casa África



Lo que llamamos arte africano es vida: rito, relaciones, cosecha, maternidad. Hasta la muerte es vida, cuando los ancestros se cuejan entre nosotros y nos protegen, conectándonos con un más allá que es, a su vez, muchas vidas.

Por este motivo, Casa África se siente honrada cuando se le invita a apoyar esta exposición, que lleva las vidas africanas a las calles de Huesca y logra que las comunidades que crearon estas piezas se hagan hueco en nuestras propias vidas, hablándonos desde sus cosmogonías, dilemas y culturas. De sus vidas.

Las iniciativas que nos acercan unos a otros y nos invitan a preguntarnos sobre las realidades africanas cuentan con nuestro respaldo entusiasta. Sobre todo, si se proporciona una plataforma, en este caso, un recorrido por escaparates de la ciudad de Huesca, para que africanas y africanos nos hablen e interpelen con sus propias voces.

Deseamos poder seguir colaborando en más iniciativas de este tipo de la mano de compañeros como la Universidad de Zaragoza, que demuestra desde hace años sensibilidad, curiosidad académica y deseos de aprender del continente africano, y agradecerles siempre que nos incluyan en el tejido de relaciones, conocimientos y vidas que imaginan. Les deseamos que disfruten de la exposición y la presencia de esas vidas africanas en sus calles.





“Presentificación” se concibe como un proyecto de museografía urbana redistributiva que desplaza la exhibición de arte tradicional negroafricano desde la sala institucional hacia una red de 13 escaparates comerciales situados en el eje del Coso de Huesca, mediante colaboración entre el comercio y tejido social, la administración

ción, las asociaciones y la universidad. El proyecto se materializa como una infraestructura curatorial de micro-sedes que alberga 19 obras con un sistema interpretativo estandarizado que articulan información formal y funcional, con el fin de sostener la democratización pública y reducir riesgos de exotización asociados tanto al escaparate como a la obra en sí. Conceptualmente, la propuesta se apoya en la sociomuseología y en marcos de derechos culturales para justificar una democratización del encuentro basada en proximidad y cotidianidad (Moutinho, 2010; Consejo de Europa, 2005; ICOM, 2022), al tiempo que asume de forma restringida estándares

res de diligencia debida, debido a la naturaleza de la propia exposición y responsabilidad comunicativa en coherencia con la deontología profesional (ICOM, 2017) y con debates contemporáneos sobre procedencias, colonialidad y reparación (Sarr & Savoy, 2018; De Jong, 2022).



La selección de piezas enfatiza su dimensión de tecnologías sociales y objetos culturizados (protección, fertilidad, iniciación, justicia, prestigio), ejemplificada por una puerta de granero dogón vinculada a la protección de reservas y la continuidad vital, figuras de poder kongo (minkisi nkondi) asociadas a arbitraje y sanción, y tallas yorúba (ibeji) relacionadas con la mediación parental y la fecundidad.

El proyecto opera, metodológicamente desde una educación artística crítica y multicultural al insertar las obras en un entorno de consumo que acelera la mirada, de modo que la mediación, más que la mera visibilidad, se vuelve condición re-interpretativa (Hall, 1997; Mirzoeff, 2011; Duncum, 2002; Freedman, 2003).

I Ensayo curatorial. “Museo redistribuido”: la democratización del encuentro

Hay exposiciones que ordenan objetos en un espacio, para que sea este el que genere la mirada del espectador, mientras que hay otras que interrogan el propio espacio de exposición: quién mira, desde dónde mira, bajo qué códigos y con qué derechos de acceso al arte. Este proyecto pertenece a la segunda categoría. Al presentar arte tradicional negroafricano en escaparates de la Asociación de Comercio y Servicios de Huesca, la exposición desplaza el “umbral” arquitectónico, simbólico y social del museo, hacia la calle, y convierte la ciudad en infraestructura curatorial. Esta traslación conecta el proyecto con una museología contemporánea que define el espacio expositivo por su servicio social, su accesibilidad, su ética y su conectividad con las personas y comunidades (ICOM, 2022).

El proyecto “pre-sentificación” trabaja sobre el umbral: entre calle y museo, entre consumidor y productor, entre mirada y presencia, entre accesibilidad y responsabilidad. El proyecto afirma que democratizar el arte no consiste solo en abrir puertas, sino en mover el centro del encuentro asumiendo críticamente los riesgos de ese desplazamiento (ICOM, 2022; UNESCO, 2015).

1.1 El escaparate como tecnología de la mirada

El escaparate no es un soporte neutro: es una maquinaria de construcción de la mirada capturando la atención, jerarquizado, y construyendo un relato visual en apenas segundos y casi sin necesidad de la conciencia del espectador. En la historia cultural del display, el escaparate se muestra como frontera y como promesa: lo expuesto queda separado del mundo, pero también investido de objeto de referencia de valor (Petrov, 2023). La exposición se apropia de esa potencia y la resignifica: el escaparate comercial deja de ser interfaz de mercancía para funcionar como espacio de interrogaciones. Sin embargo, este espacio expositivo es al mismo tiempo el conflicto crítico de la exposición, debido a que el escaparate nace de la lógica del deseo, la novedad y la oferta; por tanto, existe el riesgo de que el arte tradicional negroafricano sea leído bajo una “estética de lo disponible” a través de la exotización o la decoración, si el proyecto no se sostiene en un marco interpretativo sólido (Petrov, 2023). Esta tensión no es un defecto, sino el problema curatorial central. La innovación del proyecto depende de su capacidad de sostener esa contradicción sin disolverla: aprovechar la fuerza del dispositivo (capta miradas, democratiza el acceso) y, al mismo tiempo, neutralizar sus derivas reductoras mediante el relato, la re-contextualización (descontextualizada en sí misma) y la didáctica (Castejón Ibáñez, 2023; Wolf, 2023).

La democratización del arte suele formularse a partir de políticas de puertas abiertas vinculadas a la gratuidad, ampliación de horarios o programas de públicos. “Presentificación” propone algo más incisivo: descentrar. El encuentro deja de depender de la voluntariedad del visitante, y pasa a producirse por fricción con la cotinaneidad de pasear, compra o transitar. Es una democratización por proximidad y por intercepción de los ciudadanos (Simonnot, 2022).

Democratizar no equivale a facilitar accesibilidades debido a que el acceso sin claves puede reproducir desigualdad bajo apariencia inclusiva: que todos puedan mirar no significa que todos acceden a comprender. En este sentido la organización y participación de la Universidad de Zaragoza (Historia del Arte, Área de Didáctica de la Expresión Plástica, junto con los especialistas en arte africano y su didáctica) es relevante debido a que el proyecto necesita una mediación capaz de desacelerar el sentido frente a la aceleración propia del escaparate (Castejón Ibáñez, 2023; Moutinho, 2010).

La exhibición en escaparates construye una atención particular: el objeto artístico “tras el vidrio” (vidrio del escaparate frente a la vitrina expositiva) se patrimonializa ante la mirada pública, adquiere estatuto cultural y se integra en el paisaje urbano como relato (Simonnot, 2022). Este desplazamiento hace que la ciudad no solo albergue la exposición, sino que sobre todo que la practique. De esta manera, el itinerario se vuelve método; la calle, una museografía distribuida y el espectador, un sujeto múltiple (en tanto vecino, turista, estudiante, consumidor) que observa el objeto artístico en contextos donde no se reconocen previamente los códigos del museo.

Bajo estos planteamientos la exposición se materializa en una red de micro-sedes en vez de una sala centralizada y compactadora, para permitir una redistribución de micro-experiencias.





1.3 Arte tradicional negroafricano: disputa de narrativas

Cualquier presentación de arte tradicional negroafricano en contextos postcoloniales se inserta en debates contemporáneos sobre colonialidad, coleccionismo, restitución y reparación. No solo se trata de la procedencia de los objetos y los métodos de "recolección", sino de cómo se nombra, se contextualiza y se hace inteligible sin reducir "África" a una unidad homogeneidad anquilosante o a un imaginario exotizante (Sarr & Savoy, 2018; De Jong, 2022).

La "ética relacional" del patrimonio africano propone transformar relaciones y responsabilidades, afectando de lleno a la práctica curatorial, incidiendo en la manera en que la exposición muestra lo que el expositor suele ocultar (historias de circulación, asimetrías de legitimación, marcos de interpretación) (Sarr & Savoy, 2018). En un formato distribuido, donde el contexto institucional se diluye, por lo que la mediación debe ser aún más precisa para evitar que la potencia del escaparate "absorba" la coherencia de sentido del objeto artístico en la retórica visual del objeto de consumo. Por ello, los estándares del Código de Deontología del ICOM, que fijan mínimos de conducta y práctica, no son un apéndice sino los garantes que consolidan la estructura del proyecto, especialmente pertinentes al trabajar con bienes culturales sensibles por su historia de adquisición y representación (ICOM, 2017).

