



UNIVERSIDAD PONTIFICIA COMILLAS
Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Grado en Relaciones Internacionales

Trabajo Fin de Grado

El papel del arte en la construcción de la identidad cultural de Nigeria

Un estudio sincrónico del papel del arte y los artistas
en las décadas sucesivas a la independencia
(1960-80)

Estudiante: Lourdes Gil Ortiz

Directora: Prof. Ana Trujillo Dennis

Madrid, junio 2018

«En África el camino a la belleza no ha sido directo, sino a través de la utilidad; pero una utilidad igualatoria de la que se ha servido toda la comunidad y por la que todos han tenido la posibilidad de contacto con lo bello. Ahí está la grandeza del arte africano, en que ha hecho de la belleza no un gueto cerrado a unos pocos o a una determinada categoría, sino un lugar común de encuentro para todo y para todos.»

—José Luis Cortés López (2003)

Índice de contenidos

1. Introducción [p.4]

1.1 Objetivos y motivación [p. 4]

- 1.1.1 ¿Por qué Nigeria? [p. 4]
- 1.1.2 ¿Por qué estudiar la identidad cultural? [p. 4]
- 1.1.3. Objetivos y motivaciones [p. 4]

1.2 Estado de la cuestión y marco teórico [p.5]

- 1.2.1 Estado de la cuestión [p.5]
- 1.2.2 Marco teórico [p. 8]

2. Metodología [p. 11]

3. El papel del arte en la construcción de la identidad cultural de Nigeria p. 13]

- 3.1 Contexto histórico: Nigeria y su arte desde los reinos precoloniales hasta la independencia [p. 13]
- 3.2 El pensamiento negro poscolonial y el papel del artista en la construcción del “nuevo hombre negro”: la negritud y la tigritud [p. 18]
- 3.3 El nacimiento de la Zaria Art Society y el manifiesto de la síntesis natural [p. 23]
- 3.4 La síntesis natural como constructora de identidad cultural [p. 27]

4. Conclusiones y propuestas [p.32]

5. Bibliografía [p. 34]

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objetivos y motivación

1.1.1 ¿Por qué Nigeria?

La voluntad de escribir este trabajo de fin de grado nace de una conversación con Javier Senén García, el director de la editorial de pensamiento crítico “Los Libros de la Catarata”, en la que, debatiendo con su equipo los temas para las nuevas publicaciones en colaboración con Casa África, dijo: “Hay que hacer un libro sobre cultura africana, buscad antropólogos, historiadores del arte... No podemos seguir publicando solo guerras, economía, desarrollo y política. Hay que enseñar a nuestros lectores a entender África de otra forma.”

Nigeria es el país más poblado de África y la segunda economía exportadora del continente; tanto por su posición en el mercado del petróleo como por las atrocidades de grupos terroristas como Boko Haram, la relevancia de esta nación para el panorama internacional es innegable. Sin embargo, poco se habla en Occidente, y menos en España, del legendario templo de Ife o del cine de Nollywood, la tercera industria cinematográfica del mundo. En efecto, cuando inicié mis búsquedas, pronto me encontré con una enorme laguna en la literatura académica en castellano en lo que respecta a la cultura del África subsahariana. Mientras los académicos anglófonos y francófonos, por vínculos lingüísticos y coloniales, sí han estudiado más a fondo la dimensión cultural del África negra, las investigaciones en español se reducen, casi en su totalidad, al arte indígena precolonial. Sin embargo, considero necesario y urgente ampliar nuestro conocimiento de las cuestiones culturales contemporáneas en países como Nigeria; son aportaciones de esta naturaleza las que nos ayudarán a entender mejor su lugar en el mundo.

1.1.2 ¿Por qué estudiar la identidad cultural?

En la introducción a su libro *Cuestiones de identidad cultural*, Stuart Hall reivindica la importancia de analizar conceptos aparentemente subjetivos e irreductibles, como el de la identidad. Coincido con el autor en que, puesto que tantos otros ensayos y teorías necesitan estos conceptos para construir sus razonamientos, resulta imprescindible

explorarlos y redefinirlos de cuando en cuando para que no se conviertan en ideas vacías. Durante mis estudios en Relaciones Internacionales, siempre he sentido un interés especial por la intersección entre cultura y política que se produce de forma más explícita en situaciones de transición o de guerra. En estas circunstancias se encontraba Nigeria en el periodo que estudiaremos y esta, junto con otras razones, han motivado la elección del tema.

1.1.3 Objetivos y preguntas de investigación

Así, ante la falta de estudios culturales en español sobre el África subsahariana en general y el arte nigeriano en concreto, el presente trabajo de fin de grado pretende estudiar el papel del arte y los artistas en la construcción de la identidad cultural de Nigeria durante las décadas que sucedieron a la independencia del país, entre 1960 y 1980. Con este propósito, se prestará especial atención a la “síntesis natural”, un movimiento artístico que se definió por su compromiso social con la construcción de la nueva Nigeria. Se abordará la cuestión desde el enfoque constructivista de la identidad cultural de Stuart Hall, valorando, además, otras teorías relevantes como el pensamiento poscolonial y el orientalismo.

Las principales preguntas de investigación a las que se tratará de responder en este análisis comprenden: ¿En qué medida contribuyeron artistas como Uche Okeke y movimientos como la síntesis natural a la construcción de la identidad cultural poscolonial de Nigeria? ¿Constituye la síntesis natural una herramienta de identidad cultural según el enfoque de Stuart Hall? ¿Cuál es el legado de la síntesis natural en las instituciones e industrias culturales de la Nigeria actual?

1.2. Estado de la cuestión y marco teórico

1.2.1 Estado de la cuestión

Como se comenzó a explicar en el apartado de motivaciones y objetivos, se ha escrito mucho, en la literatura académica en inglés (Gikandi, 2001; Omotoso, 1996; Booth, 1981) sobre la reivindicación de la identidad cultural nigeriana en las artes literarias, pero se ha explorado menos esta idea en el caso de las artes visuales. En los últimos años, ha aparecido, sin embargo, una oleada de nuevos estudios sobre la síntesis natural y la Zaria Art Society (Onuckugwu, 1994; Oloidi, 2003; Ogheruemy, 2016), en gran

parte relacionados con la evolución de la educación artística en los colegios y universidades de Nigeria. En esta nueva oleada de estudios, destaca la tesis de Clement Akpang (2016), “Nigerian Modernisms (1920-60) and the Cultural Ramifications of the Found Object in Art”, que ha sido imprescindible en la fase de documentación previa a la elaboración del presente trabajo de fin de grado. Se trata, sin embargo, de un estudio que cubre las décadas anteriores a las que estudiaremos, y que tiene un corte más filosófico que político, por lo que la aportación que se pretende es distinta.

Del mismo modo, la investigación de Rodríguez (2003), “El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica” ha sido de gran importancia para la aproximación a este trabajo, gracias a una serie de elementos que son similares en ambos estudios: la descolonización como contexto histórico, la estructuración cronológica de los temas y la identidad como objeto de análisis. No obstante, Rodríguez (2003) se centró en el legado estético y temático que dejaron los colonizadores españoles, utilizado, más tarde, como punto de partida por los artistas iberoamericanos para crear su propio arte. Este autor sigue, además, un enfoque más naturalista de la identidad, que entiende como un conjunto de rasgos y valores que, al contrario de lo que se argumenta en el presente trabajo, no son necesariamente contruidos.

En cuanto a la acogida del arte nigeriano en Occidente, no es raro encontrar piezas de arte nigeriano precolonial en las colecciones permanentes de museos occidentales como el Museo Británico de Londres o el Museo Etnológico de Berlín, aunque, como argumenta Cortés (2003, p. 279) a menudo se haya “relegado a un capítulo genérico lleno de vaguedades y ambigüedades titulado ‘el arte de los pueblos primitivos’”. Cabe mencionar en este apartado la cantidad de estudios (López et al, 1984; Pheulpin, 1995; Aguirre, 2017, entre otros) que analizan la influencia del arte precolonial africano en artistas occidentales de la talla de Picasso o Braque que, según estos autores, se inspiraron en las máscaras y esculturas tribales para sus obras cubistas.

El arte nigeriano moderno, sin embargo, ha tenido una recepción distinta en Occidente: aunque autores como Akpang (2016) argumentan que el modernismo empezó en Nigeria en 1920, los museos del mundo anglófono occidental no se interesarán realmente por el trabajo de colectivos como la Zaria Art Society hasta mediados de los noventa. Destaca el festival “africa95” que tuvo lugar en 1995 en Londres, en el que se dedicó una sección entera al arte de los Zaria Rebels y el Nsukka

Group, titulada “Seven Stories of Modern Art in Africa” (Revenhill, 1996). Son igualmente reseñables la exposición de 1998 en la Smithsonian Institution de Washington D.C. “Poetics of Line: Seven Artists of the Nsukka Group” y la exposición itinerante “The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa” que se exhibió entre el año 2000 y el 2001 en el Haus der Kulturen de Berlín y en el Museum of Contemporary Art de Chicago. Entre las exposiciones más recientes en museos reconocidos, cabe mencionar la del Tate Liverpool en 2010, “Afro Modern: Journeys Through the Black Atlantic”, y la de la Smithsonian Institution en 2016 “Conversations: African and African American Artworks in Dialogue”.

En cuanto a la identidad cultural nigeriana en la actualidad internacional, como se explicará en los apartados de análisis, la voz nigeriana que más alcance internacional ha tenido en las últimas décadas es la del escritor, dramaturgo y poeta Wole Soyinka, que ha escrito mucho sobre la responsabilidad que conlleva ser un artista africano (Soyinka, 1988). Además de recibir el premio Nobel de literatura en 1986 —fue el primer africano en recibir este premio— ha sido reconocido por universidades de la talla de Harvard o Oxford, que lo incorporaron a su plantilla como profesor de literatura. En diciembre de 2017 se le otorgó el Premio Europa de teatro por su consistente papel como “creador del puente ideal entre Europa y África en un periodo profundamente delicado para el presente y el futuro de nuestro continente” (Kunele, 2018).