1.4 Sociomuseología: exposición y territorio

La apuesta por escaparates y la colaboración intersectorial es coherente con enfoques que entienden el museo como una práctica de intervención cultural vinculada al contexto social y sus necesidades, no como un recinto autosuficiente (Moutinho, 2010). De esta manera, el comercio no actúa como mero contenedor: aporta capilaridad, cotidianeidad y una gramática visual urbana. El Ayuntamiento aporta legitimidad pública por su articulación entre Cultura y Turismo. La Universidad aporta rigor histórico y legibilidad didáctica (sin que esta última sea un simulacro pedagógico), convirtiendo la colaboración en una gobernanza cultural, y no en un acuerdo accesorio.

La participación de Asociaciones racializadas posiciona el discurso en el origen de las obras, haciendo que los derechos culturales y participación, que promueve el Convenio de Faro, no se agote en métricas de tránsito o visibilidad, sino que se mida por su capacidad de activar comunidad, conversación pública y apropiación social del patrimonio (Consejo de Europa, 2005).





II. Didáctica de la educación artística: pedagogías críticas y multiculturales frente a imaginarios postcoloniales

Si el primer gesto

del proyecto es museológico al desplazar el museo hacia la calle, el segundo es eminentemente didáctico al convertir ese encuentro inesperado con las obras en una oportunidad para leer críticamente los procesos de colonización de la mirada. En un sistema educativo históricamente organizado alrededor de un canon artístico y patrimonial que tiende a presentarse como universal, pero que opera de facto como hegemónico y monocultural, la presencia de arte tradicional negroafricano en escaparates introduce una interrupción pedagógica, obligándonos a preguntarnos qué se nos ha enseñado a ver, qué se ha legitimado como “arte”, y qué imaginarios se han naturalizado sobre “África” en la escuela, los medios y las instituciones culturales (Banks & Banks, 2019; Hall, 1997).

Desde los estudios poscoloniales, el problema no solo es la ausencia de otras tradiciones en los sistemas educativos, tanto formales como no formales e informales, sino la persistencia de marcos de representación que construyen al “otro” mediante estereotipos, simplificaciones y jerarquías epistémicas. El objeto artístico se construye como aparato cultural que produce un conocimiento sobre el otro para consolidar relaciones de poder desde donde se consolidan imaginarios eurocéntricos (Said, 1978).

Los objetos artísticos reflejan el mundo mediante códigos controlados, categorías hegemónicas y regímenes de verdad (Hall, 1997). En el contexto de la teoría de la representación, son especialmente relevantes los análisis sobre ambivalencia, estereotipo e hibridez que muestran cómo la diferencia cultural es un campo de tensión donde se negocian identidades, legitimidades y pertenencias (Bhabha, 1994).



“Presentificación” funciona como un dispositivo de re-alfabetización visual en el sentido crítico del término: no se limita a mostrar “objetos bellos”, sino que busca una confrontación entre visualidades a partir de la oposición entre visualidad (como forma de autoridad que se naturaliza) y contravisualidad (como disputa por el “derecho a mirar”), que permite leer estas piezas problematizando el hábito perceptivo y su trasfondo político (Mirzoeff, 2011). Los objetos artísticos de la exposición funcionan al mismo tiempo como obras de artes y como objetos culturales. Aunque parezca una obviedad “enseñar arte” debe tener un sentido para gestionar todas sus complejidades, al fin y al cabo, “enseñamos lo que somos”. La enseñanza del arte tradicional negroafricano se ocupa no solo de obras sacralizadas por el complejo mundo del mercado del arte, sino de los contextos sociales donde las imágenes circulan, producen sentido y organizan deseos, identidades y diferencias (Freedman, 2003; Duncum, 2002).

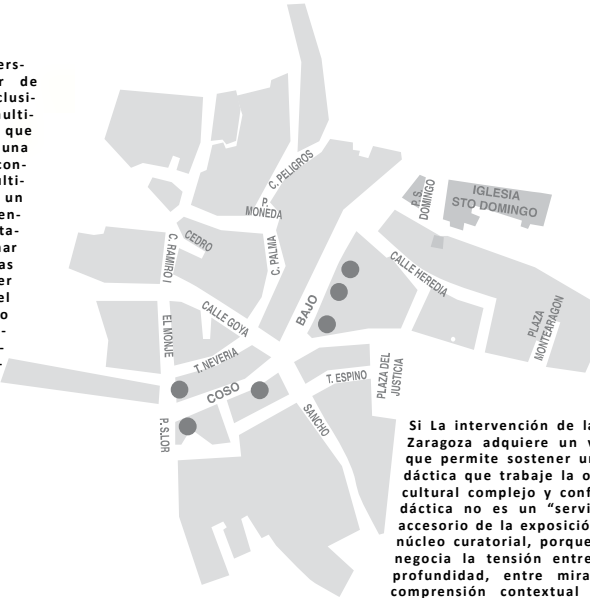
Este enfoque es pertinente en un proyecto urbano, donde el “aula” y el “Museo” se expanden a la ciudad y donde el espectador no siempre llega predisposto a la contemplación dado el extrañamiento que provoca la ubicación de las obras. La didáctica del arte tradicional negroafricano no se plantea a partir de la transmisión de un significado conceptualizado a posteriori de su contexto de producción y recontextualizado en contextos de adopción forzada, sino en una mediación que articule preguntas de las que el objeto tiene las respuestas: ¿qué veo?, ¿desde qué categorías lo interpreto?, ¿qué historias y qué jerarquías están implicadas en esas categorías?, ¿qué queda fuera cuando nombro o clasifico? (Duncum, 2002; Hall, 1997). De esta manera desplazamos el discurso desde la crítica, la estética o la historia del arte, hacia el objeto y su relación directa con su contexto de creación.





La tensión de la visualidad que generan estas obras proviene, en parte, de su resistencia a los rígidos marcos de aproximación al objeto artístico. Muchas piezas tradicionales negroafricanas fueron producidas para contextos rituales, sociales o políticos específicos, lo que hace que su sentido no se agotara en la forma, ni en la autoría individual según parámetros occidentales. Al aparecer en el escaparate leído como marco diseñado para activar deseo y disponibilidad, se produce una fricción que puede ser pedagógicamente contradecible: la obra deja de ser "ilustración" de una alteridad y se convierte en pregunta (Freedman, 2003; Mirzoeff, 2011). Esa fricción exige estándares éticos que no reduzca los objetos artísticos negroafricanos a su "inclusión" de otras culturas como adorno curricular. Hay que evitar reduccionismos exotizados y asumir responsabilidades sobre procedencias, narrativas y mediaciones (ICOM, 2017; Sarr & Savoy, 2018).

Desde esta perspectiva, hablar de pedagogías inclusivas, críticas y multiculturales implica que la diversidad sea una mera suma de contenidos. La multiculturalidad es un proceso de enfrentamiento orientado a transformar el currículo, las relaciones de poder y la construcción del conocimiento, y no solo a "añadir sin solapamientos" conflictivos ejemplos no occidentales (Banks & Banks, 2019). En educación artística, el enfoque de reconstrucción social propone explícitamente conectar prácticas culturales con justicia social, lectura crítica de imágenes y agencia del alumnado, vinculando los contenidos artísticos a los conflictos y desigualdades que atraviesan la representación (Stuhr, 1994), que interroguen los "regímenes de verdad" que han organizado históricamente la investigación, la enseñanza y la musealización del otro (Smith, 2012).



Si La intervención de la Universidad de Zaragoza adquiere un valor estratégico que permite sostener una mediación didáctica que trabaje la obra como objeto cultural complejo y confrontativo. La didáctica no es un "servicio" posterior y accesorio de la exposición, sino parte del núcleo curatorial, porque define cómo se negocia la tensión entre accesibilidad y profundidad, entre mirada inmediata y comprensión contextual (Duncum, 2002; Freedman, 2003). Este proyecto nos propone aceptar que los imaginarios poscoloniales no son residuos del pasado, sino estructuras vivas de la cultura visual contemporánea. Desde este planteamiento, esta exposición puede leerse como una intervención pedagógica en el "currículo implícito" de la ciudad, páginado desde la red de imágenes, consumos y recorridos que educan la mirada fuera de la escuela. En este currículum



participativo de ciudad, las obras no solo se muestran, sino que tensan el paisaje visual urbano, lo vuelven discutible, abriendo a la ciudadanía la posibilidad no sólo de mirar, sino que aprenda a situar la mirada, reconocer sus herencias y disputar sus automatismos (Mirzoeff, 2011; Hall, 1997).



III. Función latente y re-funcionalización: ¿qué “hacen” estos objetos al salir al encuentro en un escaparate?

En la literatura sobre artes africanas lo que, desde la “biblioteca colonial”, se le denominase “funcionalidad” no equivale a una utilidad práctica, sino a eficacia, esto es, objetos que no solo dicen sino que “hacen”, para activar el mundo social (mediante ancestros y fuerzas, activan memoria y autoridad, ordenan conflictos, sostienen juramentos, protegen, curan, sancionan). De esta manera materialidad y uso constituyen un mismo régimen de sentido (Gell, 1998; LaGamma, 2000). El propio discurso curatorial del Metropolitan Museum presenta como ejemplo paradigmático es el de los nkisi kongo contextualizado estas tallas en la presentificación de fuerzas específicas y que, una vez “medicadas” por el especialista ritual (nganga) mediante bilongo, quedaban transformadas en dispositivos capaces de sanar, resolver disputas, salvaguardar la paz y castigar transgresiones (The Metropolitan Museum of Art, n.d.).

Este tipo de ejemplos suele emplearse para contrastar con la construcción occidental moderna de obra de arte como objeto con autonomía visual, no obstante, la eficacia no anula la dimensión estética, sino que la integra.

En los sistemas verbales de valoración de tradiciones como la yoruba, los criterios de logro visual se enlazan con categorías ético-sociales, de forma que “lo bello” es inseparable de “lo que conviene/lo que hace persona” (Abidun, 2001). La eficacia es un agente del objeto que no se limita al contexto del “pasado tradicional”, sino que se reconfigura en patronazgos, políticas culturales y economías (incluida la turística), que cuestionan la construcción colonial del objeto negroafricano congelado en rituales ancestrales que lo alejan del tránsito de la historia (Kasfir & Förster, 2013).



Una genealogía influyente del esteticismo occidental sitúa en la Ilustración y la modernidad la consolidación de un ideal de experiencia estética desinteresada. En Kant, el juicio estético “puro” es un placer no subordinado al deseo de posesión o uso, y esa matriz ha nutrido el imaginario de la contemplación como forma exclusiva de relación con el arte (Kant, 1790/2000). En el siglo XIX, la retórica del l'art pour l'art intensifica la defensa de la autonomía del arte desde posiciones esteticistas (Schaffer, 1928). En el siglo XX, el formalismo modernista refuerza esta correlación al proponer que la obra se justifica por su lógica interna desde hacia la autosuficiencia perceptiva y la competencia del espectador especializado (Greenberg, 1960). La bibliografía crítica advierte que la oposición “África funcional vs. Occidente contemplativo” es, en parte, un producto de la necesidad de colonizar la mirada del objeto africano para licuarlo y solidificarlo en los moldes occidentales. El “cubo blanco” no es un contenedor neutro, sino un dispositivo que produce tipo de atención, descontextualiza y reprograma el sentido hacia la contemplación, convirtiendo el contenedor en una tecnología de valoración (O’Doherty, 1999).

El museo opera modernizando el ritual del acercamiento al objeto artístico al organizar recorridos, silencios, disposiciones corporales y jerarquías simbólicas, de modo que incluso el arte supuestamente “autónomo” cumple funciones sociales (Duncan, 1995).

El proyecto “presentificación” no pretende afirmar esencias (“lo africano es eficaz”; como si la eficacia no contuviera formas de contemplación y “lo occidental es contemplativo”; como si lo contemplativo no contuviera formas de eficacia), sino describir regímenes de valor y tránsitos. Los objetos pueden migrar entre “arte” y “cultura/artefacto” según el sistema de clasificación y el contexto de exhibición, redistribuyendo su “poder” hacia un “valor estético” cuando ingresan en circuitos museísticos y de coleccionismo (Clifford, 1988). La mirada occidental construyó lo “primitivo” mediante operaciones de exotización y de deslegitimación que desvistieron a los objetos artísticos negroafricanos de funcionalidad, separando estética de vida social (Price, 1989).

Art/Artifact mostró de forma programática que el montaje puede fabricar “arte” o “artefacto” ante el público sin que cambie el objeto, evidenciando que la “función” no desaparece sin dejar evidencias, sino que estas, se reinscribe en la estetización (Vogel, 1988). De esta manera podemos sostener un contraste real que en nada resulta simplista al posicionar las artes africanas desde su performatividad y su eficacia situada (Gell, 1998; LaGamma, 2000; The Metropolitan Museum of Art, n.d.), mientras que la modernidad occidental ha privilegiado un ideal de contemplación y autonomía (Kant, 1790/2000; Greenberg, 1960; Schaffer, 1928), aunque esa autonomía depende de dispositivos institucionales que también cumplen funciones sociales (Duncan, 1995; O’Doherty, 1999; Clifford, 1988; Price, 1989).

III.1 Apropiación formal

La obra de arte occidental es epistemológicamente pasiva al desacoplarse de tránsitos y acciones individuales y sociales, para solidificarse como "obra" concluida casi tan arquitectónica como el museo que la alberga, construyéndose para ser mirada, catalogada o conservada (lo que requiere que la obra de arte sea suspendida, y en muchas ocasiones, suspendida por encima de la historia). Los objetos de arte tradicional negroafricano se generan como tecnologías sociales, de manera que la función intrínseca a su contexto de producción nunca se suspende de forma completa. Incluso cuando llega a Occidente su status funcional no desaparece: queda en estado latente, inscrita en la materialidad, en las marcas de manipulación y en su "biografía cultural" (Kopytoff, 1986; Appadurai, 1986). De esta manera el objeto artístico africano no deja de ser

agente, y aunque cambie de rizomas y de destinatarios conserva capacidades efectivas (Gell, 1998) a pesar del violento molde occidental de apropiación. Este proyecto radicaliza esa idea porque no traslada los objetos a un espacio neutral, sino a un espacio funcional por definición. El escaparate es un umbral urbano donde se organizan miradas, deseos y valores, actuando como un dispositivo cotidiano de selección y jerarquía. Por eso, al situar en él una puerta de granero dogón, una figura de fertilidad, una máscara de iniciación o una paleomonedas africana, su puesta en escena no "desfuncionaliza" los objetos: los vuelve a poner en circulación simbólica en un lugar donde la sociedad negocia diariamente lo que merece atención, cuidado y valor. El conflicto cognitivo que se genera es: ¿Qué sentido tienen fuera del contexto funcional de producción? ¿Cuál es ahora su función?



III.2 De la función de uso a la función de relación

La exposición se sostiene en una premisa: muchas de las piezas presentadas no fueron concebidas para la contemplación estética aislada, sino para operar en la vida social. La puerta de granero dogón no es solo un soporte iconográfico: su sentido incluye ser umbral, proteger reservas y ordenar tránsitos de adentro-afuera. Los *mankishi/nkishi songye* y los *nkisi nkondi kongo* articulan la protección comunitaria, la sanción de conductas y la gestión de conflictos: no "representan" poder, lo instalan como tecnología social (The Metropolitan Museum of Art, s. f.; Toledo Museum of Art, s. f.). Las figuras vinculadas a la fertilidad y al aprendizaje del cuidado (p. ej., *mwana hiti zaramo/kwere*) se integran en procesos formativos: acompañan, preparan, prescriben prácticas y expectativas sociales sobre cuerpo, reproducción y parentesco (The Metropolitan Museum of Art, s. f.; Cornell University, s. f.). Los *ibeji yorubá* se activan mediante una economía cotidiana de cuidados (alimentar, lavar, tocar): la función es precisamente esa continuidad material del vínculo y del duelo (Princeton University Art Museum, s. f.; Saint Louis Art Museum, s. f.).



En el complejo fang, los *byeri/eyema-byeri* no "decoraban" el relicario: lo custodiaban, mediaban con la memoria de linaje siendo regularmente consultados y ungidos (The Metropolitan Museum of Art, s. f.; Musée du quai Branly – Jacques Chirac, s. f.). Las máscaras *lipiko/mapiko makonde* "suceden" en performance: se bailan en contextos de iniciación y encarnan presencias espirituales (British Museum, s. f.). Las monedas-herramienta de hierro ("blades of value") muestran que la función económica no era abstracta: conectaba agricultura, reproducción social y alianzas (Smithsonian National Museum of African Art, s. f.; Smithsonian Institution, s. f.). La clave curatorial aquí no es repetir el relato entre estética y funcionalidad, sino sostener como la función sigue operando como potencia, incluso cuando el uso original ni podría, ni debería reproducirse; ni siquiera en las museografías teatralizadas.

III.3 El escaparate como “máquina de re-assignación”

Si la función permanece latente, la pregunta pasa a ser cómo se reactiva sin caer en simulacro ritual ni en estetización occidental. El escaparate ofrece una posible respuesta, debido a que estos objetos podrían adquirir nuevas funciones públicas de confrontación y diálogo, que sin sustituir las funciones originales las prolongan en otro registro.

a) Función de umbral y de interrupción de la mirada.

El escaparate produce tránsito debido a que no exige “ir al museo”. En ese choque, el objeto recupera su condición de encuentro: sale al paso reorganizado el campo visual. Una puerta dogón vuelve a ser umbral, no arquitectónico, sino perceptivo y político, delimitando el paso entre consumo automático y atención crítica (The Metropolitan Museum of Art, s. f.).

b) Función cívica: mediación, norma, justicia.

En su contexto, un nkisi nkondi operaba en torno a juramentos, reparación, sanción y gestión del daño (The Metropolitan Museum of Art, s. f.). En el escaparate, esa función no se “imita” ritualizando, sino que se traduce al convertir el objeto en un signo violento de la pregunta por la justicia, de la forma en como respondemos al daño o la autoridad que reconocemos o socavamos. Todo ello en plena calle.

c) Función de cuidado y duelo: pedagogía afectiva en el espacio cotidiano.