Aunque Soyinka continua publicando y colaborando desde el exilio con instituciones de cooperación internacional para mejorar los problemas socioeconómicos de Nigeria, se podría decir que ha tomado el relevo la escritora Chimamanda Ngozi Adichie. En los últimos años, los libros de Adichie han conocido un éxito internacional y la autora se ha convertido en una figura simbólica de feminismo y autenticidad, despertando la curiosidad de sus lectores por Nigeria y su cultura. En su charla Ted “The Danger of a Single Story” (Adichie, 2009), que cuenta con más de tres millones de visualizaciones, habla de la importancia de incorporar narrativas de distintas culturas en la conversación internacional para evitar prejuicios y actitudes discriminatorias. Este año ha aprovechado la oportunidad de hablar en el acto de graduación de la universidad de Harvard para reivindicar el valor de la sinceridad desde una perspectiva que algunos periódicos estadounidenses han definido como “post-post-colonial” (MacFarquhar, 2018).

1.2.2 Marco teórico

Dos conceptos teóricos guiarán la presente investigación: las teorías de identidad cultural y el pensamiento poscolonial. Por último, también se hará una breve reflexión en este apartado sobre otros conceptos relacionados con el tema que nos ocupa, como el orientalismo y el hibridismo en las artes.

Tras considerar distintas definiciones de “identidad cultural”, como la de Molano y Lucía (2007), que entiende esta idea como un concepto polifacético con tres dimensiones esenciales: la económica, la humana y la patrimonial, o la de Friedman (1994), que se centra más bien en la intersección entre las culturas y los procesos de cambio globales, la definición que se selecciona para el presente trabajo de fin de grado es la de Stuart Hall (2006).

Existen, en la literatura académica sobre identidad cultural, dos grandes escuelas de pensamiento: la esencialista o naturalista y la constructivista o posmodernista. Mientras la primera defiende que la identidad cultural es fija, derivada de forma orgánica de las naciones y sus características preexistentes, como la historia, la geografía o la religión, la segunda argumenta que se trata de un concepto construido, en constante proceso de cambio, a menudo utilizado con fines políticos. Hall (2006, p. 17-8) comulga con esta segunda acepción, planteando la identidad cultural como un concepto construido, estratégico, más relacionado con el futuro que con el pasado, con lo que una nación quiere ser, en lugar de con lo que siempre ha sido. En la era moderna, estas identidades se construyen sobre todo mediante discursos y otras prácticas políticas, que necesitan, casi siempre, lo que autores como Derrida (1981) o Laclau (1990) denominan “un afuera constructivo”, para existir. Es decir, se construyen en negativo: para saber lo que somos, empezamos por definir lo que no somos, y es esa oposición con el “Otro” es lo que nos permite identificarnos con la narrativa que se nos plantea. Hall (2006, p. 18), entonces, entiende la identidad cultural como una construcción fundamentalmente defectuosa por dos motivos principales. El primero es el hecho de que, como se explicó anteriormente, no puede definirse en positivo, y nunca está “finalizada”, existe siempre en un proceso constante de transformación. El segundo motivo tiene que ver con que todas las identidades culturales residen, en parte, en lo imaginario, lo simbólico, y no con lo real: dependen de discursos que “se relacionan tanto con la invención de la tradición como con la tradición misma” (Hall, 2006, p. 18).

Así, Hall (2006, p. 19) coincide con Laclau (1990) en que “la construcción de una identidad social es un acto de poder” ya que, como consecuencia a ese proceso de “cierre” que describíamos en el párrafo anterior, en el que se construyen murallas de exclusión del Otro, se produce necesariamente una jerarquía entre lo está dentro de esa “muralla” de identidad y lo que queda fuera. De este modo, el autor resuelve que los tres elementos centrales para la construcción de cualquier identidad son el poder, la exclusión y el discurso. Por este motivo, el enfoque constructivista de Hall resulta, como veremos en los apartados de análisis del presente trabajo, el más adecuado para estudiar las narrativas de identidad cultural que surgieron en Nigeria de la mano de los artistas entre 1960 y 1980. En un contexto histórico en el que la independencia recién lograda del país permeaba cada aspecto de la sociedad, las élites intelectuales —en muchos casos arrastradas por la ideología nacional del momento— plantearon distintos discursos sobre cómo debía definirse el “nuevo hombre negro”, a menudo contruidos en oposición al “hombre blanco”. Aunque, como se explicará más adelante, algunos de estos discursos tuvieron un carácter más constructivista que otros, se considera que el concepto de identidad cultural como herramienta estratégica es el que mejor se ajusta al tema que nos ocupa.

Por otro lado, el pensamiento postcolonial, que guarda una estrecha relación con las cuestiones de identidad cultural que plantea Hall y, por supuesto, con la situación en la que se encontraba Nigeria en esos años, constituirá también un componente esencial del marco teórico para el presente trabajo de fin de grado. Según Reche (2012), la teoría poscolonial trata de revisar los conceptos filosóficos con los que Occidente legitimó su poder durante la colonización. En un intento por seleccionar al autor más representativo y relevante para enmarcar la actividad intelectual y artística en la independencia nigeriana, se resumirán a continuación los aspectos más importantes de la teoría poscolonial de Frantz Fanon, expuestos en su libro *Los condenados de la tierra* (1961).

Fanon, que nació en la isla caribeña de Martinica bajo la dominación francesa, trata la dimensión psicológica de la descolonización, argumentando que “no pasa jamás inadvertida puesto que afecta al ser, modifica fundamentalmente al ser, transforma a los espectadores aplastados por falta de esencia en actores privilegiados” (1961, p. 31). Así, para Fanon la descolonización es un proceso histórico, necesariamente violento, por el que el colonizado tendrá que recuperar su humanidad “eliminando” al colono, ya que la relación entre ambos “obedece a una lógica puramente aristotélica” y, por tanto, “no hay

conciliación posible: uno de los dos términos sobra” (1961, p. 33). Fanon y su obra, publicada solo un año después de la independencia de Nigeria, fueron imprescindibles para el desarrollo de filosofías como la negritud y la síntesis natural, que serán el objeto de nuestro estudio.

Llevado al campo específico del arte y la cultura, el pensamiento poscolonial encuentra su mayor representante en Edward Said. En su ensayo *Orientalism* (1978), Said explora la representación que hace Occidente de Oriente, que funciona de forma similar a la dinámica de oposición y construcción que describe Hall en su teoría de la identidad cultural, con el discurso y la exclusión del “Otro” como elementos centrales. Para Said el orientalismo es un sistema de representación que promueve una visión superficial, monolítica e idealizada de Oriente, un mecanismo imperialista por el que Occidente impone su poder sobre el mundo no-occidental. En su análisis de una serie de textos académicos occidentales sobre lo que esos autores llaman el “orientalismo”, Said desmonta los razonamientos eurocentristas que adoptan una postura de superioridad y condescendencia frente al resto del mundo. Cabe señalar que, pese a su título, la temática del libro no se limita a Oriente; habla también de las actitudes de los colonizadores en hacia algunas regiones africanas, como Egipto.

Conviene definir, por otro lado, otros elementos relevantes a nuestro estudio, como el concepto de “hibridismo” o “eclecticismo” en las artes. En su *Diccionario de términos artísticos y arqueológicos*, Estela Ocampo (1992, p. 82) describe el eclecticismo como una “actitud consistente en utilizar elementos provenientes de distintos estilos, aunque estos sean contradictorios entre sí”. Según Chilvers (2017), unos de los primeros artistas reconocidos en enfocar su aproximación al arte de esta manera fueron Raphael y Tintoretto. Durante el siglo XVIII se etiquetó a los Carracci como “eclécticos” y poco a poco el término empezó a adquirir connotaciones negativas, implicando una falta de originalidad. En el marco de las corrientes modernistas que surgirán en Nigeria entre 1960 y 1980, sin embargo, la noción de eclecticismo se asociará sobre todo al progreso y a la capacidad de síntesis de los artistas a la hora de representar un panorama social multicultural.

2. METODOLOGÍA DE TRABAJO

2.1 Métodos y herramientas de análisis

Con el propósito de responder a las preguntas de investigación que se plantean en el apartado de motivación y objetivos, se hará un estudio sincrónico (desde 1960 hasta 1980) de las aportaciones de los artistas e intelectuales a la construcción de la identidad cultural poscolonial de Nigeria. Se seleccionan las décadas que sucedieron a la declaración de la independencia del país por ser las más significativas de este periodo de transición y construcción que sirvió de caldo de cultivo para los movimientos artísticos de los que se hablará en el análisis.

Se considera que, para representar la cuestión de la forma más exacta y tridimensional posible, tanto el meta-análisis de fuentes académicas como el análisis de fuentes primarias son necesarios en este trabajo. Por ello, el estudio se respaldará en artículos académicos y libros contrastados, aunque también en el análisis textual de documentos primarios y, en menor medida, en otras fuentes no académicas como las entrevistas periodísticas de los artistas.

El análisis que se presenta se ha elaborado desde el enfoque constructivista de la identidad cultural de Stuart Hall que se explica en el apartado del marco teórico; otras herramientas teóricas que se han tomado en cuenta en la elaboración de este trabajo son la teoría poscolonialista y la reflexión sobre el Orientalismo de Edward Said.

2.2 Estructuración del trabajo y aclaraciones terminológicas

En un intento por organizar la información de la forma más lógica y comprensible para el lector, el presente estudio se ha dividido en una serie de apartados y subapartados temáticos que se presentan de forma cronológica. Puesto que la historia de Nigeria no es de común conocimiento en España y el contexto histórico es un componente central de lo que se argumentará acerca de las narrativas culturales de la independencia, se resumen en los primeros capítulos los aspectos más importantes de la colonización y descolonización de Nigeria. De igual modo, se ha procurado presentar de forma sintetizada la evolución del arte en el país en cada época, un progreso que conviene tener en mente a la hora de entender la síntesis natural y otras corrientes artísticas en su contexto.