Los ibeji y los objetos de crianza (Princeton University Art Museum, s. f.; Cornell University, s. f.) desplazan la exposición desde el “qué es” hacia el “qué se hace con”. En un escaparate, la talla deja de ser solo “patrimonio” y se vuelve dispositivo de cuidado: coloca en primer plano la pregunta por cómo una sociedad sostiene vínculos, pérdidas, cuerpos y futuros. Esa función pública y urbana está en continuidad con la lógica original del objeto: existir para ser atendido.



d) Función de archivo y memoria: guardianes del linaje. Los byeri custodiaban restos y memoria (Musée du quai Branly – Jacques Chirac, s. f.; The Metropolitan Museum of Art, s. f.), son los guardianes de las preguntas; en el escaparate, pasan a custodiar las preguntas por los regímenes de memoria en Occidente (qué se conserva, qué se olvida, qué se repara, qué se devuelve). La unión y la consulta periódica en su contexto de origen, descritas en fuentes museales, se reconfiguran como consulta ciudadana sobre la revisar genealogías y procedencias.

e) Función performativa: iniciación.

La máscara lipiko/mapiko, no expone “una máscara”, sino hace visible que su identidad completa es performativa. En el escaparate se activa una tensión al mostrar la máscara, sin el portador y el movimiento. Esa falta es un déficit, es una crítica material a la musealización del performance.

El objeto empuja a imaginar el acontecimiento ausente y, con ello, vuelve a operar como tecnología de formación (British Museum, s. f.). La máscara se hace visible entre los cuerpos completos de los viandantes y consumidores reconfigurando las fracturas de las identidades contemporáneas.

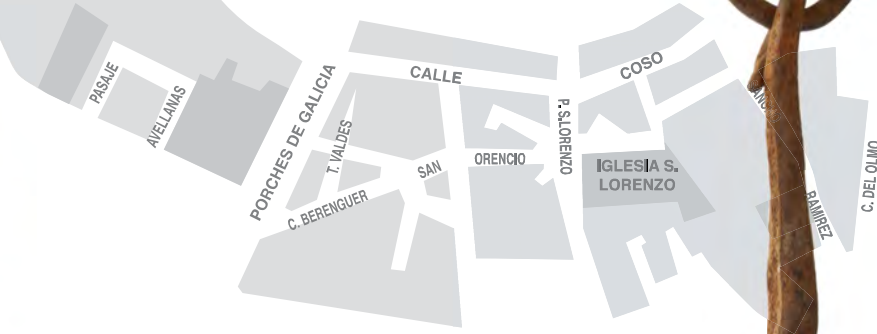
f) Función de valor: de moneda social a crítica del valor. Las monedas-herramienta (“blades of value”) vinculaban riqueza con trabajo, fertilidad y alianzas con objetos de referencia de valor (Smithsonian National Museum of African Art, s. f.; Smithsonian Institution, s. f.). En el escaparate como espacio donde se dramatiza el valor mercantil, se produce una fricción productiva al mostrar objetos artísticos que no “se venden”, pero exponen la teoría material del valor en medio del comercio.



III.3. La re-funcionalización como ética

Re-funcionalizar no significa "devolver magia" ni estetizar el ritual, no pretendemos obliterar los objetos artísticos negro-africanos. Mas bien tratamos de diseñar condiciones para que la función latente produzca efectos contemporáneos sin apropiación: efectos de atención, de debate, de cuidado, de re-alfabetización visual y de memoria crítica. En términos de "biografía del objeto", la exposición no trata de añadir un capítulo decorativo, sino un capítulo de responsabilidad pública (Kopytoff, 1986; Appadurai, 1986), poniendo los objetos a funcionar como

mediadores entre instituciones, comercio local y ciudadanía; entre turismo y cultura; entre historia del arte y experiencia urbana. Y todo ello ocurre precisamente porque el escaparate no neutraliza la función, sino que la pone a trabajar en el lugar donde lo cotidiano decide qué merece ser visto.





P. LOZANO LA SUEGRA Y LA NUERA. Coso Alto, 54

TEATRO
OLIMPIA
JA
COSO

Esta figura se vincula a asociaciones de mujeres y rituales de fecundidad. En celebraciones como Gwan se mostraba o portaba para activar, mediante cantos, danza y ofrendas, la fertilidad humana. Su frontalidad, peinado y atributos corporales, condensan un ideal de belleza socialmente eficaz: no "representa" sino que participa en el logro de bienestar colectivo y prosperidad (The Met, n.d.; Smarthistory, n.d.).

La sociedad Jo utilizaba estas tallas principalmente en dos momentos: al inicio de la estación de las lluvias y en la fiesta relacionada con la fertilidad, conocida como la fiesta del Gwan. En la cultura Bamana, las mujeres con problemas de fertilidad se asocian con la sociedad Gwan, la cual trata circunstancias de esta índole.



Bamana

cultura: Bamana
procedencia: Mali
mediciones: figura femenina
contexto: fertilidad, sociedad Gwan
tamaño: 500-190-250 mm
datación: XX mediados

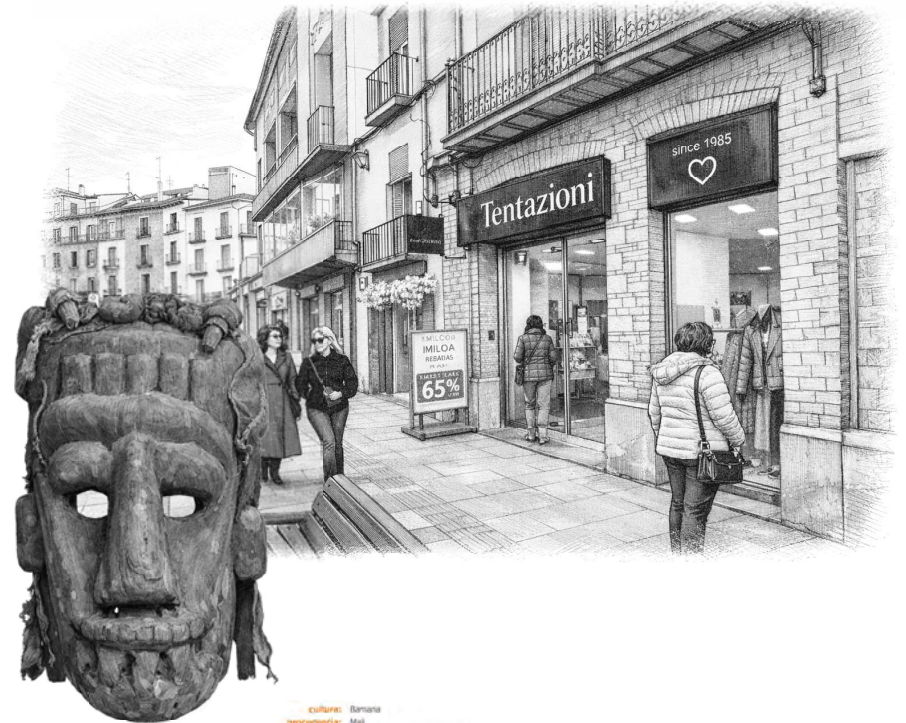


La máscara Diawara es empleada en el ámbito de la sociedad Kore, donde los jóvenes escenifican, a través de máscaras zoomorfas y paródicas, lecciones morales y modelos de comportamiento. Las actuaciones combinan humor, crítica social e instrucción: se corrigen excesos, se refuerzan jerarquías y se ejercita la responsabilidad comunitaria. (University of Miami Lowe Art Museum, n.d.). La máscara Diawara pertenece a la sociedad secreta Koré que se ocupa de impartir los más altos grados del conocimiento obtenidos del dios creador Faro.

Los requisitos para formar parte de la sociedad son haber terminado el N'Tomo y estar circuncidado. Sus emblemas son un grupo de máscaras zoomorfas con las que juzgan las actuaciones que eluden las normas morales o sociales que rigen el poblado.