Por otro lado, cabe hacer una breve aclaración sobre algunos términos que, pese a no existir en nuestra lengua, serán necesarios para describir el presente estudio con precisión. Dada la escasa literatura académica en español sobre las cuestiones que se tratan, la autora de este trabajo ha tomado prestados o adaptado ciertos términos imprescindibles para hablar del tema que nos ocupa. No existe, por ejemplo, ningún estudio publicado en español sobre el movimiento artístico de Uche Okeke, bautizado como “natural synthesis” en inglés, por lo que la traducción “síntesis natural” se ha creado con el fin de agilizar la redacción. Aunque sí que existen estudios publicados sobre la corriente llamada “negritud”, la autora ha tomado prestado el término “negritudista” de estudios escritos en portugués para referirse a los seguidores y defensores de este pensamiento. Por último, se utilizará el término “tigritud”, adaptado de “tigritude” en inglés, para hacer referencia a la postura de Wole Soyinka respecto a la responsabilidad social del artista en el nuevo estado africano. Todos los términos se introducen en el texto con su correspondiente contextualización, por lo que no resulta complicado seguir el hilo argumentativo.

3. EL PAPEL DEL ARTE EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD CULTURAL DE NIGERIA

3.1 Contexto histórico: Nigeria y su arte, de los reinos precoloniales a la independencia

3.1.1 Los *ibo* y los *yoruba*: breve historia de los reinos precoloniales

Debe establecerse desde el principio que el concepto actual que tenemos de Nigeria como unidad nacional se construye únicamente a partir del periodo colonial; hasta entonces se trataba más bien de un conjunto de reinos tribales que, como describiremos en este apartado, no tenía una autoconciencia de “país”. Así, no es de extrañar que la primera aparición por escrito del término “Nigeria” se diera de la mano de los británicos el 8 de enero de 1897, cuando la periodista Flora Shaw publicó un ensayo en *The Times of London* en el que, por referencia al río Níger, bautizó el territorio colonizado con este nombre (Shaw, 1897).

Cientos de grupos étnicos ocuparon el territorio que hoy conocemos como Nigeria entre los siglos XII y XVI, de los que destacan, por su influencia y magnitud, los estados *ibo* y los principados *yoruba*, ambos descendientes de la civilización Nok. Situados en el sudeste y sudoeste del Níger respectivamente, durante esta era de auge en el África Negra se percibían como “países” independientes con lenguas y costumbres distintas: incluso hoy en día, los nigerianos se refieren a estas zonas como “Igboland” y “Yorubaland” (Adichie, 2013).

Aunque ambos tuvieron un papel crucial a la hora de sentar las bases para el desarrollo cultural y comercial de la región, sus aportaciones fueron de naturaleza distinta. Mientras los grupos *ibo* destacaron por su sistema político altamente democrático y la instauración de rutas de acceso a sus mercados principales, los *yoruba* se caracterizan por el tamaño de sus ciudades y el componente espiritual que se atribuía a sus líderes, con la ciudad sagrada de Ife como centro religioso (Ki-Zerbo, 2011). Será como descendientes de la dinastía *yoruba* de donde más tarde surjan el reino de Benín y el de Oyo, también determinantes en la historia cultural de lo que hoy es Nigeria.

3.1.1.1 El arte nigeriano precolonial

Como se argumenta de forma mayoritaria en la literatura académica al respecto (Picton, 1994; Costa, 1998, entre otros), la noción de arte contemplativo o “el arte por el arte” llega a Nigeria con la colonización británica. Hasta entonces se hablará de arte funcional¹, principalmente figurativo o naturalista², cuyas variantes se estudian, también, a partir de esta división entre los dos grandes grupos étnicos: los *ibo* y los *yoruba*.

Ya en el siglo IX los *ibo* fabricaban una gran variedad de piezas artísticas, desde máscaras de tierra cocida que vestían en representaciones y rituales hasta esculturas de bronce y obras textiles. Sin embargo, por cuestiones de coherencia y continuidad del presente trabajo de fin de grado, se destacarán en este apartado únicamente las pinturas *uli*, que serán de vital importancia para las corrientes artísticas poscoloniales. Estas pinturas se caracterizan por la espontaneidad de su proceso de creación, con líneas gruesas y formas asimétricas que, a pesar de carecer de perspectiva, sí cuidan el equilibrio entre el espacio negativo y positivo en sus composiciones. Se trata de un arte popular, cuya técnica practicaban mayoritariamente las mujeres para decorar los muros de sus casas o sus propios cuerpos en ocasiones especiales, como bodas, funerales o días de mercado. Aunque las pinturas *uli* no solían asociarse al mundo de lo sagrado, en ocasiones se pintaban en los muros de los templos como parte de rituales espirituales (Willis, 1989).

Frente a la simpleza y equilibrio de la composición pictórica *ibo*, el arte *yoruba* se caracteriza por su ornamentación y “horror vacui”: se superponen figuras geométricas con las llamadas figuras “orgánicas” (antropomorfas, zoomorfas, vegetales, todo lo derivado del mundo natural) de forma que ocupen la mayor superficie posible de sus soportes (Irivwieri, 2010, p. 3). Por otro lado, resulta imprescindible señalar en este apartado el valor artístico de las esculturas *yoruba*, que se consideran en la historia del arte como uno de los mayores logros del patrimonio cultural africano. Y es que, en palabras de José Luis Cortés (2003, p. 340): “Las cabezas de los *oni* (reyes), finamente modeladas y con estrías verticales, poseen un aspecto de serenidad y grandeza

¹ El término “arte funcional” se refiere, en este caso, a obras dedicadas sobre todo a rituales religiosos o la veneración de reyes.

² Se entiende por arte figurativo aquel arte que representa formas que existen en el mundo real. Se entiende por arte naturalista aquel que pretende representar las figuras de la misma forma que las percibe el ojo humano.

comparables a cualquier estatua clásica del arte greco-romano”. Prueba de su reconocimiento a nivel universal en el mundo del arte es que algunas se encuentran hoy expuestas en el Museo Británico de Londres. Cabe además señalar que, al contrario que las pinturas *uli* de los *ibo*, solo los artistas pertenecientes a gremios jerarquizados conocían la compleja técnica para la confección de estas cabezas y el carácter sagrado de estas era incuestionable (Ki Zerbo, 2011: p. 240; Abiodun, 1994).

3.1.2 La Nigeria colonial

Aunque es cierto que ya desde el siglo XVI se dio una presencia europea significativa en la costa por el tráfico de esclavos, no fue hasta el siglo siguiente cuando intervinieron los británicos directamente ante la inestabilidad provocada por el conflicto constante entre las ciudades, que dificultaba el comercio (Apena, 1997). Con ayuda de gobernantes costeros autóctonos que negociaban autónomamente el tráfico de esclavos, los ingleses fueron estableciendo un conjunto de acuerdos comerciales que terminaron por ser, una vez llegado el siglo XIX, más bien pactos de protectorados. En algunos casos, como en el de Lagos en 1861, se pasó directamente del protectorado a la colonia. El llamado “Tribunal de Equidad”, controlado completamente por los cónsules británicos, sirvió, además, de institución vehicular para legitimar estos acuerdos y eliminar poco a poco a los gobernantes problemáticos (Ki-Zerbo, 2011: pp.419-422).

El proceso de evangelización y educación se llevó a cabo a través de las misiones, de forma simultánea a la colonización territorial y política. La mayor figura en este proceso fue el obispo africano Samuel Ajayi Crowther que, junto a otros cristianos antiesclavistas procedentes de Europa, el Caribe, y Sierra Leona, establecieron misiones en las ciudades principales para instaurar lo que habían aprendido de Occidente. Esto supuso una transformación sin precedentes en la región, que tocó múltiples ámbitos, desde la educación hasta la arquitectura, y trajo consigo importantes avances, como la codificación de las lenguas precoloniales (Apena, 1997: pp. 22-25). Sin embargo, gran parte de la actividad misionera tuvo un carácter más destructivo que constructivo frente a la cultura autóctona, y este fue el caso de las artes. Como parte del proyecto imperialista, se buscó eliminar las tradiciones nigerianas para facilitar así la europeización de la población, que se consideraba atrasada, barbárica. En

palabras de Sir Thomas Buxton (1840: p. 7), en referencia a la tierra colonizada: “we must elevate the minds of her people and call forth the resources of her soil”.

3.1.2.1 El arte en la época colonial: del “nuevo arte” a las raíces indígenas

Hasta mediados del siglo XX, el gobierno colonial se negó a instaurar universidades o centros de educación superior, según argumenta Chukueggu (2010: p. 503), por temor a que la población desarrollara una actitud crítica o revolucionaria. Siendo la máxima educación la secundaria, disponible únicamente en las ciudades grandes, los pocos artistas nigerianos que consiguieron recibir una formación universitaria lo hicieron en el extranjero (Olawole, 2014). Es así como trae Aina Onabolu, considerado el padre del modernismo nigeriano, el primer programa académico de arte contemporáneo a las escuelas secundarias de la élite de Lagos en 1923. Tras haberse formado en el St. John Woods College de Londres y la Académie Julian de París, Onabolu decide inculcar a sus alumnos las técnicas artísticas de la “ciencia europea”, cuyo objetivo último es el dominio de la perspectiva, la proporción y el naturalismo (Onuchukwu, 1994). Algunos autores argumentan que esta postura se fundamentaba en el deseo de demostrar que la capacidad creativa y técnica del hombre negro era la misma que la del blanco (Oloidi, 2003: p. 1). Encontrará, sin embargo, que sus esfuerzos no bastan por sí solos para enseñar este “nuevo arte” a toda una generación de nigerianos; ante la falta de educadores autóctonos, plantea al gobierno británico la solución de “importar” profesores de arte debidamente cualificados del Reino Unido (Chukueggu, 2010).

De esta forma entra en la escena de la educación secundaria Kennet Murray en 1927, un profesor británico que, paradójicamente, anima a sus estudiantes a desarrollar sus destrezas creativas partiendo de la tradición artística indígena. Aunque más tarde Murray decidirá combinar su método educativo con el enfoque de Onabolu (centrado, como dijimos, en el realismo formal), esta educación tendrá un impacto crucial en sus alumnos. De entre estos últimos destaca Ben Enwonwu, que, como explicaremos más adelante, será el precursor principal de la corriente artística que nos ocupa en este trabajo de fin de grado: la síntesis natural (Olawole, 2014).

La primera universidad no existirá hasta 1952 cuando, debido a la presión constante de las élites nigerianas y a la necesidad de mano de obra especializada, el gobierno colonial funda el Nigerian College of Arts, Science and Technology, con una

sede en Ibadan y otra en Zaria. Sin embargo, habría que esperar tres años más para la instauración de la facultad de Bellas Artes (Fine Arts) en la rama de Ibadan, que más tarde se anexionó a la unidad de Architecture and Fine Arts de Zaria (Chukueggu, 2010: p. 504).

3.1.3 El auge del nacionalismo nigeriano, la reestructuración política y la independencia

Aunque autores como Ki-Zerbo (2011, p: 614) defienden que hubo resistencia y sentimientos nacionalistas desde el momento de la colonización, es cierto que en la mayoría de la literatura académica (Apena, 1997 ; Amechi, 1985 ; Hodgkin, 1960; Dudley, 2013) solo se presta atención a las manifestaciones de rebelión que se dan a partir de los años 40 y 50, quizá por la falsa (aunque extendida) creencia de que el pueblo africano era apolítico antes de ser colonizado. Es cierto que el proceso de independencia será más pacífico en Nigeria que en otros países del África subsahariana, aunque será un progreso lento de transformaciones complejas y altibajos constantes.

Tres grandes grupos de presión posibilitaron la independencia de Nigeria: los sindicatos, los partidos políticos (legales e ilegales) y los estudiantes e intelectuales. Estos últimos serán el factor determinante en las primeras fases de internacionalización de la lucha negra y estarán en constante contacto con los otros dos sectores. Tuvo un papel especial Namdi Azikiwe, el primer nigeriano en estudiar en Estados Unidos (Amechi, 1985). A su regreso fundó el Nigerian Youth Movement (Movimiento de la Juventud Nigeriana) y una cadena de periódicos reivindicativos que fueron instrumentales a la hora de movilizar a la juventud urbana. El NYM se politizará y se convertirá en el National Council for Nigeria and Cameroon (NCNC), que mantuvo un discurso panafricanista y anticolonialista hasta la consecución de la independencia (Ki-Zerbo, 2011: p. 742).

Ante esta y tantas otras iniciativas que clamaban contra las élites británicas (como la asociación *yoruba* Egbe Omo Oduduwa) el gobierno colonial, debilitado por la Segunda Guerra Mundial, promete al pueblo nigeriano una nueva Constitución en 1945 que otorgue mayor participación a las autoridades locales. Esto permitió el auge del nacionalismo en los centros urbanos del sur y del norte, que, no contentos con la ligera cesión del gobierno, lanzan una campaña política (que alcanza, por primera vez,

dimensiones nacionales) en contra de la Constitución, exigiendo un poder de decisión más directo. Cuando su líder, Azikiwe (conocido popularmente como “Zik”), se exilia ante la represión del gobierno, la campaña ve su éxito multiplicado exponencialmente gracias a esta figura simbólica de “mártir” (Amechi, 1985).

En 1948 se produce un cambio de mandato del gobernador Arthur Frederick Richards al gobernador John Stuart Macpherson, que prometerá una nueva Constitución con africanos en los puestos políticos. En el corto periodo de tiempo entre 1948 y 1949 se produjo una restructuración política sin precedentes, en la que nacieron nuevos partidos como el NEPU (Unión de Elementos Progresistas del Norte) y solidificaron su poder otros como el NCNC, aunque el mayor logro sería sin duda el Action Group, el primer partido nigeriano organizado de forma moderna (Sklar, 2015, pp. 19-22). Los partidos del sur (NCNC y Action Group) aprovecharon el poder que les otorgaba el nuevo sistema altamente descentralizado para exigir la independencia completa de Nigeria para el año 1956. Ante la oposición del norte, se organizaron manifestaciones periódicas y el gobierno británico se vio obligado a redactar una nueva Constitución. En 1957 tiene lugar una conferencia definitiva en Londres para determinar la elección del nuevo Primer Ministro federal. La fecha oficial de la independencia que se marcó fue el 1 de octubre de 1960, de la mano de una coalición entre los tres partidos mayoritarios: el NCNC, el NEPU y el NPC, con El-Hadch Abubákar Tafawa Balewa al mando del gobierno (Dudley, 2013, p. 5).

3.2 El pensamiento negro poscolonial y el papel del artista en la construcción del “nuevo hombre negro”: la negritud y la tigritud

3.2.1 La negritud: influencias y ramificaciones

Como hemos visto en el apartado anterior, el proceso de independencia nigeriano no fue un hecho puramente interno ni aislado, constituyó más bien un eslabón en la cadena global de movimientos de liberación que se dio en todo el África negra y algunas colonias caribeñas entre los años 1950 y 1960. De hecho, el año en que Nigeria obtuvo su independencia lo hicieron también otros diez vecinos subsaharianos: Somalia, Benín, Níger, Burkina Faso, Costa de Marfil, Chad, República Centroafricana, República Democrática del Congo, Gabón y Mauritania.

Las élites intelectuales pronto decidieron que la independencia total del hombre negro debía emanar de un proceso multilateral de descolonización que comprendiera, por supuesto, el ámbito territorial y político, pero también el cultural. Del mismo modo que Azikiwe había importado de Estados Unidos las estrategias políticas necesarias para la independencia administrativa, los intelectuales africanos importan de pensadores caribeños como Aimé Césaire los planteamientos ideológicos necesarios para la emancipación cultural. Llega así la ideología de la “negritud” a África, iniciando un apasionante debate intelectual a escala global –participarán incluso pensadores occidentales, como Sartre– sobre cómo debía definirse el “nuevo hombre negro” ahora que había conseguido la libertad. Los primeros importadores de esta ideología fueron, por su vínculo lingüístico con Césaire, las élites del África francófona, en concreto el poeta y presidente de Senegal Léopold Senghor, que se convertirá en uno de los principales defensores de estos ideales. Sin embargo, como veremos en el siguiente apartado, el impacto que tuvo en los pensadores y artistas nigerianos no fue menos significativo.

Aunque es cierto que los teóricos del Renacimiento de Harlem en Estados Unidos ya habían planteado cuestiones similares en los años 20, la negritud se inspira en este movimiento para crear uno de naturaleza multidimensional, con un claro corte político, incluso bélico, fundamentado en la lucha de clases del Marxismo. Mientras que el renacimiento de los afroamericanos fue esencialmente cultural, los padres de la negritud, Aimé Césaire y Léopold Senghor, quisieron hacer de su ideología un arma política y, en el caso de Senghor, una herramienta al servicio del panafricanismo.

Resulta útil, para formarnos una idea global y concisa de los valores de la negritud, considerar los cuatro principios esenciales que, según Egar (2008, p. 12), caracterizan a este movimiento:

1. That negritude has evolved as part of the struggle for Liberation from the chains of cultural colonization in favour of a new humanism.
2. That negritude evokes the totality of values of black civilization.
3. That negritude affirms the will to assure black consciousness and to explore its multiple forms of artistic and political expression.
4. That the power of negritude was in the utterance. It is a call into being of black presence in the modern world.

Como consecuencia natural de estos principios, se estableció una postura muy concreta sobre cuál debía ser el papel del artista negro. Partiendo de la premisa de que la raza negra es una raza distintiva, con un instinto espiritual y creativo innato, sometida durante siglos a la dominación europea, el artista negro debía liberarse de los cánones europeos para expresarse en términos puramente “negros”, tanto en forma como en contenido (Campbell, 2006). Para recuperar la identidad arrebatada por sus colonizadores, explorará sus raíces, tomará inspiración de las tradiciones indígenas y exaltará su valor. Vemos una clara adhesión a estos principios en este extracto del poema *The Black Woman*, escrito en 1927 por Marcus Garvey, quien, pese a ser jamaicano, habla de África como “la reina de todas las mujeres”:

When Africa stood at the head of the elder nations,
The Gods used to travel from foreign lands to look at thee
On couch of costly Eastern materials, all perfumed,
Reclined thee, as in thy path flow’rs were strewn-sweetest that bloomed.

[...]

From the handsome Indian to European brunette,
There is a claim for that credit of their sunny beauty
That no one can e’er to take from thee, O Queen of all women
Who have borne trials and troubles and racial burden.

Once more we shall, in Africa, fight and conquer for you,
Restoring the pearly crown that proud Queen Sheba did wear
Yea, it may mean blood, it may mean death; but still we shall fight,
Bearing our banners to Vict’ry, men of Africa’s might.

Garvey, M. En *Negro with a Hat: The Rise and Fall of Marcus Garvey* (Citado en Grant, 2008, p. 44).

Se trata de un poema particularmente representativo de la negritud, que reúne todas sus características principales: la exaltación e idealización del pasado africano (“all perfumed” ; “proud Queen Sheba”), la superioridad de África sobre el resto del mundo (“Africa stood at the head of the elder nations”) y el componente bélico como elemento necesario de la liberación (“it may mean blood, it may mean death; but still we shall fight”).