TENTAZIONI. Coso Alto, 27



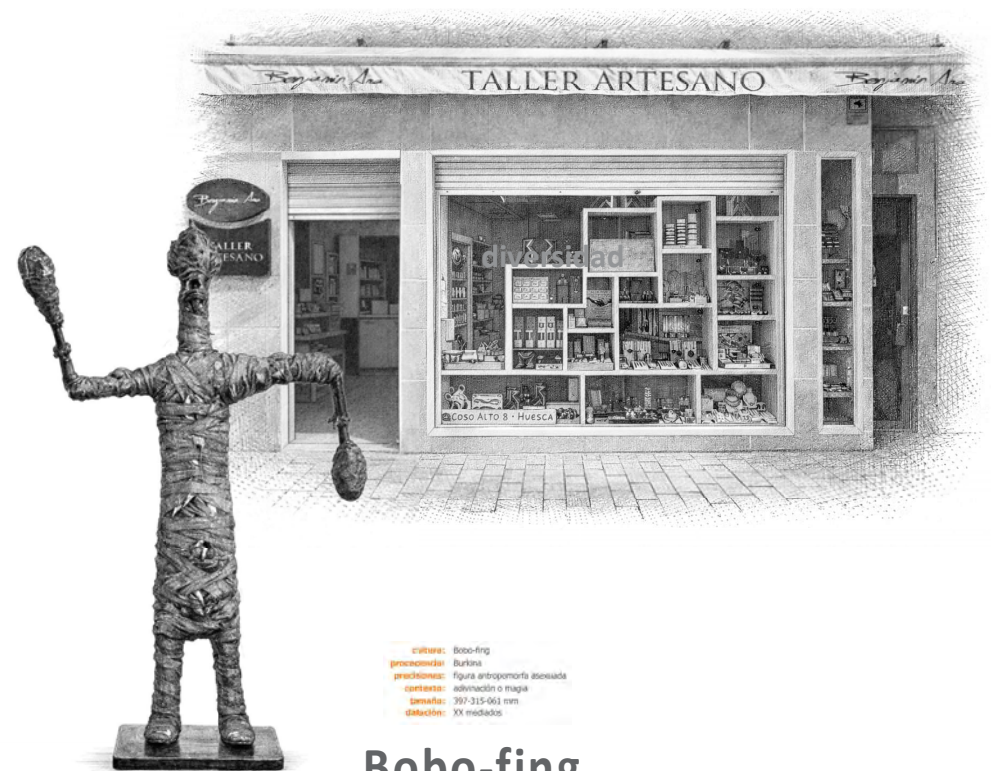
Bamana

cultura: Bamana
 procedencia: Mali
 procedencia: máscara frontal (león? hiena?)
 contexto: iniciación
 tamaño: 490-250-220 mm
 datación: XX mediados



Los Bobo son “una yuxtaposición de comunidades surgidas de mezclas culturales y étnicas” (Cortés, 2001, 80) estructuradas en torno a la ciudad de Bobo-Diulasso y que se extienden por el oeste de Burkina Faso (otras fuentes incluyen también zonas de Mali, concretamente las que lindan con el río Bani). Asentados en la zona desde el 800 d.C., están emparentados lingüísticamente con etnias vecinas como los Bamana, al hablar una lengua propia de tipo mandé. A nivel económico, su forma de subsistencia es prácticamente idéntica a la de la etnia Bamana: cultivo de sorgo, mijo, ñame y maíz.

La figura antropomorfa aparece cubierta por una capa de materia acumulativa que sugiere depósitos de acciones, bien aplicaciones, unciones, y añadidos, que van “cargando” el objeto con historia operativa. Este tipo de piezas suele funcionar por activación: su eficacia no está solo en la talla original, sino en la posibilidad de incorporar materiales, marcas y restos de ritual, convirtiéndose en archivo físico de peticiones.



cultura: Soco-fing
procedencia: Burkina
procedencia: figura antropomorfa aseada
contexto: adivinación o magia
fecha: 197-215-061 mm
distancia: 1X mediano

Bobo-fing

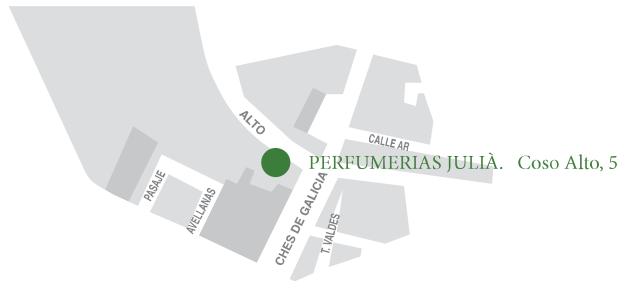


Este ascetismo visual no es carencia, sino estrategia, porque el objeto artístico debía integrarse en un sistema de relaciones donde la repetición y la serialidad importan tanto como la singularidad. (PLU African Art Collection, s.f.; Latvian National Museum of Art, s.f.).

Figura moba tallada para operar como presencia protectora. Estas esculturas se asocian a linajes y a prácticas de consulta y salvaguarda. Pueden situarse en santuarios familiares o espacios liminares y recibir cuidados (manipulación, libaciones) para mantener su eficacia. Su estética minimalista refuerza la idea de sacralidad, orientada a la protección, la salud y la estabilidad social (Pacific Lutheran University, n.d.).

De extrema economía formal, esta figura reduce el cuerpo a un tronco cilíndrico con extremidades rectas y una cabeza esférica, como si la identidad ancestral pudiera presentificarse a partir de lo mínimo indispensable.

El ancestro muerto, al que protege el byeri, es mucho más fuerte que cuando estaba vivo, de manera que tiene capacidad para intervenir de forma directa en la vida de sus descendientes (Nbana Nchama, 1990). Los apliques metálicos de los ojos y acabado pulido, remiten a una acción ritual, coherente con su vínculo a la memoria ancestral y a la custodia de restos y reliquias. La belleza aquí es ética: la severidad del rostro sostiene la trascendencia de la continuidad del linaje.



Moba

cultura: Moba
procedencia: Togo
representación: figura asociada
contexto: culto a los ancestros, protección, fertilidad
tamaño: 990-200-180 mm
datación: XX finales

cultura: Fingo
procedencia: Guinea Ecuatorial
representación: figura antropomorfa, realismo
contexto: culto Melan; culto antepasados, iniciación
tamaño: 510-120-134 mm
datación: XX finales



Los Senufo y pueblos afines habitan un amplio territorio de la sabana que se extiende por Mali, Burkina-Faso y Costa de Marfil. Es probable que la talla fuera utilizada por la sociedad femenina Sandogo en ritos de adivinación o magia (Costa, 2004). La talla está en posición sedente, cubierta con múltiples amuletos que se encuentran cubiertos por una patina sacrificial, que oculta, en parte, la decoración geométrica incisa. Carece de brazos y presenta restos de adornos corporales.

Estas figuras representan espíritus de la selva llamados Tugubele. En prácticas adivinatorias, este tipo de figura opera como soporte material de relaciones: se atiende, se coloca y se activa, mediante palabras, gestos y ofrendas, articulando el vínculo entre la comunidad de los vivos y la comunidad no visible.



Senufo

cultura: Senufo
procedencia: Costa de Marfil
prestaciones: figura femenina
contenido: adivinación o magia
tamaño: 430-140-150 mm
datación: XX finales



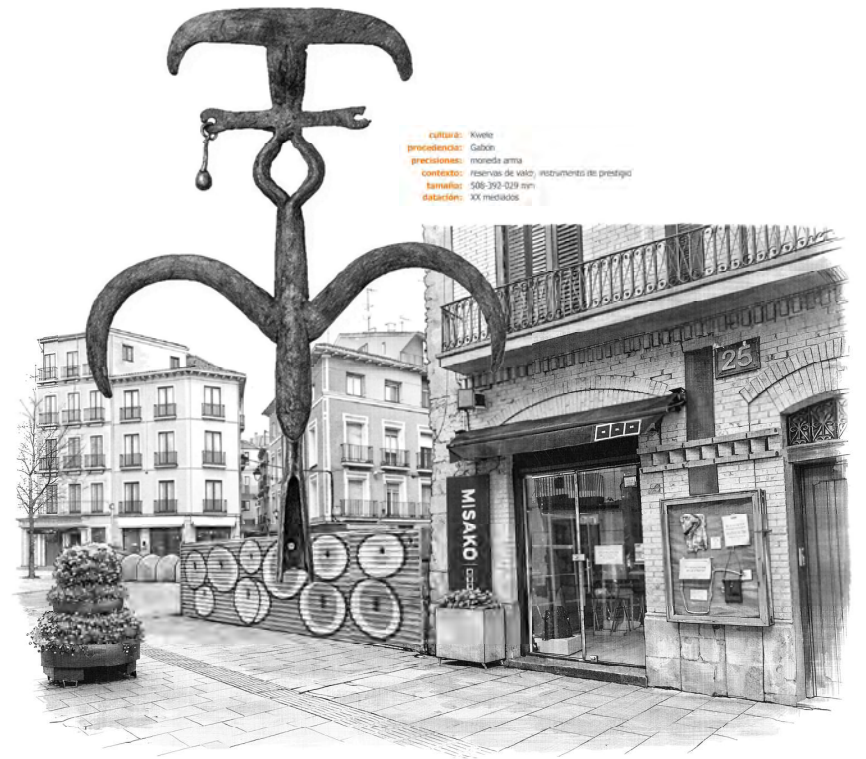
MISAKO. Coso Bajo, 25



El pueblo Kwele (Bakwele) habita en el este de Gabón, República del Congo y Camerún. Esta paleomoneda destaca por su singularidad; la moneda-ancla o Mandjong (ancla de barco) es una escultura de peculiar adaptación a las formas de las anclas de los barcos europeos. El mandjong puede ser la consecución de la forma del Zong que se tallaba sobre estructuras de ballestas. La silueta en forma combinada de ancla y ballesta, convierte el metal en signo, en objeto de referencia de valor.

Su eficacia reside en la estandarización de una forma memorable, capaz de circular como objeto de intercambio, pago o reserva. El diseño combina simetría y tensión: brazos curvos, eje central y una articulación inferior que sugiere sujeción, transporte o exhibición.