No obstante, es importante señalar que, por la predilección de Césaire y Senghor hacia estas artes, su discurso se dirigió sobre todo a poetas y escritores de ficción y no tanto a artistas visuales. Como veremos, este, entre otros motivos, harán de la síntesis natural un movimiento muy necesario para el panorama cultural de la época.

Ante la cuestión de la igualdad intelectual entre negros y blancos, el argumento central de la negritud es que, aunque el hombre negro no tiene la misma conciencia analítica que el blanco, posee un entendimiento intuitivo del mundo, que, en cierto modo, también es un indicador de desarrollo intelectual. Mientras Europa funciona al son de “pienso, luego existo”, la civilización negra “siente, luego existe”: se trata de dos formas distintas pero igualmente válidas de relacionarse con la realidad (Egar, 2008).

3.2.2 La respuesta de Wole Soyinka: la negritud

De entre las críticas a la negritud, la más reconocida por la literatura académica y la que mayor alcance ha conocido es la del nigeriano Wole Soyinka, que también fue el primer africano en recibir un Premio Nobel de Literatura en 1986. En su libro *Myth, Literature, and the African World* (1976: pp. 126-141), dedica un capítulo a desmontar las bases de la negritud, que considera un movimiento “valiente pero fallido”.

Según el autor, la primera contradicción de la ideología radica en el hecho de que, pese a autodefinirse como africanista, los puntos de referencia que toma para desarrollar sus argumentos son todos europeos: construye sus argumentos mediante herramientas de la lógica tradicional europea, como el maniqueísmo, la dialéctica y los silogismos raciales. En referencia a esta última herramienta, Soyinka defiende que la propia premisa de la que parte la negritud la lleva a una contradicción que invalida todo su razonamiento: sus defensores no se plantean si la raza humana es capaz de pensar de forma analítica, se preguntan si la raza negra es capaz de hacerlo y, al plantear la cuestión desde esta distinción entre razas, caen en el racismo eurocentrista del que tanto pretenden huir.

Soyinka (1975, p. 131), que acusa a los *negritudinistas* de “creative separatism”, argumenta que su necesidad de atribuir características específicas a la raza negra y su misión de igualar los logros artísticos de los blancos se produce por una combinación de narcisismo y complejo de inferioridad. El hombre negro debe sentir como propios los logros del hombre blanco, puesto que son los logros de la humanidad. Del mismo modo,

los logros del hombre negro, no serán exclusivamente suyos, sino de toda la raza humana. Este “separatismo creativo” es, además, explícitamente contrario a los valores africanos tradicionales. En esta misma línea, el autor defiende que, en lugar de interesarse por explorar los valores africanos de forma más profunda, la negritud se limita a glorificarlos de manera superficial. Esta glorificación no solo constituye una aceptación tácita del racismo, sino que sirve de abono para el mismo, que incorpora la negritud como parte de su propio dogma. Así, coincide con Fanon (1963, p. 128-227) en que “el hombre que idolatra al negro está tan enfermo como el hombre que lo aborrece”.

Por último, Soyinka dinamita del todo los cimientos de la negritud declarando que se trata de un movimiento de oportunistas que, ajenos a la misión que defienden, deciden sumarse a ella solo cuando conocen su existencia, cayendo entonces en una crisis de identidad artificial, completamente construida. Para comprender mejor este argumento, resulta interesante considerar esta cita, con la que Soyinka resumió de forma muy ilustrativa su opinión de la negritud:

A tiger does not proclaim his tigritude, he pounces. In other words: a tiger does not stand in the forest and say: "I am a tiger". When you pass where the tiger has walked before, you see the skeleton of the duiker, you know that some tigritude has been emanated there.

Soyinka, W. (1964) (Citado en Jahn, 1968, pp. 265-6)

Pese a su discrepancia con los *negritudistas* sobre el deber del artista africano, Soyinka coincide con ellos en la importancia de su papel y en la existencia de un compromiso innegable con la sociedad que habita. Desde el exilio dedicó, de hecho, gran parte de sus ensayos a explorar esta relación entre el artista africano y la nación, exponiendo en “The Writer in a Modern African State” sus conclusiones al respecto.

Para Soyinka (1988, pp. 15-20), el problema al que se enfrenta el escritor en el Estado africano moderno radica en lo necesaria que fue su aportación para el proceso de independencia. Los líderes del nacionalismo necesitaron de todos los “recursos mentales” existentes para garantizar el cambio que buscaban, y los artistas constituyeron un combustible indispensable de esta “maquinaria del Estado”. Así, los artistas se han visto arrastrados por movimientos monolíticos, masificados, y, en cierto

modo, se han sentido obligados a restringir sus obras al marco de la narrativa que los rodeaba. Este fenómeno es especialmente peligroso para un artista, cuyo recurso más valioso es precisamente su individualidad, su capacidad de pensar de forma autónoma y de crear a partir de un punto de vista único. De esta forma, el artista ha terminado por confundir su misión como creador con la misión del Estado, ha sentido el deber de darle a la sociedad una identidad que ya tenía.

Una vez conseguida la victoria, cuando no queda nada por lo que luchar, se produce un vacío intelectual. El artista se encuentra en el nuevo estado independiente en una posición privilegiada, forma parte de la nueva élite. Sin embargo, no deberá acomodarse en este nuevo estatus, ni valorar la seguridad por encima de su integridad. Tampoco deberá pensar que existe un vínculo necesario entre su arte y la política. Casos como el de Senghor en Senegal demuestran que la “mente creativa” y la “mente política” sirven mejor su función cuando actúan por separado. Ante esta situación, el artista debe esforzarse por analizar el presente y no distraerse con las reliquias del pasado, como hacen los *negritudistas*, es más, su voz deberá representar un pensamiento puramente actual. La verdadera responsabilidad del artista hacia su nación es la de recuperar su individualidad y atreverse a ser crítico con la realidad africana que lo rodea (Soyinka, 1988, pp. 15-20).

3.3 El nacimiento de la Zaria Art Society y el manifiesto de la síntesis natural

En este contexto cultural en el que las únicas filosofías artísticas posibles parecían ser la imitación incansable de lo europeo o la idealización superficial de lo africano, Uche Okeke plantea una nueva alternativa: la síntesis natural, que muchos consideran el inicio del modernismo nigeriano (Ogheruemy, 2016; Chukkueggu, 2016). Retomando la explicación sobre la evolución del arte académico que iniciamos en el apartado de “arte colonial”, es conveniente recordar que la sede de Zaria acogió a la primera promoción de Bellas Artes de la única universidad que existía en Nigeria en ese momento, el Nigerian College of Arts, Science and Technology, en 1952. Fue junto a este grupo de ocho estudiantes, también llamados “Zaria Rebels”, que Uche Okeke creó la Zaria Art Society en 1958, con un manifiesto titulado “Natural Synthesis” (síntesis natural) como bandera. Al leer el manifiesto, que explicaremos en detalle en el apartado siguiente, se hace aparente la voluntad de contribuir a la conversación intelectual de la época, con

referencias directas a la negritud y a las tendencias de los artistas occidentales. El manifiesto, redactado y publicado por el propio Okeke el mismo año en que Nigeria y tantos otros estados subsaharianos consiguieron la independencia (1960), habla explícitamente de la labor del artista en su contexto social y rechaza el programa educativo eurocentrista de la facultad de Zaria.

Es importante señalar en este punto que autores como Ravenhill (1996, p. 16-7) defienden que fue Ben Enwonwu quien sentó las bases de lo que más tarde sería la síntesis natural. Enwonwu, que se había educado con el profesor británico Murray, cuyo método educativo ecléctico ya comentamos en el apartado de arte colonial, completó sus estudios en Londres y combinó técnicas tradicionales con conceptos modernistas desde mediados de los 40, antes de que lo hicieran los Zaria Rebels.

3.3.1 Negritud y tigritud en la síntesis natural:

El manifiesto de la síntesis natural³ coincide tanto con la negritud como con la tigritud en que su tema central es el papel del artista en la sociedad que lo rodea. Uno de los primeros elementos que saltan a la vista en el estudio del manifiesto es la constante referencia al contexto social de la independencia, con afirmaciones como: “our new nation places huge responsibilities upon men and women in all walks of life and places, much heavier burden on the shoulders of contemporary artists”. Sin embargo, las referencias a la negritud serán explícitas, mientras que la adhesión a los valores de Soyinka aparece de forma más implícita, aunque no es por ello un factor menos importante en su discurso.

En cuanto a estas primeras referencias explícitas, observamos que, en un punto, Okeke habla incluso de la síntesis natural como una extensión de la negritud en las artes plásticas: “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, 1982, p. 2). Cabe argumentar, sin embargo, que, al menos en la redacción de este manifiesto, Okeke hizo un trato algo superficial de la negritud, puesto que, como veremos más adelante, contradice

³ Ver “anexo 1” para leer el manifiesto completo.

abiertamente los principios de esta filosofía en varias ocasiones. Pese a esto, es cierto que coincide con los *negritudinistas* en que el rechazo del arte europeo es un paso necesario para el renacimiento del arte africano: “I disagree with those who live in Africa and ape European artists. Future generations of Africans will scorn their efforts”. También en línea con el pensamiento de la negritud, destacan la glorificación del pasado (“In our old special order the artist had a very special function to perform”) y la veneración del elemento espiritual y humano del arte (“The art of creation is not merely physical, it is also a solemn act” ; “Western art today is generally in confusion”; “Their art has ceased to be human”). Aunque no se dan ejemplos de adhesión a ideales panafricanistas, en menor medida sí se habla del artista como parte de un colectivo indisociable: “The artist is essentially an individual working within a particular social background and guided by the philosophy of life of his society”.

Por otro lado, se exponen, como dijimos, ideas opuestas a la negritud que coinciden más bien con la visión de Soyinka sobre la responsabilidad social del artista. El ejemplo más claro de esto se encuentra en las últimas líneas del manifiesto, en las que Okeke (1982, p. 2) advierte: “It is equally futile copying our old art heritages, for they stand for our old order. Culture lives by change. Today’s social problems are different from yesterday’s, and we shall be doing a grave disservice to Africa and mankind by living in our father’s achievements”. Del mismo modo, Okeke reivindica, al igual que Soyinka, la importancia de la individualidad del artista y su capacidad de pensamiento crítico (“we must not allow others to think for us in our artistic life”; “the great work of building up new art culture [...] must be done in a very realistic manner”) así como su deber de denuncia social “it is our work as artists to select and render in pictorial or plastic media our reactions to objects and events”.

3.3.2 Los principios de síntesis natural: una triple convergencia orgánica

¿En qué consiste, entonces, el tipo de arte que defiende el manifiesto de la síntesis natural? Como se puede deducir por el nombre del movimiento, la síntesis natural aboga por un proceso de creación en el que se combinen la tradición y la modernidad de forma orgánica, inconsciente. En palabras de Okeke (1982, p. 2): “the key work is synthesis, and I am tempted to describe it as *natural synthesis*, for it should be unconscious, not forced”. Sin embargo, conviene recordar que el manifiesto consiste en un planteamiento

teórico y, como veremos en apartados siguientes, con su puesta en práctica adquiere mayor profundidad, con nuevos matices. Así, aunque esta fusión de tradición y modernidad es la vía de acción principal que se plantea, un estudio más detallado del manifiesto en relación con los artistas que lo aplican revela que se trata más bien de un triple proceso de síntesis: 1) entre tradición y modernidad, 2) entre lo africano y lo occidental y 3) entre lo popular y lo académico.

Antes de analizar las implicaciones prácticas de esta filosofía artística, cabe una breve reflexión sobre las alusiones a esta triple convergencia en el propio manifiesto. En el penúltimo párrafo del texto, la frase que se cita a continuación resulta particularmente ilustrativa de los procesos 1 y 3: la fusión de la tradición y la modernidad y la fusión de lo popular y lo académico: “Our new society calls for a synthesis of old and new, of functional art and art for its own sake”. Como se explicó en el apartado de arte colonial, la llegada del arte contemplativo o el “arte por el arte” a Nigeria se produce con la introducción del arte en el programa académico de las escuelas secundarias de la mano del profesor Onabolu, por lo que resulta lógico asociar este tipo de arte con el arte académico. Debe considerarse, además, que el manifiesto se publica como respuesta a la intención de la universidad de Zaria de asociarse con la universidad británica de Goldsmiths (Okeke y Pissarra, 2008). Okeke desarrolla, entonces, esta idea en defensa del arte funcional o popular de sus antepasados, argumentando que “That the greatest works of art ever fashioned by men were for their religious beliefs go a long way to prove that functionality could constitute the base line of most rewarding creative experience”. Por otro lado, encontramos una alusión al segundo proceso de síntesis (la fusión entre lo africano y lo occidental) en la estrofa que Okeke decide incluir en su manifiesto, extraída de su poema “Okolobia”. Con verbos como activos “learn” y “blend”, Okeke (1982, p. 2) representa la capacidad de la sociedad nigeriana para moldearse y adaptarse, evitando así los errores del pasado y aprendiendo de otras culturas:

Okolobia's sons shall learn to live from father's
failing; blending diverse culture types, the cream
of native kind adaptable alien type; the dawn of
an age — the season of salvation

De este modo, Okeke, que había heredado de su madre el interés por la cultura indígena *ibo* (Nwanna, 2004), sintió una fascinación especial por el arte tradicional de las

pinturas *uli* (descritas en el apartado de arte precolonial) y dedicó gran parte de su obra a explorar esta técnica pictórica. Esta “estética *uli*”, consistente en líneas y motivos florales, se convertiría, de hecho, en la marca de la Zaria Art Society, cuyos miembros explotaron en todas sus variantes.

3.3.3 La síntesis natural y el canon de la modernidad: ¿un nuevo modernismo?

En una parte significativa de la literatura académica sobre la síntesis natural se habla de este movimiento como la cuna del modernismo nigeriano (Olawole, 2014; Omezi, 2008). Otros autores, como Clement Akpang (2016), lo sitúan al final de una progresión de movimientos modernistas que evolucionan de 1920 a 1960, siendo este más bien la cristalización del modernismo nigeriano, y no su origen. En cualquier caso, resulta evidente que existe una íntima relación entre la síntesis natural y el arte modernista, por lo que cabe hacer una breve reflexión sobre este aspecto.

Aunque existen múltiples definiciones de lo que constituye el modernismo, muchas coinciden en que se trata de un movimiento occidental. Singal (1987, p. 7), por ejemplo, habla del modernismo como “ a constellation of related ideas, beliefs, values and modes of perception, that came into existence during the mid and late Nineteenth Century, and that has had a powerful influence on art and thought both sides of the Atlantic since 1900”. Para los que se adhieren a definiciones como esta, Occidente define lo que es moderno, y el resto de artistas, en el mundo no occidental, quedan en la periferia. Sin embargo, según la definición que hacen autores como Harrison (2000, p. 14), “conviene considerar el modernismo como una forma de tradición que mantuvo una especie de tensión crítica respecto a la cultura dominante”. Atendiendo a esta visión del modernismo como una actitud que es, en su esencia, reactiva, revolucionaria, cabe clasificar la síntesis natural como un movimiento modernista por el rechazo tan radical que hicieron sus defensores del arte dominante del momento, el arte eurocentrista. Del mismo modo, los artistas de la síntesis natural utilizarán el modernismo como una herramienta de investigación de su cultura, para construir así una nueva identidad cultural (Akpang, 2016, p. 5).

3.4 La síntesis natural como constructora de identidad cultural

El primer indicador de la dimensión política de esta corriente artística debe ser el propio título del texto —“Manifiesto de la síntesis natural” — con el que se fundó la Zaria Art Society. La segunda acepción de la Real Academia Española define el término “manifiesto” como “escrito en el que se hace pública declaración de doctrinas, propósitos o programas” (RAE, 2001). En efecto, en el documento se habla constantemente de construcción y novedad (“...the great work of building up new art culture”) de una forma evocadora que recuerda a manifiestos puramente políticos, como el Manifiesto Comunista de Karl Marx. En una entrevista⁴ con Mario Pissarra para la institución Africa South Art Initiative (2008), Okeke explica que una de las motivaciones para hacer público el manifiesto fue más política que artística: contrarrestar el discurso “antinigeriano” de los colonizadores despertando el interés del pueblo por el arte precolonial:

“Their major problem was to not let people learn about their past, they had to talk about Christianity [...] so that was when I wrote Natural Synthesis in 1960, as a small address I gave to our Society. We were exploring these ideas and people were going home to find out more about traditional culture”

Tanto el propio Okeke como los académicos que han estudiado su obra recalcan la aspiración política de la síntesis natural, que desde su génesis pretendió trascender los límites del lienzo. Autores como Famule (2016) y Olawole (2014), entre otros, utilizan conceptos como “la descolonización de la cultura” o “descolonización del arte” para referirse al principal objetivo de Okeke y el movimiento que lideró. Akpang (2016, p. 253) cierra el capítulo sobre la síntesis natural en su tesis concluyendo que el concepto de síntesis natural terminó por ser una herramienta política con la que Okeke trató de renegociar el papel del arte en Nigeria. En esa misma entrevista con Pissarra, Okeke (2008) explica que el desarrollo posterior de su actividad en las universidades nigerianas tuvo objetivos decididamente revolucionarios para cambiar el trato que hacía el Estado de la cultura en el país:

⁴ Esta cita no tiene página ya que se trata de una entrevista telefónica que tuvo lugar el 10 de julio de 2008 con el fin de publicarse en la revista *Reader* con motivo de una exposición en Cape Town. Al cancelarse la exposición, se canceló también la publicación del artículo, aunque la transcripción de la entrevista se conserva en la página web del Africa South Art Initiative, citada en la bibliografía al final del trabajo.

“To attract the attention of the federal government to give art a proper national reckoning [...] To push for a proper cultural policy by the government based on Nigerian cultural heritage [...] to stop the promotion of European art tradition which was fast destroying the Nigerian aesthetic [...] to ensure that members of the art movement were involved in the formation of cultural policies and programmes in post-independent Nigeria” (Okeke, 2008)

Por otro lado, como veremos en el apartado sobre la guerra de Biafra, aunque Okeke nunca llegó a defender ideales panafricanistas, sí abogó por el “pan-nigerianismo” (Akpang, 2016, p. 224), una postura importante y novedosa en un país con tanta diversidad y enemistad interétnica como Nigeria.

Lo expuesto en este apartado permite establecer que, en definitiva, sí existió una intención por parte de Okeke y su movimiento artístico de construir una nueva identidad cultural para la nueva Nigeria independiente. Con el objetivo de responder a las preguntas de investigación del presente trabajo, en los siguientes apartados se analizará si esa intención encontró el éxito que buscaba.

3.4.1 El impacto de la síntesis natural en las instituciones e industrias culturales

3.4.1.1 El Grupo Nsukka en la guerra de Biafra

El legado de la Zaria Art Society y la síntesis natural fue determinante para las escuelas artísticas⁵ de los 70 y los 80. Tanto el Nsukka Group como el Ona Group heredaron del movimiento de Okeke sus dos elementos centrales: el compromiso social con la actualidad nigeriana y la fusión de las técnicas tradicionales con los enfoques modernos.