Kwele



cultura: Kwele
procedencia: Gabón
precisión: moneda arma
contexto: moneda de valor, instrumentos de prestigio
tamaño: 500-700-500 mm
datación: XX medievos

Los nkisi nkondi (Kongo) se documentan como objetos de poder activados por especialistas rituales (nganga) para sellar juramentos, resolver disputas, perseguir transgresiones y, en ocasiones, proteger frente a enfermedad o agresión. Un rasgo definitorio es la inserción de clavos u hojas metálicas, que se practica como gesto performativo que “despierta” la agencia del objeto y registra acciones (acusaciones, pactos, sanciones). En la materialidad se lee el archivo de su uso, debido a que cada añadido indica una operación.

El nkisi nkondi es de carácter agresivo, por lo que el brazo derecho en origen portaba una lanza amenazadora llamada Akimbo. La agresividad del gesto no es expresión estética, sino postura de desafío: un cuerpo preparado para perseguir, vigilar o sancionar. Es utilizado para poner fin a guerras o disputas, como arbitraje entre discusiones y para curar o defenderse del enemigo.

Su objetivo es descubrir y castigar a brujos que ponen en peligro la estabilidad del grupo a través de la enfermedad, la infertilidad, o las desgracias. Su lógica es jurídica y terapéutica: estos objetos podían intervenir en conflictos, juramentos y procesos de protección, funcionando como testigos y como instrumentos para “atar” acuerdos mediante acciones rituales (clavar, fijar, activar).



cultura: Kongo, Vili, Yombe
procedencia: República Democrática del Congo
preferencias: figura masculina
contenido: culto a los antepasados
tema: 350-2.500-150 mm
datación: XIX finales

Kongo



OVS KIDS. Calle Coso Bajo 44



La maternidad es, para las sociedades tradicionales, la expresión plena de ser mujer en tanto que aporta a la sociedad la bendición de los antepasados traducida en familias numerosas. La maternidad es corresponsable con la parturienta, tías, vecinas o figuras como la madre del pueblo (que sustenta poder ejecutivo complementario al jefe o gobernador) o la madre sagrada, que es el vínculo entre el mundo visible e invisible (Kerr, 2004).

La figura arrodillada despliega una frontalidad firme, con las manos apoyadas en las rodillas, como si estabilizaran una escena de transmisión. La proporción dirige la lectura hacia fertilidad, crianza y aprendizaje social del cuerpo. Estas tallas pueden funcionar como soportes pedagógicos en procesos de iniciación para enseñar a cuidar y a habitar un rol, haciendo del objeto un "manual" material más que una imagen contemplativa. El acabado pulido y la pátina hablan de manipulación repetida, coherente con un uso cercano y doméstico.

Muñeca propiciatoria de la fertilidad de tipo Ham Pilu. Para un africano no poder tener descendencia implica que no podrá prolongar el hecho de ser nombrado, ni mantener los ritos que le permitirán, como alma, existir en el más allá. Las iniciaciones a la fertilidad estaban acompañadas por ritos donde las manifestaciones artísticas, principalmente máscaras o tallas propiciatorias, tenía una función eminentemente didáctica, en la transmisión de conocimientos, valores y comportamientos (Mayer, 2001). El cuerpo, envuelto en tejido y densamente ornamentado con cuentas y cauriles, declara su finalidad al hacer visible la expectativa de maternidad. La obra no se concibe como escultura autónoma, sino como un "doble" anticipatorio, una presencia que se atiende y se porta como si fuese la presentificación del futuro niño. La materialidad activa una dimensión sensorial ligada al cuidado cotidiano y a la proyección de futuro. Al nacer el primer hijo, estas figuras podían conservarse como herencia familiar, desplazando su función del deseo al recuerdo. (University of Michigan Museum of Art, s. f.).



Cultura: Fali
procedencia: Camerún
precisión: figura antropomorfa propiciatoria
contexto: fertilidad
tamaño: 271-104-050 mm
datación: XX finales

Fali

Zaramo

Cultura: Zaramo, Nyanemetsi
procedencia: Tanzania
precisión: figura antropomorfa
contexto: maternidad, fertilidad
tamaño: 840-340-300 mm
datación: XX mediados



Los Makonde están ubicados en el sur de Tanzania y norte de Mozambique. Son conocidos por las máscaras Lipiko usadas en la danza Mapiko y la ceremonia Ngoma, que inician a los jóvenes en las exigencias del matrimonio (Chistofer Roy). La máscara Lipiko representa un antepasado del clan que regresa al mundo de los vivos para los rituales de iniciación y para la realización de la danza oficial Makonde. Es frecuente encontrarla adornada con elementos realistas como escarificaciones o pelo natural. Se tiende a exagerar ciertos rasgos de manera que puedan trasladar el misterio y la reverencia que genera el mundo de los muertos. Se trata de una máscara-casco de volumen envolvente con rasgos intensos y marcas faciales que enfatizan identidad y alteridad. La pieza está pensada para "bailarse". La máscara no está completa sin el cuerpo que la porta y la vestimenta que ejecuta la transformación.



Farmacia Marro. Calle Coso Bajo 54



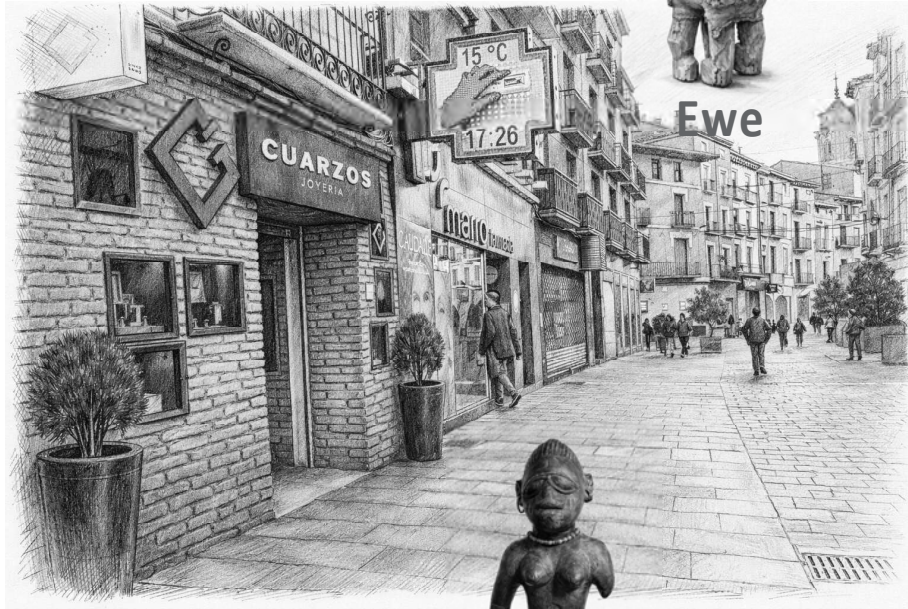
Makonde

cultura: Makonde
procedencia: Mozambique
prevalencias: máscara casco
contexto: iniciación, danza Mapiko, ceremonia Ngoma
tamaño: 260-240-330 mm
datación: XI siglos

cultura: Ewe
procedencia: Ghana, Togo, Benin
precisión: Figura propiciatoria de la fertilidad
contexto: Fertilidad, espíritus, ancestros, pareja primordial
tamaño: 230-014-016 mm
distintos: XX medallas



Ewe



Yoruba

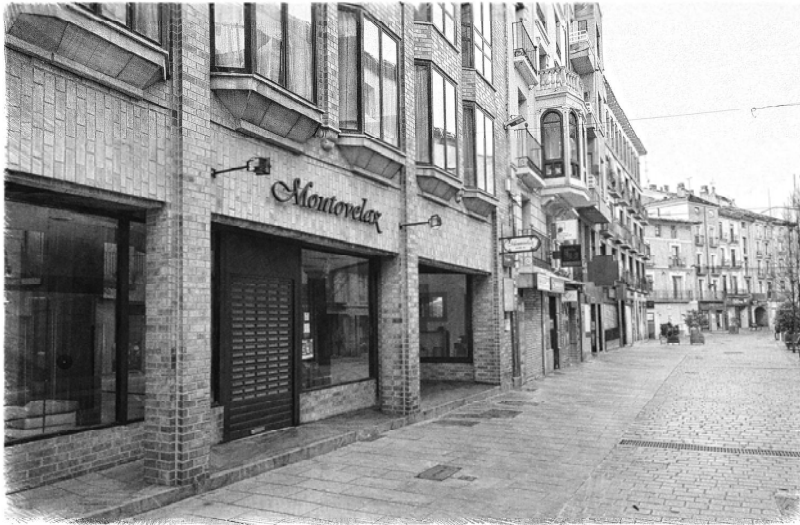
cultura: Yoruba
procedencia: Nigeria
precisión: Figura femenina
contexto: Fertilidad
tamaño: 130-080-040 mm
distintos: XX finales



Ibeji en lengua Yoruba significa doble nacimiento y los dos inseparables (Bénédict Kurzen y Sanne De Wilde). Estas figuras se realizan para que, en caso de muerte de uno de esos dos "inseparables", su espíritu tenga soporte en el mundo de los vivos. Las estatuillas Ibeji actúan en rituales llevados a cabo con el objetivo de que el gemelo fallecido no vuelva al mundo de los vivos a buscar el alma del otro gemelo. Según la mitología Yoruba, los Ibeji son orishas menores; son los gemelos Taewo y Kainde, varón y mujer. La superficie, suavizada por el contacto, no es un "deterioro" sino un índice, debido a que estas figuras eran objeto de cuidados regulares (lavadas, vestidas, adornadas y alimentadas) como modo de mantener un acceso ritual a la presencia del gemelo fallecido. El resultado es una escultura que funciona por práctica, no solo por forma, produciendo su significado en el tiempo, en la rutina del contacto.