En el primer caso, el Nsukka Group será fundado por el propio Okeke quien, al contrario que muchos de sus contemporáneos, decide permanecer en Nigeria para continuar renovando el panorama cultural nacional. Nombrado jefe del departamento de Fine and Applied Arts de la universidad de Nsukka en 1970, inculcará a sus alumnos la pasión por la tradición *ibo* con un programa académico basado en las pinturas *uli*. Nace así el Nsukka Group, considerado sucesor directo de los Zaria Rebels (Chukueggu,

⁵ En este caso, se entiende por “escuelas” tanto las corrientes artísticas que emergieron en estas décadas como los programas académicos que se implantaron en las facultades de Bellas Artes de las universidades.

2016). Al igual que sucedió en su día con la independencia y los fundadores de la síntesis natural, la Guerra de Biafra (1967-1970) y sus secuelas marcarán el contexto social del Nsukka Group, un fenómeno que se hará visible en su aproximación al arte.

La guerra, que se libró entre el gobierno federal y Biafra, un estado secesionista de la etnia *ibo*, se caracterizó por su brutalidad y debilitación de la sociedad nigeriana: amigos y familiares se encontraron en bandos opuestos, se produjeron migraciones forzadas y hambrunas mortales, y el conflicto se prolongó hasta la rendición de Biafra (Gould, 2013, p. 3). Para los artistas del Nsukka Group, en su mayoría de descendencia *ibo*, constituyó una fuente de reflexión y de unidad. Aunque inicialmente se ralentizó su actividad, pronto comenzaron a crear material de denuncia social contra la guerra (periódicos, revistas, sellos y hasta su propia moneda) y, ya en los últimos meses del conflicto, organizaron teatros, conciertos y exposiciones itinerantes para alegrar el espíritu del pueblo. Según Ottenburg (1997, p. 25), esta sensibilidad hacia el sufrimiento de sus compatriotas caracterizó el enfoque artístico del Nsukka Group, que utilizarían, algunos de forma más explícita que otros, como temática de su obra. La guerra también unió a los artistas del bando federal y los de Biafra en muchos sentidos; Uche Okeke, siempre presente en la conversación cultural, tuvo un papel especial en la promoción de este “pan-nigerianismo” en la comunidad artística (Ottenburg, 1997, p. 24-5).

3.4.1.2 El onaismo de los artistas *yoruba*

Prueba de la trascendencia de la síntesis natural y los valores de Okeke en el panorama cultural nigeriano es la fundación del “onaismo” o “Ona Group”, que, al igual que hicieron los Zaria Rebels y el Nsukka Group con la pintura *uli* de los *ibo*, se basó en el *ona* (“arte” o “artista” en la lengua *yoruba*) para crear un estilo propio fundamentado en la fusión de la tradición y la modernidad. El movimiento, iniciado en 1988 por los alumnos de Bellas Artes de la universidad Obafemi Awolowo, estudió, más allá de meras técnicas pictóricas, toda la filosofía estética *yoruba* y pretendió, según Iriwieri (2010, p. 244) explorar su identidad híbrida del mismo modo que hizo en los 60 la Zaria Art Society.

También pueden establecerse patrones paralelos entre los dos movimientos en cuanto a la actividad de sus principales defensores: ambos combinan las aportaciones

académicas con el compromiso social. Al igual que hizo Okeke con su manifiesto de la síntesis natural, Olakunle Filani ha dedicado gran parte de su carrera a teorizar sobre el arte y a publicar diversos estudios sobre la filosofía *ona* (Filani, 1989; Filani, 1996; Filani, 2001), reivindicando, en uno de ellos, la capacidad del arte para transformar la sociedad (Filani, 1989). En 2017, este cambio social se materializó en la University of African Art, fundada en la ciudad de Ife por el *onaista* Moyo Okediji con el propósito de unir creatividad y desarrollo económico.

3.4.2 El impacto de la síntesis natural en las universidades y el cine de Nollywood

Como se ha expuesto, la síntesis natural supuso un cambio irreversible para la enseñanza del arte en el país, tanto en las escuelas como en las universidades. Una evidencia de esto es que hoy los programas académicos de Bellas Artes que se ofrecen en las universidades nigerianas centran un gran porcentaje de su contenido en el arte indígena precolonial e invitan a los alumnos a experimentar a partir de estos medios de expresión (Chukuegu, 2010). Con esta transformación de los programas académicos cristaliza la misión que inició la Zaria Art Society en 1960 de exigir contenidos adaptados a la especificidad cultural de su país y destronar al eurocentrismo forzado.

Ya se mencionó en la introducción a este trabajo que Nollywood es la tercera industria cinematográfica del mundo, cuyas cifras de negocio superan únicamente Hollywood y Bollywood. En efecto, lo que empezó en el año 1993 como una serie de ventas, a menor escala, de películas caseras como *Living in Bondage*, se ha convertido hoy en una de las referencias de la cultura nigeriana a nivel global, creando una cadena de inspiración en el resto del continente africano: “Riverwood” en Kenya, “Ghollywood” en Ghana, y “Bongowood” en Tanzania. Puesto que se trata de una industria joven, la literatura académica al respecto aún es escasa, pero algunos académicos ya han señalado el eclecticismo de Nollywood como su característica esencial (Akudinobi, 2015; Haynes, 2011). Haynes (2011, p. 73), describe Nollywood como un proceso creativo libre cuyo atractivo reside en la fusión de lo popular con lo tradicional. Aunque, por ahora, no existen estudios que vinculen directamente los principios de la síntesis natural con el carácter ecléctico de Nollywood, cabe argumentar que la labor de la Zaria Art Society a la hora de difundir un material visual esencialmente nigeriano, que los nigerianos pudieran identificar como propio, por un

lado, y de despertar la curiosidad del país hacia su propia cultura, por otro abrió el camino del éxito a un cine tan experimental y afrocentrista como este.

4. CONCLUSIONES Y PROPUESTAS

Retomando las preguntas de investigación que se anunciaron en el apartado de objetivos y motivaciones, se expondrán, a continuación, las conclusiones extraídas del presente estudio, junto con algunas propuestas para futuras líneas de investigación. Atendiendo a la primera pregunta, “¿constituye la síntesis natural una herramienta de identidad cultural según el enfoque de Stuart Hall?”, cabe recordar los tres elementos esenciales que, según Hall (2006), definen a cualquier herramienta de esta naturaleza: discurso, poder y exclusión.

En cuanto al primer elemento, es indudable que, pese a tratarse de un movimiento en las artes visuales, gran parte de los logros culturales de la síntesis natural se hicieron a través del discurso, mediante recursos como el manifiesto de Uche Okeke, las declaraciones en entrevistas y las explicaciones de los artistas en referencia a sus obras. A la luz de el análisis histórico que se ha presentado, resulta evidente que el impacto de la síntesis natural y sus promotores no hubiera conocido la misma magnitud de limitarse solo a crear y exponer obras sin una fuerte narrativa política y cultural que las acompañara. Si analizamos a la Zaria Art Society en lo relativo al segundo elemento, el poder, observaremos que, en efecto, sus miembros emplearon la posición privilegiada en la que se encontraban las élites intelectuales en el nuevo estado independiente para hacerse oír. Uche Okeke llevó esto a un extremo mayor, como explica en la entrevista citada anteriormente, puesto que tenía unos objetivos políticos concretos en mente: cambiar la forma en la que el Estado entendía y promovía la cultura. En cuanto a la exclusión, por último, cabe concluir que, en vista del análisis contrastivo que se hizo de las distintas ramas del pensamiento negro poscolonial en Nigeria (negritud, tigritud y síntesis natural), la síntesis natural no tuvo una intención tan separatista como la negritud, por ejemplo, sino un carácter más bien inclusivo y armónico. Sin embargo, es incuestionable que se trató de un movimiento reactivo, que nació como respuesta al eurocentrismo que la universidad de Zaria trató de imponer, por lo que, en su construcción, sí fue imprescindible el elemento de oposición al “Otro”, en este caso, al arte occidental.

La segunda pregunta de investigación, en cambio, tiene una respuesta más ambigua. Para responder a “¿en qué medida contribuyeron artistas como Uche Okeke y movimientos como la síntesis natural a la construcción de la identidad cultural poscolonial de Nigeria?” empezaremos por establecer que esta contribución se hizo siempre el ámbito de los otros “constructores” de la nación, es decir, de las élites intelectuales y creativas. Como hemos visto, el impacto del movimiento se aprecia sobre todo en el mundo académico, un ámbito que, en un país con la desigualdad económica de Nigeria, es inaccesible para gran parte de la población. Por ello, una posible crítica a la eficacia de la síntesis natural como constructora de la identidad nacional es el hecho de que su visión no llegó al pueblo nigeriano. Cabe subrayar, por otro lado, la capacidad de la síntesis natural para trascender la milenaria división étnica entre los *ibo* y los *yoruba* y atraer la atención de los críticos y públicos occidentales, contribuyendo así a que la percepción exterior de la cultura nigeriana sea más exacta y matizada.

Para futuras líneas de investigación sobre este tema, podría ser interesante explorar el proceso de democratización de las artes visuales en Nigeria, que empieza de forma extremadamente elitista en los años veinte y desemboca en Nollywood, una industria cinematográfica que se caracteriza precisamente por su accesibilidad y éxito popular. Aunque por cuestiones de tiempo no ha sido posible profundizar en este tema en el presente trabajo, también cabría analizar en detalle los motivos por los que la visión del “nuevo hombre negro” de la negritud y, en cierto modo, también de la síntesis natural, permaneció entre las élites y no llegó verdaderamente al pueblo nigeriano. Por último, otro estudio que, sin duda, supondría una gran aportación a la conversación académica sobre este tema, sería un análisis de la recepción occidental del arte nigeriano moderno, con el objetivo de determinar si esa acogida se ha hecho realmente en términos de igualdad o, por el contrario, de condescendencia.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Abiodun, R. (1994). *Understanding Yoruba Art and Aesthetics*. Los Ángeles: UCLA Press.
- Abiodun, R., Drewal, H. y Pemberton, J. (1994) *The Yoruba artist: New Theoretical Perspectives of African Arts*.
- Adichie, C. N. (7 de octubre de 2009). *The Danger of a Single Story*. [Archivo de vídeo] [Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>]
- Adichie, C. N. (2013). *Americanah*. Ibadan: Knopf Doubleday Publishing Group.
- Aguirre, M. (2017). Ardengo Soffici's The Room of the Mannequins: Primitivism, Classicism and French Modernism. *Sincronía*, (71), pp. 3-32.
- Akpang, C. (2016) Nigerian Modernism(s) 1900-1960 and the Cultural Ramifications of the Found Object in Art. (Tesis doctoral no publicada para la universidad Bedfordshire). [Obtenido de: <http://uobrep.openrepository.com/uobrep/handle/10547/621830>]
- Akudinobi, J. (2015). Nollywood: prisms and paradigms. *Cinema Journal*, 54(2), pp. 133-140.
- Amechi, M. (1985). *The Forgotten Heroes of Nigerian Independence*. Onitsha, Etukokwu Publishers.
- Apena, A. (1997). *Colonization, commerce, and entrepreneurship in Nigeria: the Western Delta, 1914-1960* (Vol 2). Estados Unidos: Peter Lang Pub Incorporated.
- Booth, J. (1981). *Writers and politics in Nigeria*. Bloomington: Africana Pub.
- Buxton, T. F. (1840). *The African slave trade and its remedy* (No. 1). Londres: Cass.
- Campbell, C. Z. (2006). Sculpting a Pan-African culture in the art of negritude: A model for African artist. *The Journal of Pan African Studies*, 1(6), pp. 28-42.
- Cortés, J. (2003) “El arte africano”. En: J. J. Junquera y J. Morales (coords.) (2003). *Historia universal del arte: Arte oriental, Africano y Precolombino*, pp. 339-348. Madrid: Espasa.
- Costa, A (1998). “Arte tradicional africano”. En A. Costa et al. (eds.) *África: magia y poder: 2500 años de arte en Nigeria*, pp. 15-27. Barcelona: Fundación La Caixa.
- Chilvers, I. (2017). *The Oxford dictionary of art and artists*. Londres: Oxford University Press.

- Chukueggu, C. (2010). The Origin and Development of Formal Art Schools in Nigeria. *African Research Review*, 4(2), pp.502-513
- Chukueggu, C. C., & Onwuakpa, S. I. (2016). Natural Synthesis and Contemporary Nigerian Visual Arts: An Exposition of Uche Okeke's Works. *African Research Review*, 10(4), pp. 257-269.
- Derrida, J. (1981). *Positions*. Chicago: University of Chicago Press.
- Dudley, B. J. (2013). *Parties and politics in Northern Nigeria*. New York: Routledge.
- Egar, E. E. (2008). *The Crisis of Negritude: A Study of the Black Movement Against Intellectual Oppression in the Early 20th Century*. Princeton: Universal Publishers.
- Famule, O. (2014). *History of Contemporary Nigerian Art*. Estados Unidos: University of Wisconsin.
- Fanon, F. (1963). *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Filani, K. (1989). Art as Transmitter of Socio-cultural Values: The Metamorphosis of Form and Content in Contemporary Nigeria Art. *Kurio African: Journal of Art and Criticism, Nigeria: Ile-Ife*, pp. 40-48.
- Filani, O. (1996). Unity of verbal and visual Aesthetics in Art: The Yoruba Philosophical Perspective. *USO–Nigerian Journal of Arts*, 1, pp. 3-15.
- Filani, O. (2001). The Concept of Humanism and Yoruba Aesthetics. *USO–Nigeria Journal of Arts*, 3, pp. 21-29.
- Friedman, J. (1994). *Cultural identity and global process* (Vol. 31). Thousand Oaks: Sage.
- Garvey, M. (2008) "The Black Woman". En: Grant, C. *Negro with a Hat: The Rise and Fall of Marcus Garvey*, p. 44. Londres: Oxford University Press.
- Gikandi, S. (2001). Chinua Achebe and the invention of African culture. *Research in African Literatures*, 32(3), pp. 3-8.
- Gould, M. (2013). *The Biafran war: The struggle for modern Nigeria*. Nueva York: IB Tauris.
- Rodriguez, G. (2003). El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica. *Historia Mexicana*, pp. 341-390.
- Hall, S. (2006). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Harrison, C. (2000). *Modernismo: Movimientos en el Arte Moderno (Serie Tate Gallery)* (Vol. 5). Madrid: Encuentro.
- Haynes, J. (2011). African Cinema and Nollywood: Contradictions. *Situations: Project of the Radical Imagination*, 4(1), pp. 67-90.
- Hodgkin, T. (1960). *Nigerian perspectives: A Historical Anthology*. Oxford University Press, London.
- Iriwieri, G. O. (2010). Onaism: An Artistic Model of Yoruba Civilization in Nigeria. *African Research Review*, 4(3), pp. 224-246
- Jahn, J. (1968). *Neo-African Literature: A History of Black Writing*. Londres: Faber.
- Ki-Zerbo, J. (2011). *Historia del África negra: de los orígenes a las independencias*. Madrid: Bellaterra
- Kunele, A. (15 de enero de 2018). Wole Soyinka Wins The Europe Theatre Prize. *PM News*. [Obtenido de: <https://www.pnewsnigeria.com/2017/12/12/wole-soyinka-wins-europe-theatre-prize/>]
- Laclau, E. (1990). *New Reflections on the Revolution of Our Time*. Londres: Verso.
- López, S. S., Sebastián, S., & Picasso, P. (1984). *El "Guernica" y otras obras de Picasso: contextos iconográficos*. Murcia: Editum.
- Macfarquhar, L. (4 de junio de 2018). Chimamanda Ngozi Adichie Comes to Terms with Fame. *The New Yorker*. [Obtenido de: <https://www.newyorker.com/magazine/2018/06/04/chimamanda-ngozi-adichie-comes-to-terms-with-global-fame>]
- Molano, L. y Lucía, O. (2007). *Identidad cultural: un concepto que evoluciona*. Revista Opera, (7), pp. 69-84.
- Nwanna, C. (2004). *Life and works of Uche Okeke as a contemporary Nigerian Artist*. Ibadan: Institute of African Studies.
- Ocampo, E. (1992). Eclecticismo. En *Diccionario de términos artísticos y arqueológicos* (Vol. 47), p. 82. Barcelona: Icaria Editorial
- Ogheruemy, G. (2016). *The Concept and Evolution of Art Styles / Schools in Contemporary Nigerian Art*. Abraka: Delta State University.
- Okeke, U. (1982). Natural synthesis. En: Okeke, U. y Lambert, L. G. *Art in Development: A Nigerian Perspective*, , p. 2. Nimo: Aesele Institute.
- Okeke, U. y Pissarra, M. (2008). "Creating New Conditions for Creativity: Mario Pissarra in Conversation with Uche Okeke". (entrevista no publicada disponible en la web de Africa South Art Initiative). [Obtenido de:

<http://asai.co.za/creating-new-conditions-for-creativity-mario-pissarra-in-conversation-with-uche-okeke/>] [Consultado por última vez: 12 de junio de 2018]

- Olawole, F. (2014). Contemporary Art of Nigeria and its Post-independence Impact. In: *Contemporary Art of Nigeria's Panel Discussion Chigago*. Wisconsin: University of Wisconsin-Superior.
- Oloidi, O. (2003). Art Recentism, Art Currentism and the Physiognomy of Modern Nigerian art from 1970 to 2003. *Dakar – Art, Minorities, Majorities*, pp. 1-7.
- Omezi, G (2008). Towards a New Culture; Rethinking the African Modern – The Architecture of Demas Nwoko. [Obtenido de: http://bk.home.tudelft.nl/fileadmin/Faculteit/BK/Actueel/Symposia_en_congressen/African_Perspectives/Programme/African_Architectures/doc/APD_wp_5_ogunbanjo_paper.pdf]
- Omotoso, K. (1996). *Achebe or Soyinka?: a study in contrasts* (No. 3). Oxford: Hans Zell Publishing.
- Onuchukwu, C. (1994). Art education in Nigeria. *Art Education*, 47(1), pp. 54-60.
- Ottenburg, S. (1997). *New Traditions from Nigeria: Seven Artists of the Nsukka School*. Washington: Smithsonian Institute Press.
- Pheulpin, N. (1995). La repetition: mode structurel du cubismo: Pablo Picasso et Gertrude Stein. *Energeia: Recherches Doctorales*, (1), pp. 20-32.
- Picton, J. (1994). Art, Identity, and Identification: A Commentary on Yoruba Art Historical Studies. *The Yoruba Artist: New Theoretical Perspectives on African Arts*, pp. 25-47.
- Real Academia Española. (2001). “Manifiesto”. En *Diccionario de la lengua española* (22.^a ed.). [Obtenido de: <http://dle.rae.es/?id=ODqKbQC>]
- Reche, A. R. (2012). Realidad e ideología en la crítica postcolonial. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, 138(1), pp. 149-158.
- Ravenhill, P. L. (1996). *Seven Stories about Modern Art in Africa*. Londres: Whitechapel Art Gallery.
- Said, E. (1978). *Orientalism: Western representations of the Orient*. New York: Pantheon.
- Singal, D. J. (1987). Towards a Definition of American Modernism. *American Quarterly*, 39(1), pp. 7-26.

- Shaw, Flora. Account of the Modern Settlement of Northern Nigeria. *The Times of London*. 8 de enero de 1897, p. 6.
- Sklar, R. L. (2015). *Nigerian political parties: Power in an emergent African nation*. Princeton: Princeton University Press.
- Soyinka, W (1988) The Writer in the Modern African State. En: *Art, Dialogue & Outrage : Essays on Literature and Culture*. Ibadan: New York Press
- Willis, L. (1989). "Uli" Painting and the Igbo World View. *African arts*, 23(1), pp. 62-104.