Estas tallas representan espíritus, ancestros o la pareja primordial. Se colocaban en santuarios y se les trataba con gran respeto. Las parejas comparten una representación serena y atemporal necesaria para la estabilidad y continuidad de sus sociedades. La mayoría de las parejas son dos figuras exentas, concebidas como una unidad, y colocadas de frente, simétricamente, en posturas frontales y de igual tamaño (Hamill Gallery). La pieza resuelve la dualidad en una sola entidad al mostrar dos cuerpos fusionados, condensando la idea de vínculo inseparable. La talla es deliberadamente frontal y sintética, porque lo decisivo no es el parecido individual, sino la relación. En los cultos de gemelos, estas figuras operan como presentificaciones y como puntos de cuidado ritual, manteniendo una continuidad afectiva y religiosa mediante acciones repetidas: atender, vestir, ofrecer, hablar. La escultura no "representa" la ausencia, sino que la gestiona materialmente. Las conchas y añadidos refuerzan esa economía de lo valioso y lo protegido.

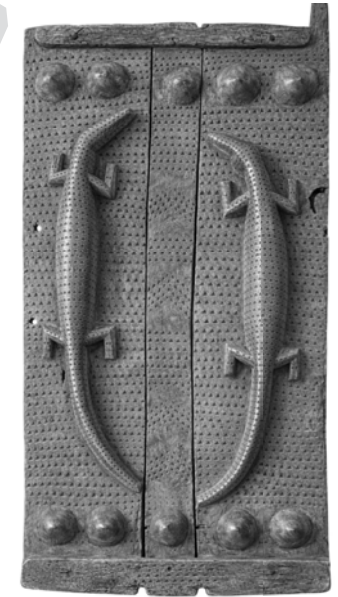




12 MONTVELAZ. Coso Bajo, 58

Esta puerta tallada en bajo relieve convierte la acción de abrir y cerrar en un gesto cargado de significados. La superficie se ordena en relieves: dos grandes saurios enfrentados y una repetición insistente de senos organizados en líneas paralelas en la parte superior e inferior, nos remiten a la fertilidad y a la salvaguarda de los productos agrícolas. El herraje metálico y la pátina de manipulación evidencian que no fue un objeto "para ser mirado", sino un dispositivo operado a diario. Su eficacia simbólica depende de esa fricción entre uso y representación, que implica proteger, marcar el umbral y custodiar lo que se protege. (The Metropolitan Museum of Art, s.f.).

culturas: Dogón
procedencia: Mali
predecesores: sucesorio arquitectónico, puerta
contexto: objeto cotidiano, fertilidad
tamaño: 164-061-048 mm
datación: XX mediana



Dogón



13 ÓPTICA GUARA. Coso Bajo, 87

Estatua conmemorativa de los antepasados realizada por los Bamun, un grupo de tradición islámica que vive en la región suroeste de Camerún, alrededor de Foumban. Está íntegramente decorado con cuentas y caurís cosidos sobre un tejido que envuelve por completo la obra. Esta textura está reservada tanto a las figuras de alto rango de la jerarquía real como a las que representan a los antepasados. La figura se impone por su "piel" artificial: un manto de cuentas y conchas que recodifica el cuerpo como emblema. El rostro, tratado con color intenso, contrasta con la textura minuciosa del resto y concentra la atención en la mirada frontal. Este tipo de recubrimiento no es un accesorio, sino que, en tradiciones de corte palatino, el trabajo con cuentas se asocia a prestigio y autoridad, porque transforma la madera en superficie de brillo, densidad y valor acumulado. La escultura, de esta manera, no solo representa el poder sino que lo materializa.



Bamun

cultura: Bamun (región Foumban), Bamileka
procedencia: General
posiciones: figura conmemorativa
contexto: legitimación del poder, conmemoración
tamaño: 339-174-147 mm
datación: XIX siglos

Estas cimeras cubiertas de piel son características del Cross River. Se portaban sobre la cabeza durante los funerales de miembros de la sociedad Ekpe o al final de la iniciación. El jefe de la sociedad Nkanda, encarnación del leopardo, llevaba una máscara Janus, poniendo de manifiesto que "el espíritu lo ve todo". La forma "Janus" se interpreta a menudo como un ver "en dos direcciones" o como refuerzo de vigilancia y omnipresencia simbólica, por eso la máscara se construye como rostro doble: dos caras opuestas (tipo Jano) que amplían el campo de vigilancia y refuerzan la idea de presencia "por delante y por detrás". La cobertura en piel, los ojos aplicados y los cuernos superiores intensifican el efecto de realidad y, a la vez, de extrañamiento, para indicarnos que no es un retrato, sino que es una entidad.



cultura: Chamba, murume
procedencia: Nigeria
posiciones: cetro-hacha ceremoniales
contexto:
tamaño:
datación: XIX siglos

Chamba

Ejagham

cultura: Ejagham (Eka)
procedencia: Nigeria
posiciones: máscara velina, cimera, cresta
contexto: sociedad Ekpe
tamaño: 597-453-360 mm
datación: XIX siglos

Los cetros son uno de los objetos de referencia a la hora de establecer una identidad diferenciada, principalmente como vínculo a los reinados. "Estos bastones han sido siempre la insignia de los reyes africanos. En algunos casos, jugaron sin duda el papel de símbolos fálicos que evocan las nociones de fuerza y de fecundidad asociadas a la realeza" (Meyer, 2001b, p.174).

Rowland Abiodun. (2001). African aesthetics. *Journal of Aesthetic Education*, 35(4), 15–23. <https://doi.org/10.2307/3333783>

Arjun Appadurai (Ed.). (1986). *The social life of things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge University Press.

(British Museum, s. f.). Mask (Iipiko) [Collection online]. https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_Af2003-03-1

Homi K. Bhabha. (1994). *The location of culture*. Routledge.

James A. Banks, J. A., & Cherry A. McGee Banks, C. A. M. (2019). *Multicultural education: Issues and perspectives* (10th ed.). John Wiley & Sons.

María Castejón Ibáñez. (2023). *Museología social, prácticas artísticas colaborativas y la metodología de aprendizaje servicio: puntos de encuentro y líneas de acción*. Tercio Creciente, 24(24), 43–59. <https://doi.org/10.17561/rtc.24.7499>

James Clifford. (1988). *The predicament of culture: Twentieth-century ethnography, literature, and art*. Harvard University Press.

Consejo de Europa. (2005). *Council of Europe Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society* (Faro Convention). <https://rm.coe.int/1680083746>

(Consejo Internacional de Museos [ICOM], 2017). *Código de deontología del ICOM para los museos*. <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-codigo-Es-web-1.pdf> (Cornell University, s. f.). Doll (mwana hiti) [Object record]. <https://emuseum.cornell.edu/objects/details/25270>

Carol Duncan. (1995). *Civilizing rituals: Inside public art museums*. Routledge.

Paul Duncum. (2002). *Visual culture art education: Why, what and how*. *International Journal of Art & Design Education*, 21(1), 14–23. <https://doi.org/10.1111/1468-5949.00292>

Kerry Freedman. (2003). *Teaching visual culture: Curriculum, aesthetics, and the social life of art*. Teachers College Press.

Alfred Gell. (1998). *Art and agency: An anthropological theory*. Clarendon Press.

Clement Greenberg. (1960). *Modernist painting* (Forum Lectures/Voice of America pamphlet). Stuart Hall (Ed.). (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*.

SAGE Publications.

Immanuel Kant. (2000). *Critique of the power of judgment* (P. Guyer, Ed.; P. Guyer & E. Matthews, Trans.). Cambridge University Press. (Original work published 1790).

Sidney L. Kasfir, & Till Förster (Eds.). (2013). *African art and agency in the workshop*. Indiana University Press.

Igor Kopytoff. (1986). *The cultural biography of things: Commoditization as process*. En A. Appadurai (Ed.), *The social life of things: Commodities in cultural perspective* (pp. 64–91). Cambridge University Press.

Alisa LaGamma. (2000). *Art and oracle: African art and rituals of divination*. The Metropolitan Museum of Art.

Nicholas Mirzoeff. (2011). *The right to look: A counterhistory of visuality*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822393726>

Mário C. Moutinho. (2010). *Evolving definition of sociomuseology: Proposal for reflection*. *Cadernos de Sociomuseologia*, 38(38). <https://revistas.ulisofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/1642/1307>

(Musée du quai Branly – Jacques Chirac, s. f.). *Eyema byeri reliquary guardian* [Collection record]. <https://collection-lacharriere.quai-branly.fr/en/eyema-byeri-reliquary-guardian>

Brian O'Doherty. (1999). *Inside the white cube: The ideology of the gallery space* (Expanded ed.). University of California Press.

Organisation for Economic Co-operation and Development, & International Council of Museums. (2019). *Culture and local development: Maximising the impact*. OECD Publishing. <https://doi.org/10.1787/9a855be5-en>

Jelena Petrov. (2023). *Streetscape, shop window, museum vitrine: Displaying fashion, c. 1800–2000*. En C. Breward, B. Lemire, & G. Riello (Eds.), *The Cambridge global history of fashion: From the nineteenth century to the present*. Cambridge University Press. <https://www.cambridge.org/core/books/cambridge-global-history-of-fashion/streetscape-shop-window-museum-vitrine/B5508258FC4F8059A17733CEB74610FF30B46BA>

Sally Price. (1989). *Primitive art in civilized places*. University of Chicago Press.

(Princeton University Art Museum, s. f.). Ère ibeji (commemorative twin figures) with tunic [Collection object]. <https://artmuseum.princeton.edu/art/collections/objects/61090>

Greg Richards, G., & Crispin Raymond, C. (2000). *Creative tourism*. *Journal of Sustainable Tourism*, 8(1), 16–31. <https://doi.org/10.1080/09669580008667311>

Edward W. Said. (1978). *Orientalism*. Pantheon Books.

Felwine Sarr, F., & Bénédicte Savoy, B. (2018). *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain: Vers une nouvelle éthique relationnelle*. Ministère de la Culture (France). https://www.musee-armee.fr/fileadmin/user_upload/2018_rapport_sarr_savoy_fr_1.pdf

Nathalie Simonnot. (2022). *Urban heritage in shop windows. Territoire en mouvement: Revue de géographie et aménagement*, (53–54). <https://doi.org/10.4000/tem.10191>

Linda Tuhiwai Smith. (2012). *Decolonizing methodologies: Research and Indigenous peoples* (2nd ed.). Zed Books.

(Smithsonian Institution, s. f.). *Hoe currency* [Object record]. https://www.si.edu/object/hoe-currency%3Anmafa_2002-10-40

(Smithsonian National Museum of African Art, s. f.). *Blades of value* [Exhibition section]. <https://africa.si.edu/exhibitions/current-exhibitions/striking-iron-the-art-of-african-blacksmiths/blades-of-value/>

Patricia L. Stuhr. (1994). *Multicultural art education and social reconstruction*. *Studies in Art Education*, 35(3), 171–178. <https://doi.org/10.1080/00393541.1994.11650756>

(The Metropolitan Museum of Art, 2010). *Arts of power associations in West Africa*. https://www.metmuseum.org/toah/hd/powr/hd_powr.htm

(The Metropolitan Museum of Art, 2010). *Divination and Senofo sculpture*. https://www.metmuseum.org/toah/hd/divi/hd_divi.htm

(The Metropolitan Museum of Art, s. f.). *Eyema byeri (reliquary guardian figure)* [Collection object]. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/310870>

(The Metropolitan Museum of Art, s. f.). *Figure: Female (Mwana Hiti)* [Collection object]. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/316787>

(The Metropolitan Museum of Art, s. f.). *Gwandusu Jo (female figure)* [Collection object]. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/310980>

(The Metropolitan Museum of Art, s. f.). *Nkishi (community power figure)* [Collection object]. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/310453>

(The Metropolitan Museum of Art, s. f.). *Power figure (nkisi nkondi)* [Collection object]. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/321933>

(The Metropolitan Museum of Art, s. f.). *Shutter (door of a granary)* [Collection object]. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/310379>

(Toledo Museum of Art, s. f.). *Nkisi (power figure)* [Collection record]. <https://emuseum.toledomuseum.org/objects/55940/nkisi-power-figure>

UNESCO. (2015). *Recommendation concerning the protection and promotion of museums and collections, their diversity and their role in society*. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000246331>

Karen C. Wolf. (2023). *The Pop-Up Museum: A novel approach to project-based service-learning*. *Journal of Effective Teaching in Higher Education*.

bibliografía



“La conservación del patrimonio cultural es esencial para promover la diversidad cultural y el diálogo entre civilizaciones.” UNESCO. (2005). Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

La cultura puede servir como nexo de cohesión social, y la conservación del patrimonio resulta fundamental, tal y como recomienda la Convención de Faro de 2005, firmada por España en 2018.

Además, la conservación preventiva es una estrategia que apuesta por la innovación y la sostenibilidad ambiental aparecen recogidas en la Agenda 2030 de la Unesco, la Estrategia 21 del Consejo de Europa, y los Planes Nacionales de gestión del patrimonio en nuestro país.

La conservación-restauración busca transmitir a la sociedad los bienes culturales, preservando sus valores tanto materiales como inmateriales. Las obras de esta exposición combinan materiales de naturaleza orgánica como madera, piel, textil, ungüentos y recubrimientos rituales con otros materiales inorgánicos como los metales. Esta posible incompatibilidad material supone un reto para el conservador-restaurador que debe buscar un equilibrio entre las condiciones de conservación de cada uno, valorando en cada caso los valores históricos, artísticos, simbólicos del bien y las condiciones de su entorno.

Además, las obras que componen esta colección presentan alteraciones vinculadas a su uso ritual o social, elementos que debemos conservar como parte consustancial.

Otras causas que deberían minimizarse son las derivadas de las condiciones ambientales y de su manipulación o almacenaje.

- La luz puede afectar y provocar el desvanecimiento de los colores o el oscurecimiento de los recubrimientos, por lo que se debería reducir al máximo los luxes en materiales orgánicos.

- Los cambios de humedad pueden provocar el hinchamiento o contracción de los materiales orgánicos, la aparición de biodeterioro o la corrosión de los metales. El control termo-higrométrico es esencial.

- Los insectos xilófagos pueden provocar un enorme debilitamiento de los materiales orgánicos, ya que se alimentan de la celulosa que contienen en su composición. La inspección y el tratamiento profesional combaten este problema.

- La acción del hombre es un factor muy importante en estos casos, es necesario que las manipulaciones y los diseños de los sistemas expositivos o de almacenamiento sean siempre realizados bajo la supervisión de profesionales especializados.

La descontextualización de estas obras, que poseen una gran carga cultural y social, afecta gravemente a la comprensión de las mismas, por lo que es fundamental un trabajo multidisciplinar para transmitir sus valores inmateriales.

El Patrimonio Cultural no es sólo un acervo para proteger, sino también una herramienta fundamental para alcanzar muchos de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) por su valiosa aportación a la economía como motor de crecimiento y modelo de explotación respetuosa con el medio y las personas, actuando como dinamizador social y fuente de conocimiento. Libro verde para la gestión sostenible del patrimonio cultural. Ministerio de Cultura, 2023.

Colaboración de estudiantes de la asignatura de Conservación preventiva de 2º curso con las profesoras Sandra Gracia Melero y Carmen de Peña. ESCYRA (Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Aragón. C/Coso

alto 61 22003 Huesca.

agradecimientos



Gracias a todos lo que han hecho posible este proyecto, tanto colaboradores como patrocinadores: especialmente a Pilar Barrio y Antonia Nadal del Área de Cultura del Ayuntamiento de Huesca, a Marta Liesa (Vicerrectora del Campus de Huesca), a Javier Zaragoza (Decano de la Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación), Julia Rivarés y José Perrié de la Asociación de Comercio y Servicios de Huesca, a Ángeles Jurado y José Segura Clavell de Casa África, a Carmen de Peña y Sandra Gracia de la Escuela Superior de Restauración de Bienes Culturales de Aragón (ESCYRA), a Mariama Ladiane de la Asociación Kaaylen, a Ana Fuertes de la CCONG Ayuda al Desarrollo (Huesca), al Grupo de Investigación ARGOS, a Rafael Sánchez y Juan Ignacio Castián del Centro de Información y Documentación sobre África (UCM-CIDAF) y a Sonia Blanco del Área de Turismo del Ayuntamiento de Huesca. Gracias a todos los compañeros del Proyecto de Transferencia de Investigación de la Universidad de Zaragoza Alejandro Quintas, Estefanía Ortas, Clara Ocaña y Gema Rupérez.

Un agradecimiento especial a los gerentes y propietarios de los comercios que se han unido al proyecto: de VOLE a Vicky Barrio, de LA SUEGRA Y LA NUERA a Beatriz Cano y Paquita Castillo, de TENTAZIONI a Diana Cris Reyes, de BENJAMÍN ARA JOYERO a Benjamín Ara, de PERFUMERÍA JULIA a Esther Herrera, de FLEUR DE LYS a Ana Carmen Sauras, de MISAKO a Nacho Jiménez, de RAÍCES a Ana Madatyan, de OVS KIDS a Iván López, de FARMACIA MARRO a Diego Marro, de JOYERÍA CUARZOS a Isabel Claver, de MUEBLES MONTOVELAZ a Nieves Montorio, de ÓPTICA GUARA - Luzia Ripoll, Enrique Ripoll, Gisela Martínez y Sara Castillo. A su esfuerzo por hacer de Huesca más ciudad.





Con el apoyo de:

