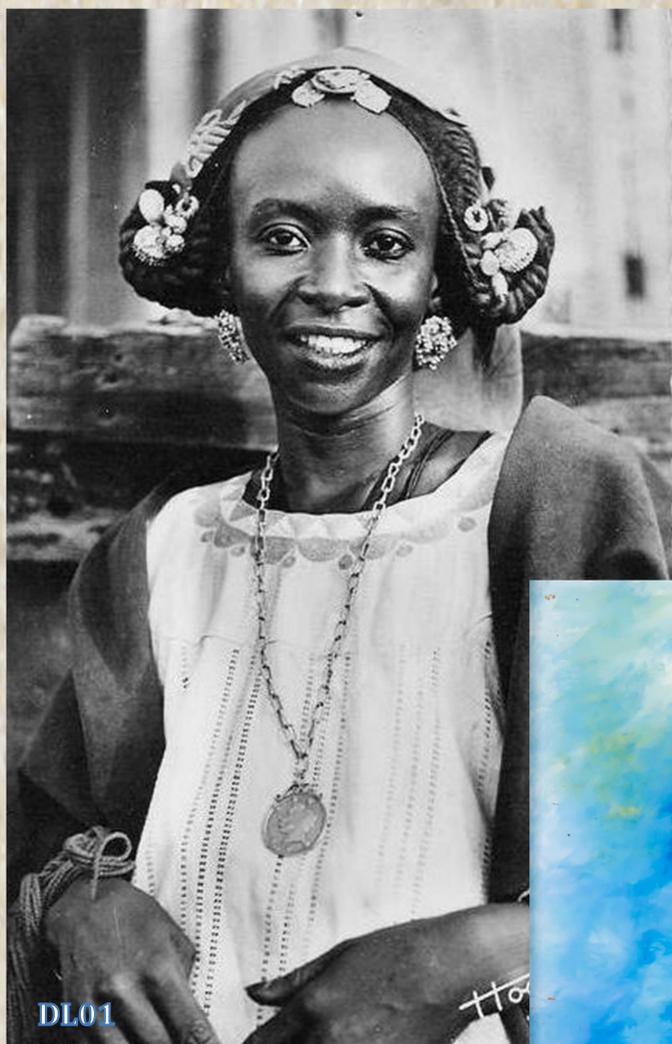


SENEGAL EN CRISTAL



SENEGAL EN CRISTAL

Luis Temboury

Texto y maquetación: Luis Temboury

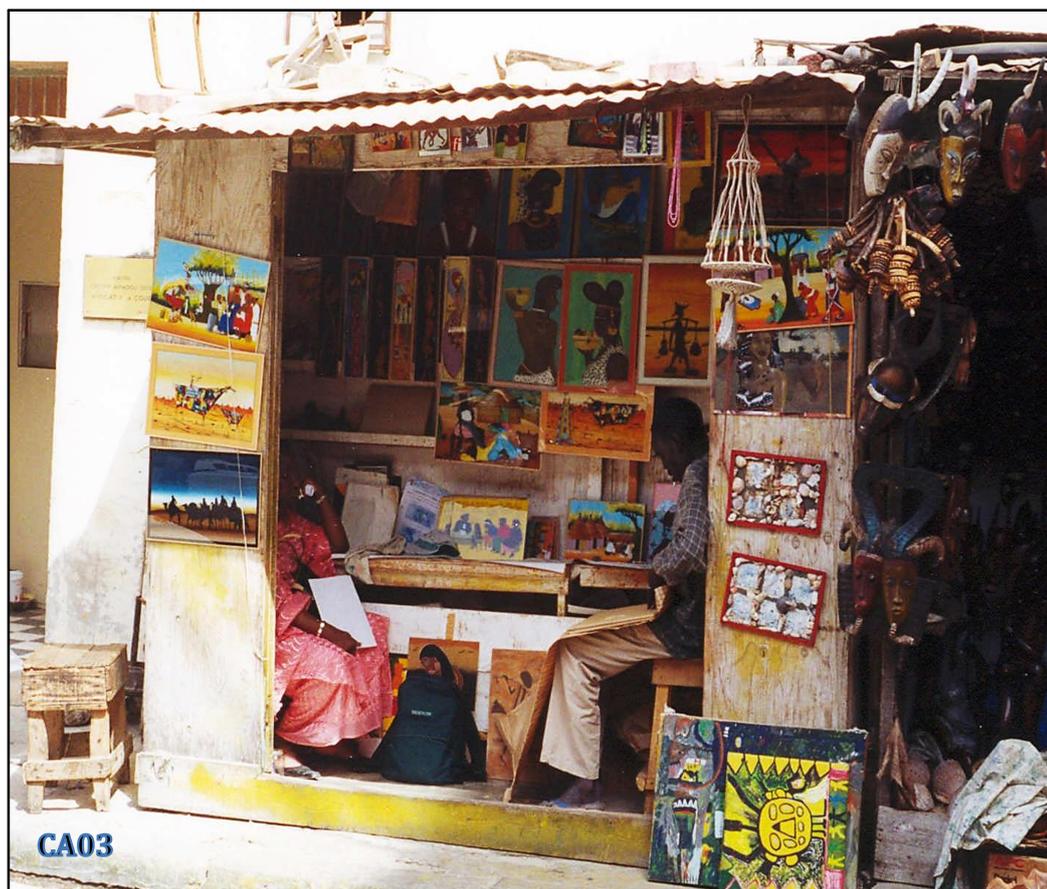
Ilustraciones de cubierta:

Siby, Joven en traje verde

Fotógrafo de St. Louis. DL01

Una figuración no tan excepcional

Viven y trabajan en la península en porcentaje significativo, ganándose la fama de amables y simpáticos entre quienes les tratan. Unos vinieron en avión con pasaporte y otros jugándose la vida en el desierto y el mar, escapando de un entorno humilde y con escasa perspectiva de futuro. La mayoría tan solo terminó la escuela, aunque unos pocos llegan con grados universitarios nunca reconocidos, para emplearse en cualquier oficio. Son célebres sus músicos y deportistas; sin embargo, desconocemos su forma de vida, sus costumbres y los diversos aspectos de su cultura. En los albores del siglo XX, bajo gobierno francés, en las ciudades senegalesas se recuperaba una centenaria tradición plástica en respuesta a la presión colonial. Con intención de difundir sus propios contenidos culturales, conservar tradiciones y leyendas, fijar los mitos de la resistencia o apoyar a la nueva cofradía religiosa, los artistas desarrollaron tanto una iconografía de lectura fácil y directa para la población, como el soporte necesario para lograr su amplia trasmisión, por medio del cristal pintado. Un perfecto sistema de difusión cultural que muestra la personalidad de un pueblo en busca de su identidad a través de contenidos diversos y sorprendentes. ¿De qué trata esta expresión artística que aparece a la venta en el mercadillo, en el anticuario, e incluso en exposiciones de arte contemporáneo? ¿Qué particularidades presenta? ¿Es un pasatiempo para gente inmadura, una forma artesanal de ganarse la vida, o tal vez encontramos algo más serio, de vital importancia, tras la apariencia simple de esta pintura?



Puesto con pintura suwer, cercano al mercado Kermel

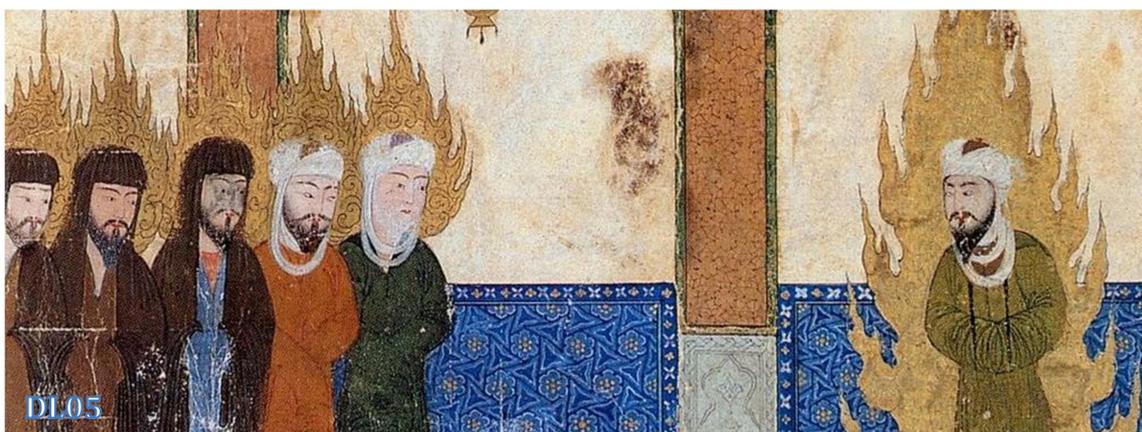
Paseando por las ciudades de Senegal, el turista desprevenido de inmediato parece sentirse atraído por ciertos cuadros a la venta en las calles. En principio, bajo la urgencia del tendero, incluso es posible que su verdadera naturaleza le pase desapercibida, imaginando láminas pobremente enmarcadas. Frente al puesto, al indagar, pronto descubre que son pinturas realizadas sobre el reverso del vidrio, una peculiar y traslúcida manifestación de la plástica senegalesa. Desde la segunda mitad del siglo XX apenas unas pocas monografías y exposiciones abordaron el fenómeno netamente urbano; los cristales de procedencia senegalesa tardaron en ser coleccionados, estudiados e incluidos en los museos. El origen de la pintura sobre el reverso del vidrio puede rastrearse en la antigua Roma, durante la prolongación medieval bizantina, a partir del Renacimiento y finalmente en época moderna, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, hasta que finalmente desaparece en Occidente sustituida por otros sistemas de repetición de imágenes. Conocemos esta técnica incluso en la China clásica, pero es su fuerte raigambre en el mundo musulmán, de al-Ándalus a Oriente Medio y el Índico, donde vamos a centrarnos, por su amplia utilización como medio de reproducción y transmisión iconográfica en la esfera de la islamización. Una primera cuestión surge, por tanto, necesariamente, cuando se aborda la representación figurativa en el seno del islam y su práctica concreta en un país, Senegal, donde el 85% de la población pertenece a alguna cofradía musulmana. ¿Cómo es posible que estos artistas utilizaran con tanta libertad la expresión figurativa?

Al contrario de lo que siempre nos contaron, el islam no apareció de la nada entre camelleros incultos, diseñado para conquistar y caer sobre Oriente y la cuenca mediterránea con eficacia aplastante, para borrar y sustituir todo lo anterior¹. Nació, es cierto, entre La Meca y Medina al final del primer tercio del siglo VII, cuando estas ciudades ya estaban ligeramente permeadas de judaísmo y cristianismo, pero no cobró forma hasta pasados doscientos años, a mediados del siglo IX, mostrando peculiaridades específicas conforme se organizaba en torno a centros de poder como Damasco, Bagdad, Qayrawan y Córdoba. Es una tercera religión abrahámica que nace del texto bíblico y en el seno del mundo bizantino, donde los obispos llevaban seis siglos inmersos en las diatribas canónicas que marcaron la ortodoxia y la herejía desde Constantinopla. El propósito del profeta Mohamed, así como el resultado de su éxito, fue la asimilación de una gran cantidad de creyentes en torno a un puñado de convicciones previamente arraigadas y a nuevas reglas de fácil aceptación. Creyentes que, fieles a diferentes interpretaciones del cristianismo, habían estado sufriendo la persecución organizada por la imposición de los dogmas conciliares de Nicea y Calcedonia a manos del emperador de Constantinopla, quedando por tanto en el bando de los herejes. Resulta innegable que, durante los dos siglos que tomó una tercera religión en hacerse distinguible (640-840 d.C. aprox.), no solo estuvo en boga la discusión de la elemental profesión de fe musulmana, confirmando la idea consolidada de un Dios radicalmente único, sin aditamentos, sino que diversas versiones del cristianismo se enfrentaron por asuntos como la naturaleza humana/divina del profeta Jesús, la aceptación de la Sagrada Trinidad, el antropomorfismo de la deidad y la devoción hacia las imágenes de profetas y representaciones figurativas en general, por cuanto esta práctica podría derivar en la idolatría. Hoy parecen quedar pocas dudas sobre el carácter reelaborado de los textos que conforman el Antiguo y Nuevo Testamento, a partir principalmente de la antigua tradición egipcia, persa y griega. El Corán, tercera revelación, lógicamente también consiste en la reelaboración de materiales anteriores y se redacta hasta alcanzar su forma definitiva en un periodo que abarca del siglo VII al IX. Todo es continuidad, no hay ruptura en la consolidación del islam. Normalidad en ese caldo de cultivo común e indistinguible de lo bíblico hasta el punto de que, justo en el siglo VIII, en Constantinopla se dirimió la diatriba iconoclasta que tan mal resultado tuvo para la conservación de las obras de arte, con una normativa imperial por un lado ordenando la destrucción de estatuas y mosaicos, y oposición monacal por el otro, animando a la preservación de las imágenes.



Jarrón de cerámica decorada procedente de Granada

El caso es que estamos habituados a la figuración entre los musulmanes, ahora y a lo largo de la historia, y además no podremos encontrar en el Corán la proscripción expresa de la representación de figuras animadas, sean personas o animales². Muy al contrario, parece que damos por sentado que el islam conlleva esta prohibición entre sus cánones. Veamos. Encontramos azoras donde se confirma la idea bíblica del hombre creado de la arcilla a imagen y semejanza de Dios, la 15:26-29 y 38:71,72, de aquí la eterna discusión que volverá a surgir en tiempos almohades, el problema del antropomorfismo. Si el hombre tiene un modelo superior, ese modelo tiene forma humana. Y de aquí también la idea de Dios como único creador, artista, *al-musawir*; cuyo acto creativo nunca debe ser imitado por el hombre sin ser acusado de blasfemia, al atribuirse la propiedad divina de crear. En la azora 5:92 tan solo encontraremos que “el vino, los juegos de azar, los ídolos y la magia, son abominaciones creadas por Satán”. Por otro lado, junto al texto canónico, contamos con el *hadiz*, la tradición oral; un conjunto de dichos, máximas y frases en general atribuidas al profeta, recopiladas por sus seguidores, que no son considerados como fuente de derecho ni poseen la fuerza indiscutible de la ley coránica, *sharía*. Aquí encontramos numerosos fragmentos donde queda proscrita la representación animal y el retrato sobre cualquier tipo de soporte, mostrando una estrecha continuidad con diversos consejos bíblicos en el mismo sentido, presentes en Éxodo, Levítico y Deuteronomio³. De manera que, como vemos, se constata la reprobación del objeto susceptible de ser adorado, el ídolo, así como el reproche al artista, a quien no le importa medirse con Dios, y contamos con la interdicción hebrea, el problema de la representación de la divinidad. Caracterizado por esta elemental herencia de origen previo, el mundo árabe ni mucho menos estuvo desligado de la representación de seres animados a lo largo de su historia. Cristianos y musulmanes fueron bien conocidos por arramblar con cuanto ídolo, fetiche o máscara, se pusiera en su camino. Eso en el terreno público y normativo. Cierto que las mezquitas quedaron desprovistas de decoración figurativa alguna, aniconia, imponiéndose la geometría, la epigrafía y la abstracción. Sin embargo, en el espacio privado siempre ha sido diferente. Se encuentran bailarinas en los baños omeyas de Jordania y conocemos los manuscritos iluminados con miniaturas procedentes de las escuelas de Bagdad, Misr, Al-Ándalus, Tombuctú y Marruecos; incluso sabemos el nombre de algunos célebres miniaturistas como el bagdadí Yahia ibn Mahmud al-Wasiti, muy célebre en el siglo XIII con sus ilustraciones de influencia turca y cristiano miofisita. Teníamos cervatillos de bronce en las fuentes de Medina Azahara y leones en un patio de la Alhambra; sabemos que príncipes, aristócratas, poetas y científicos, engalanaron sus domicilios particulares con frescos y tapices repletos de figuración. Tan solo tendríamos que acercarnos a una librería de antiguo en Estambul o El Cairo para quedar aturdido por la oferta de hojas iluminadas. Más que de prohibición, por tanto, deberíamos hablar de restricción, teniendo en cuenta que la representación plástica de seres animados parece haberse tolerado, quedando proscrita tan solo la representación de la divinidad, de los profetas o enviados, *rassul*, santos y morabitos, pues el énfasis parece centrarse en evitar la idolatría. Pero, incluso siendo así de forma general, hallaremos excepciones que contradicen la normativa. Véase el caso de los manuscritos iluminados de la Escuela de Bagdad, donde se representa a Mohamed rodeado de los profetas, así como las pinturas de que nos ocuparemos, donde se reproducen santos y morabitos locales.



Mohamed invita al rezo a Jesús y otros profetas. Escuela de Bagdad S. XIII

Como todo el aparato teológico y jurídico, la pintura sobre cristal también fue heredada de Bizancio. El trasvase desde el mundo grecorromano comenzó a ocurrir en Damasco a través de un grupo de funcionarios cristianos llamados gasanitas, contrarios al credo trinitario y por consiguiente dispuestos a engrosar las filas de un alzamiento que surgía en respuesta a la imposición desde Bizancio de dogmas tachados de “politeístas”, un grupo que se alimentaba en cada región con gentes cuyas creencias habían sido objeto de persecución durante los últimos años de dominación bizantina en Oriente y Egipto⁴. Por medio de este proceso, mientras las sociedades de la cuenca sur mediterránea ampliamente cristianizadas experimentaban una lenta transformación, primero de islamización y más tarde de arabización, las diversas comunidades desarrollaron sus manifestaciones artísticas específicas ciñéndose a nuevas regulaciones de obligado cumplimiento. A partir de costumbres distintas fue naciendo un islam peculiar en cada lugar, conforme se imponía un nuevo poder y una nueva organización social, ligada al progreso económico que proporcionó la apertura de las redes comerciales a Oriente.



Manuscrito iluminado por Yahia ibn Mahmud al-Wasiti. S. XIII

En cuanto a la islamización en el territorio y el tiempo que nos ocupa, no sabríamos prácticamente nada de la sociedad de África Occidental Subsahariana si no fuera porque hemos podido conservar la obra de Abú Ubayd Al-Bakri, un onubense del siglo XI que nunca viajó fuera de al-Ándalus. A finales del siglo XI, cuando ya era viejo, todo el espacio comprendido entre los ríos Ebro y Níger había quedado unificado bajo el rodillo almorávide. La permeabilidad cultural, el trasvase de personas y la fluidez del comercio en todo ese enorme mundo musulmán llegaba en ese momento histórico a su cenit, hasta el punto de que esa verdadera conquista militar de rigoristas sobre las taifas y los reinos cristianos dejó en el inconsciente colectivo el recuerdo del adusto camellero mauro del Sahara como prototipo del árabe andalusí. En el siglo XI los libros de historia dejaron de decir que en el siglo VIII habían cruzado a la península unas unidades de soldados procedentes de diversos clanes de la península arábiga, para pasar a afirmar que la conquista de 711 fue realizada por bereberes del Magreb. La islamización al sur del Sahara se llevó a cabo sin armas ni batallas, a través de rutas comerciales en manos de transportistas tuaregs que funcionaban con mucha anterioridad, en especial por el oro, la sal, el marfil y los esclavos⁵. Había comenzado lentamente, en torno al siglo X, con el protectorado de Abderramán III sobre el reino de Fez y los centros caravaneros de la orilla norte del Sahara como Sijilmassa. Ya entonces estos puertos camelleros comenzaban a tener mezquitas y en los reinos del Sahel se construía, junto al lugar donde habita el monarca, un segundo barrio donde se instalaron y construyeron su templo los mercaderes y financieros llegados del norte⁶. Tal era la erudición y la calidad de información que obtuvo al-Bakri a lo largo de su vida, que pudo escribir su descripción de África Occidental sin salir de casa. Entre otros interesantes detalles, nos informa con evidente disgusto acerca del surgimiento, desarrollo y conquistas del maremoto almorávide, desde la capital del reino de Ghana, Awdaghost, hasta que llegaron al quicio de su misma puerta en Córdoba, tratándoles de hipócritas y bárbaros. Por medio de otras referencias suyas podremos confirmar la efectiva presencia del islam al sur del Sahara, no con la aparición de mercaderes y alguna voluntaria conversión, sino con los primeros reyes que llegaron a declararse musulmanes. Al-Bakri informa concretamente de dos monarcas: el primero en Kukiya, capital sonray situada en la curva descendente del río Níger, llamado Za Kosoi, quien durante el siglo X recibió los emblemas de su investidura, un sello, una

espada y un Corán, del mismísimo Califa de Córdoba⁷. El segundo llamado War Djabi, rey de Tekrur en el siglo XI, un reino que se situaba en torno al río Senegal⁸.

El imperio almorávide permitió un siglo de permeabilidad cultural y humana entre los dos extremos de sus rutas. Había surgido en torno a un líder y una escuela, *ribat*, cercana al río Senegal como monjes guerrilleros y fanáticos, que impusieron la islamización a golpe de sable, dictando la obediencia al texto sagrado al pie de la letra. En cuatro generaciones fueron sustituidos por una nueva escuela que utilizó de forma brillante la libre interpretación de las azoras. Los almohades, ese segundo movimiento que desde la periferia vino a prolongar la pervivencia del dominio musulmán en la península, se enfrentaron a los almorávides en Marrakech nada más descender la cordillera en razón de graves discrepancias en la lectura del texto sagrado. Con un ejemplo al hilo de lo que venimos tratando, se entenderá que, al ser partidarios de la lectura literal, los almorávides fueron considerados blasfemos por los almohades; ya que si Dios ha creado al hombre a su imagen, entonces se podría llegar a concebir un Dios antropomorfo. Radicalmente anicónicos, estos almohades enfoscaron y blanquearon el interior de las mezquitas, dando paso a la rama mística del islam, el sufismo. Ligados a la interpretación del texto revelado, no pararon de surgir morabitos; hombres santos y a veces visionarios, que desarrollaron un discurso ofreciendo compartir la gracia que Dios les otorga, *baraqa*, entre sus fieles seguidores.

A pesar de la supervivencia del temprano jariyismo ibadita de los primeros mercaderes que se acercaron al Sahel y de la aparición de numerosas escuelas sufíes surgidas a consecuencia del movimiento almohade, desde el siglo XIII la corriente que sigue la costumbre, *sunni*, se sobrepone como principal ideología entre ulemas y jurisconsultos de *Bilad as-Sudan*, País de los Negros. De aquí en adelante el panorama de la islamización se verá por lo general poco alterado, dándose la particularidad de que, en algunos lugares, las poblaciones abjurarán de las creencias musulmanas de sus raptos para regresar a las creencias tradicionales. No debemos olvidar que los mercaderes de Arabia y el Golfo Pérsico, de Marruecos o Egipto, compraron esclavos en África sin mayor cargo de conciencia, simplemente porque el texto bíblico había condenado a la estirpe de Kam, hijo negro de Noé, a vivir en los lugares más calurosos y sufrir la esclavitud por los siglos. Este comercio infausto se había iniciado en las dos fronteras que el continente africano mantuvo con el mundo, el Sahel y la costa Swahili, en los albores de la historia; a nadie se le puede adjudicar la invención de la esclavitud. Durante el periodo que llamamos Edad Media los pueblos al sur del Sahara tenían esclavos; los musulmanes del Sahel, Al-Ándalus, el Magreb y Oriente tenían esclavos; los cristianos de Europa también, pues aceptan el mito del Noé. Y desde el siglo XVI estos últimos batieron todos los registros imaginables con la puesta en marcha de la dinámica de trata atlántica, un sistema de comercio triangular que enriquecía países, empresas y personas en dos de sus vértices, Europa y América, mientras infligía al tercero, África, una desestructuración sistémica, entre otros motivos por someter al continente a la dinámica del “todos contra todos”, sin contar con la despoblación sobrevenida. Sujetas a la depredación y el horror de la captura en manos de los europeos, que establecieron puestos comerciales, factorías, en la tercera frontera atlántica, las poblaciones no pudieron encontrar donde sentirse a resguardo durante cuatrocientos años y, en ocasiones, en comarcas donde había llegado el islam, la religión fue rechazada por la población⁹. Cada reino capturaba del monarca vecino, mientras era por otro lado esclavizado desde el reino contiguo. Tan solo a partir del siglo XVIII surgieron del sufismo una nueva serie de hermandades, *tariqa*, en torno a líderes carismáticos, morabitos, que gobernaron territorios donde prohibieron la compraventa y captura de esclavos, declarando su frontera como santuario para musulmanes. Es el caso de Shekú Amadú, Ousmán dan Fodio y, en cuanto al territorio senegalés, Samorí Turé y Al-Hadj Omar Tall.



En Mombasa, Dar-es Salam y las islas de la costa swahili, los muebles de lujo incluyeron cristales pintados

لَمَّا وَقَالَ رَبُّكُمُ إِنَّمَا أَنَا بَشَرٌ مِّثْلُكُمْ
لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ فَاعْبُدُوهُ
لَمَّا وَقَالَ رَبُّكُمُ إِنَّمَا أَنَا بَشَرٌ مِّثْلُكُمْ
لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ فَاعْبُدُوهُ



CC08



CC09

Dos cristales procedentes de Túnez,
el Arca de Noé y el derviche

Dolorosa, en la tradición cristiana española.



MM10



DL12



DL11

Signara



DL13

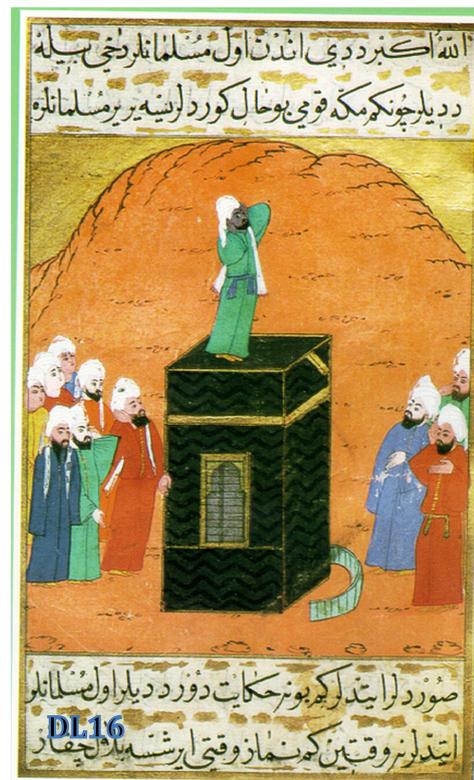
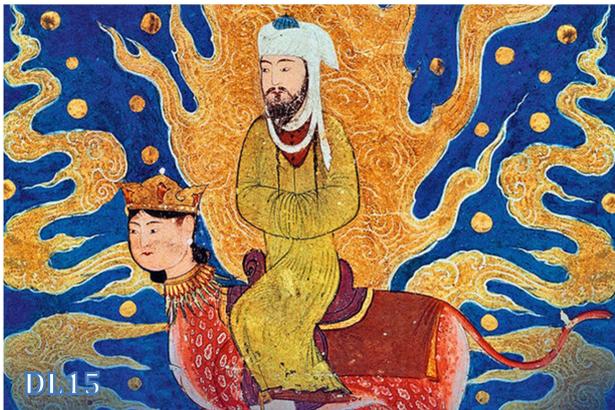


DL14

Retratos de estudio y antiguas postales fueron los modelos

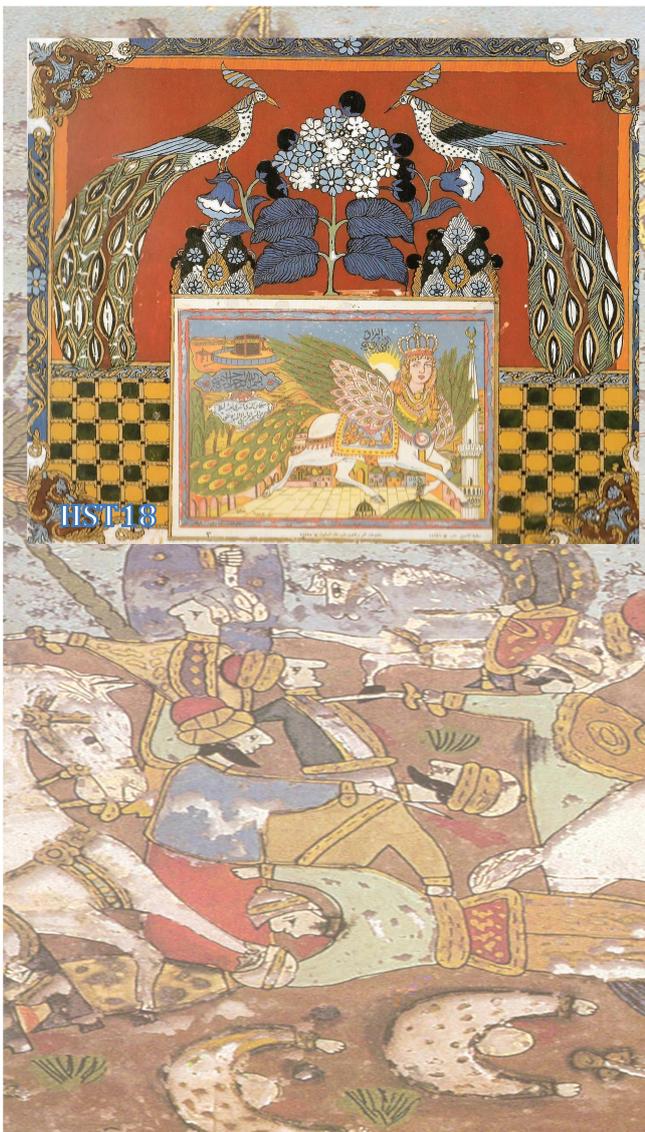
El cristal pintado en Senegal

La pintura sobre cristal, como decíamos, se había utilizado en Bizancio y a continuación había sido adoptada en el mundo musulmán, *Umma*, a todo lo ancho de sus enormes fronteras, desde la península ibérica al valle del río Indo y la costa swahili. Después de la caída del reino de Granada, la técnica era adoptada en Europa central por contacto con la cultura mediterránea, encontrándose en Venecia, Rumanía, Polonia y Bohemia, donde aparece relacionada con el arte del icono. Pero es precisamente en ese momento histórico, que en Occidente llamamos Renacimiento, cuando la desigual difusión del texto escrito marcará una brecha entre dos mundos, cristiano y musulmán, que van a tomar direcciones divergentes a causa de la aparición de las técnicas de impresión. En Europa se adoptó la imprenta y se utilizó la xilografía para la reproducción de imágenes. La pintura en cristal quedó limitada a la iconografía religiosa en color. Mientras, en la *Umma*, al recusarse la imprenta, los copistas subsistieron y la reproducción de imágenes en cristal experimentó un auge inusitado, indudablemente hasta nuestros días. Para 1840 el soporte de cristal caerá finalmente en desuso en Occidente, sustituido por la cromolitografía, cuando por el contrario la técnica se introduce desde Turquía y Arabia en las costas africanas del Índico y el Mediterráneo, en especial Mombasa, Lamu, Zanzíbar y Túnez. A lo largo del siglo XIX la llegada de peregrinos a la Meca había experimentado un progresivo aumento. Y los príncipes wahabitas, que controlaban los lugares santos, se mostraron muy molestos por cuestiones que al parecer muchos musulmanes aceptaban, como el consumo de alcohol y la venta de estampas con tema religioso impresas en Turquía. El islam, como lo presentamos, no da una idea de uniformidad ni parece monolítico, al igual que otras religiones. Los peregrinos podían adquirir en Medina y La Meca estas cromolitografías donde se representaba la imagen del Profeta, el enfrentamiento entre Alí y Amr, la batalla de Badr, el vuelo de al-Boraq, la figura del primer muecín Bilal y el arca de Noé, para después regresar a casa con un bonito recuerdo. Estas estampas llegaron esporádicamente a los centros urbanos del Magreb y los reinos atlánticos de África Occidental hasta el momento en que se reunió la Conferencia de Berlín en 1885, cuando los países europeos decidieron repartirse la colonización del continente. Solo después de 1890, la emigración tunecina, siria y libanesa comenzó a instalarse en ciudades como San Luis, Thies, Rufisque, Gorée y la recién fundada Dakar, donde montaron bazares y favorecieron la difusión de postales, para poco más tarde abrir librerías en árabe con imágenes devocionales y textos religiosos que comenzaron a formar parte de la vida cotidiana de las familias, confirmando sus creencias frente a la alienación impuesta por el colonizador.



Postales en color frecuentes en Oriente.
Mohamed cabalga su yegua alada, Al-Boraq.
Duelo entre Alí y Amr. El primer muecín, Bilal.

Dentro de la dinámica que permite la consolidación de la pintura sobre cristal en Senegal resulta ineludible mencionar el papel jugado por la fotografía, de largo la primera manifestación de arte moderno importado en África subsahariana¹⁰. A finales del siglo XIX ya podemos encontrar un pequeño número de fotógrafos en las principales ciudades, personas que habían trabajado y aprendido el oficio junto a aquellos documentalistas que fueron llegando desde Europa a lo largo del siglo con objeto de dejar plasmada una geografía del exotismo y la otredad. Con una supremacía ideológica respaldada por ilustres filósofos como Hegel y grandes dosis de imperialismo y racismo, los daguerrotipistas tomaron instantáneas de una población, por lo general, en la más absoluta indigencia, producto de cuatro siglos de trata de esclavos seguidos de guerras coloniales, para el público burgués y acomodado de la metrópolis. Tipo cafre, mujer hotentote, jóvenes antropófagos, cazador bosquimano, jefezuelo de la guinea, los títulos de aquellas imágenes de libros y revistas no se ajustaban a ningún colectivo reconocido en África. Una vez que embarcaba de regreso, el fotógrafo habitualmente regalaba o vendía su equipo al ayudante, que comenzaba a ganarse la vida retratando, no a los más pobres y extraños, sino a los miembros de una embrionaria burguesía urbana que podía pagar su trabajo. Fruto de esta actividad, conservamos toda una serie de retratos femeninos de incalculable valor reflejando la sociedad de su tiempo, que incluyen matrimonios o grupos que encargaban su instantánea. Una vez retirada del estudio, la copia en papel debía ser protegida de alguna forma y, para colgarla en la pared o situarla sobre la cómoda, no había mejor sistema que recurrir al artesano que, en su barraca, copiaba en cristal las imágenes coránicas importadas de Oriente. Este procedía con la misma forma de enmarcar ya aplicada a las estampas coránicas que las familias querían tener en casa, tomaba la foto y la adhería al reverso de un cristal de mayor tamaño, pintándole a su alrededor, a modo de paspartú, una decoración floral con jarrones y pavos. Un simple cartón protector trasero, sujeto por medio de cinta adhesiva, deja la fotografía lista para colgar de la pared. Vemos, en efecto, a una población musulmana adoptar la figuración sin mayor impedimento, a partir de oficios procedentes del mundo musulmán, a pesar de que haya quien considere todas esas permisivas creencias y prácticas como terribles blasfemias propias de idolatras.



Postales coránicas y retratos, adheridos a un cristal decorado



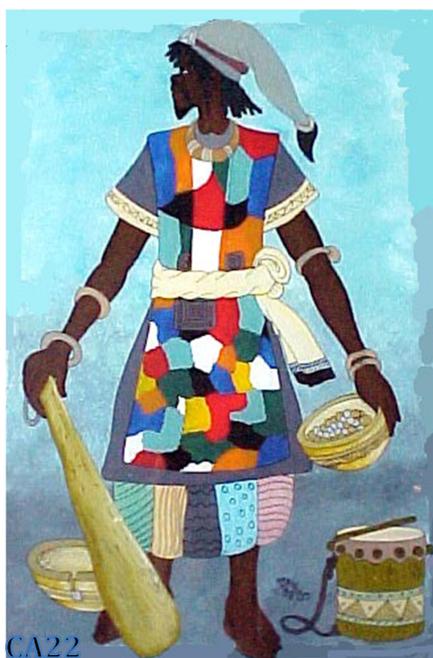
Visto el acceso a librerías, estampas a color, fotografías y artesanos que pintan el cristal, a finales del siglo XIX la sociedad no parecía muy interesada en las directrices culturales del colonizador. Nada importó que, erradicadas por las cofradías antes mencionadas, las artes plásticas tradicionales hubieran desaparecido casi por completo, marcando el abandono del fetichismo y la idolatría. Faltaban aun por producirse los dos fenómenos, a resulta de los cuales la pintura sobre cristal tendría un éxito imparable. Paulatinamente, debido al incremento en el mercado, las autoridades coloniales percibieron la propagación de toda esa iconografía como un freno a sus propios intereses civilizadores. Según el discurso del imperialismo europeo, dictado desde el parlamento de la metrópolis pero también bajo fuertes presiones del clero, el progreso de las colonias debería llevar consigo la perentoria implantación del cristianismo a través de la fundación de iglesias, escuelas y seminarios, para así lograr la asimilación de un pequeño grupo de ciudadanos que actuarían como colchón de la sociedad en el desempeño del funcionariado. La situación llegó al extremo de que, con gran preocupación por la perniciosa influencia de la iconografía coránica, contraviniendo la libertad de expresión reflejada en la Constitución francesa, el gobernador William Ponty prohibió en 1908 cualquier tipo de divulgación y venta de propaganda musulmana. Lo que ocurrió era de esperar. Por supuesto, la censura colonial ni mucho menos frenó, sino que constituyó un estímulo, un acicate, para ampliar la difusión. Por estar en el lugar y el momento apropiado, tras la prohibición, la reproducción en cristal encontró enormes posibilidades de desarrollo, constituyéndose en inmejorable empleo para artesanos con habilidades plásticas. Con imprentas bajo control policial, la inventiva popular abrió talleres por doquier de forma incontrolable en respuesta a una demanda de imaginería religiosa susceptible de ser asimilada por la población iletrada, siendo la oposición frontal a la ley la circunstancia que determinará su ulterior desarrollo. Aprovechando el potencial reprográfico de la técnica, a falta de postales los artesanos comenzaron a copiar y copiar las imágenes de la tradición árabe importada de Oriente, poniéndolas a la venta en secreto con gran éxito¹¹.



Únicas instantáneas de Cheikh Amadou Bamba y su discípulo Cheikh Ibrahim Fall

El principal motivo que movió a las autoridades a implantar la prohibición de 1908 no fue otro que la extrema relevancia alcanzada por una hermandad musulmana de filiación sufi de nuevo cuño, el segundo fenómeno social que concurrió al impulso definitivo de la pintura sobre cristal. La cofradía Muridiya comenzó a tener proyección pública en torno a 1875, en pleno proceso de conquista colonial hacia el interior, en tiempos en que la resistencia armada de Ahmadou Tall y Samorí Turé estaba al borde de la derrota. Su fundador y líder Cheikh Amadú Bamba había nacido en 1853 en Mbacke, localidad entonces perteneciente al reino de Baol, y, aunque se posicionó en contra del colonizador y sus artimañas, desde muy temprano pudo ponderar los procedimientos y el calibre de la maquinaria de guerra francesa, motivo por el que desestimó el enfrentamiento armado, optando por una oposición no violenta. En 1883 Bamba contaba con una cohorte de seguidores murides de indumentaria peculiar, que le acompañaban a cumplimentar a los antiguos monarcas, acudir a mezquitas para invitar a la oración, o construir la sede de la cofradía. Por esta cercanía a las aristocracias destronadas de Baol y Yolof, y en concreto con Lat Dior, último *damel* (rey) de Kayor, y a causa del gran número de seguidores, las autoridades consideraron que Bamba constituía la mayor amenaza contra la estabilidad de la colonia y, en previsión de complicaciones, en 1895 organizaron un juicio farsa para meterle entre rejas en un islote de Gabón, esperando que, tras un tiempo en la distancia, su liderazgo y movimiento religioso cayeran en el olvido. Muy al contrario, los hechos de su vida pasada, las escasas noticias que llegaban del presidio, la injusticia cometida contra él y la propagación de ciertos milagros, no hicieron más que agigantar su figura hasta dotarla del carisma de hombre sabio y santo. Liberado y de regreso a San Luis en 1907, frente a su decidido rechazo a la violencia, las autoridades finalmente se convencieron de que Bamba no era realmente una amenaza y decidieron dejar de atosigarle y pactar. Al año siguiente se estableció la prohibición de la propaganda musulmana como un movimiento a la desesperada, la última ficha en juego, porque de hecho los franceses daban por perdida la carrera por la cristianización. Los puntos del acuerdo estuvieron en el mutuo respeto religioso, la erradicación del paganismo y el respaldo a las políticas de monocultivo de la goma arábiga y el cacahuete, lográndose así afianzar comunidades productoras rurales sólidas y estables. En 1914, al estallar la Gran Guerra, Blaise Diagne logró de Bamba un decidido apoyo al alistamiento, motivo que le granjeó la Legión de Honor Francesa en 1918. La larga y azarosa vida de Bamba y sus seguidores estuvo bien surtida de episodios memorables, hecho que proporcionó nuevas imágenes al repertorio que manejaba el pintor de cristales. A causa de la demanda, la destilación de imágenes relacionadas con la hermandad se culminó con rapidez, contribuyendo a la creación del icono popular. Pronto estos iconos pasaron a manos de la población, para que fueran copiados en furgonetas, camiones y murales, prestando a Senegal un paisaje urbano que perdura hoy.

Mallos. Bay Fall



Diop. Cheikh Amadou Bamba



La pintura de Bamba en su caftán blanco y el icónico Bay Fall con sus clásicos atributos, el mazo, cesto de monedas y traje de retales, dos imágenes urbanas en Senegal

A lo largo del siglo XIX y tras la colonización no habían dejado de aparecer cofradías musulmanas. Tras el reclamo y la visibilidad que los murides dieron a su inventario de imágenes, los clientes de otras cofradías comenzaron a demandar también las imágenes de sus santos. Aquellos primeros artesanos anónimos, instalados en barracas de barrios populares y con seguridad autodidactas, habían pasado de hacer enmarcaciones para retratos y copias de estampas coránicas de procedencia Oriental, a manejar con gran soltura, en una segunda etapa, todo un repertorio con los representantes y los episodios de cada cofradía, convirtiendo el taller en sala de exposición adonde acude el vecindario. Su trabajo consiste en satisfacer la demanda de una incipiente burguesía que rechaza la alienación y la asimilación impuesta por el colonizador y busca una identidad cultural a la que poder sumarse. Acepta encargos y conoce al cliente, que sufre la pérdida de raíces provocada por el éxodo urbano. La gente comienza a aceptar la imagen como instrumento de propaganda religiosa y concienciación política, en la lucha por la liberación y la emancipación del poder colonial. En un país no alfabetizado, donde la cultura se transmite por medio de la oralidad y la escritura tan solo la practican un grupo reducido de sabios musulmanes, el trabajo de aquellos artesanos funcionó desde entonces como un medio de instrucción inmejorable, como un atajo visual inmediatamente legible y comprensible, un eficaz soporte didáctico, un mecanismo de concienciación.



Babacar Lô. Tabaski



Mor Gueye. Alí lucha contra Amr



Ibrahim Fall. Arca de Noé

Estampas bíblicas y coránicas reaparecen en suwer.





Mor Gueye. Señora de blanco



Mallos. Retrato de pareja

Los retratos quedaron estereotipados, identifican nivel social y grupo cultural de acuerdo a sus adornos y complementos

Gora Mbengue. Señora con bebé



CA29



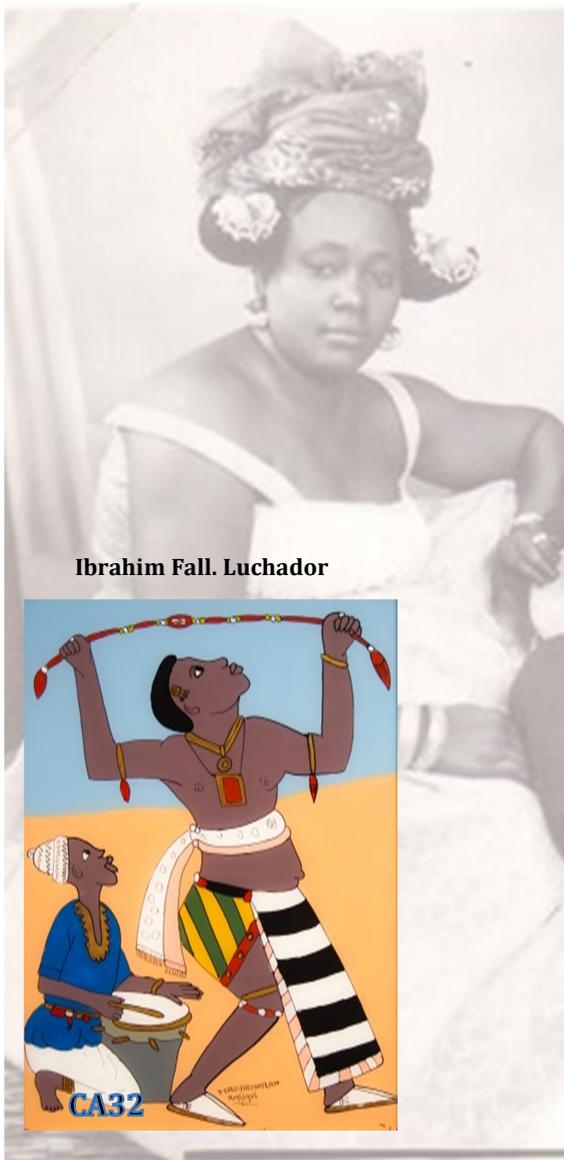
CA30

Esta actividad plástica se conoce en Senegal con la adaptación *suwer*, del francés *sous verre*, “bajo vidrio”, en referencia al soporte, mientras que se emplea término *fixé*, fijada, a partir de la expresión *fixé sur verre*, “fijado al vidrio” en alusión a la técnica; y sin duda podríamos considerarla prematura expresión del arte Pop africano. El hecho, como quedó expuesto, de que la pintura *suwer* se encuentre a la venta en el mercadillo, talleres y anticuarios, y a la vez sea incluida en museos y grandes exposiciones, puede resultar confuso para cierto sector de la crítica de arte que suele despreciar la producción artística africana por ignorancia, pero explicable al considerar la descontextualización producida por el mercado cuando se empeña en exportar cánones artísticos más allá de la civilización que los produce¹². Obviamente, no se vende la misma obra en la esquina que en el anticuario, ni es lo mismo lo seleccionado para exponer. Sidney Littlefield Kasfir¹³ mostró cómo los postulados de la crítica occidental habrían descartado una gran parte de la creatividad popular africana catalogándola de arte *naïf* o simple producto comercial. No cabe duda de que la presencia circunstancial y forzada del arte en la calle, mercantilizando una producción orientada hacia la subsistencia personal, resulta inconcebible para la idea convencional del artista en Occidente. Según los presupuestos establecidos existiría una diferencia insalvable de grado y calidad entre la obra de arte con mayúsculas, creada bajo la urgencia de la inspiración y la creatividad, y el objeto que, aun gozando de innegable cualidad estética, fue creado como mercancía para la venta en la acera. En consecuencia el verdadero arte debería quedar completamente libre de motivación comercial, religiosa o política. Cualquier trabajo hecho para subsistir o por encargo sea para patrón, obispo, tal vez para gobierno marxista, quedaría desprovisto del grado de obra de arte. Pero, como sabemos, en efecto este discurso se mostró completamente estéril tras la ensalzada producción en serie de Andy Warhol, mucho más si consideramos que tanto Michelangelo Buonarroti como Miquel Barceló trabajaron para la iglesia. La característica de la plástica Pop debemos encontrarla en la combinación de la tradición con la intención comercial. Cualquier transeúnte del mercadillo estará capacitado para entender el significado de cuadros, entre los que puede encontrar alguna forma de identificarse consigo mismo, y por tanto puede estar tentado a adquirir. Al contrario, en Occidente, al quedar descontextualizados, pierden para nosotros las referencias y parecen pinturas sin relevancia que se compran por exotismo como recuerdo de viaje.

La socióloga y crítica Bennetta Jules-Rosette¹⁴ presentó un estudio en profundidad sobre la aparición del arte popular africano en Congo y Sudáfrica a partir de los años cincuenta, con cuadros coloristas de mensajes muy claros pintados sobre tela de saco, a la venta en primera instancia en los mercadillos. De naturaleza urbana, con fuerte ingrediente de crítica política, como simple comentario sobre situaciones personales, o como denuncia social, el arte Pop de los cincuenta y sesenta resultó la mejor herramienta para articular lenguajes subversivos contra un estado que, alcanzada la independencia, en la mayoría de las ocasiones resultó prácticamente inexistente. Junto al tono agitador y el mensaje político, en respuesta o desafío al poder, otras particularidades del arte Pop estarían en su carácter narrativo, así como en la estrecha relación establecida entre artista y cliente, ya que con frecuencia los trabajos fueron realizados bajo pedido con una finalidad concreta. De esta forma podemos comprobar cómo, a pesar de su temprana aparición, la pintura *suwer* cumple absolutamente cada requisito establecido por Jules-Rosette, salvo que con cincuenta años de antelación: articula lenguaje subversivo contra el colonizador. Dirigido a clientela popular que conoce los hechos representados y descifra de forma personal. Es un producto social urbano, establece relación con la demanda y, enseguida lo veremos, se trata de una expresión eminentemente narrativa y literaria. En este sentido, se podría afirmar que la pintura *suwer* sería una prematura manifestación de arte Pop moderno en Senegal, nacida al comenzar el siglo XX.

Si los autores de la primera etapa están hoy más bien considerados como artesanos, el grupo de pintores que aprendió en aquellos talleres y tomó el relevo a partir de los años veinte, para desarrollar su actividad a lo largo del periodo colonial, amplió el repertorio de imágenes y en general comenzó a firmar unas obras que hoy se encuentran en los museos y colecciones del mundo. La eclosión de artistas y repertorio resulta remarcable. Junto a algunos anónimos, los antiguos maestros que podríamos nombrar como auténticos creadores serían: Saliou Sarr, Ousseynou Thiam, Balla Ndiaye, Omar Moussa Gueye, Ndiaye Lô, Moudou Fall, Babacar Lô, Mor Gueye, Mbor Faye, Ousmane Faye y en especial Gora Mbengue. Cada uno logró convertir una actividad artesanal en su particular forma de expresión artística, acrecentando con gran originalidad una imaginería mil veces repetida; con frecuencia creando en absoluta autonomía, es decir, sin necesidad de postal o fotografía previa, pintando sobre el cristal a mano alzada. Es la generación llamada de los cuarenta, cuya obra se reunió para la primera gran exposición de cristales senegaleses, inaugurada en el Grand Palais de París el 26 de abril de 1979. A nuestro parecer, demasiado tarde para servirles de apoyo, puesto que nunca dejaron su oficio a pesar de que, conforme en los cincuenta la independencia se comenzó a contemplar como algo irreversible, la pintura *suwer* experimentó sus horas más bajas, con un descenso notable en la producción. Resultaba más barato adquirir posters, almanaques y carteles para la decoración doméstica y, en ocasiones, al verlo pasado de moda, muchas familias que tenían cuadros los rompieron para utilizarlos como freno para las gallinas de la huerta, o levantaron la pintura para dar al cristal un nuevo uso.

No obstante, al comprobar que su producción había dejado de atraer al cliente, en el decenio del cincuenta al sesenta los artistas expresaron su inventiva para desligarse de la esfera religiosa y desarrollar los muy amplios asuntos que ofrecía la temática profana, fijando los episodios, personajes y rasgos morales más relevantes de una nación en ciernes. De ese modo la pintura sobre cristal conservaba su carácter subversivo frente al orden colonial, su papel como arma nada despreciable de la contestación política nacionalista, así como su importancia como medio de preservación de los valores sociales y de identidad cultural, en un momento en el que aún estaba en juego la imposición de los modelos culturales occidentales a través de la escuela y la política de asimilación. Y un grupo que construye su identidad necesita reafirmar sus valores y tradiciones, pero también precisa imágenes y héroes para narrar una epopeya que se remonte en el pasado, con imágenes que representan figuras históricas y héroes nacionales, que hablan de costumbres, leyendas y relatos moralizantes, como modelos que fijan la idiosincrasia del grupo. Ahora bien, si esta expresión plástica venía mostrando signos de agotamiento, con la llegada de la independencia en 1960 definitivamente dejó de estilarse. El movimiento de emancipación independentista, fundado en la Negritud de Leopold Sedar Senghor y Aimèe Cesaire, trató de imponer una nueva identidad nacional de arriba abajo, a través de la literatura, el teatro, la danza, así como estimulando la renovación de la plástica con la apertura de la Escuela de Bellas Artes de Dakar, donde el alumno era instruido en las técnicas y los soportes importados de Occidente, mientras que el arte del cristal debía ser asimilado en la calle. La sociedad senegalesa estaba preparada con ilusión para modernizarse. En este ambiente, junto a los antiguos maestros surgió una nueva generación que, en busca del sustento diario, trataron de insertarse en la modernidad por medio de la renovación del repertorio. Autores que hoy gozan de gran renombre, como Mbida, Amadou Sane, Fode Camara, Amadou Diallo, Ibrahim Sall, Alexis Ngom y Moussa Lô, aprendieron el oficio en los talleres de sus maestros, un poco por todos los barrios y principales ciudades, viendo cómo de la oposición al colonizador se daba paso a una república moderna de modelos afrancesados, que imponía la construcción de una conciencia nacional para un país que nunca había existido, Senegal.



Ibrahim Fall. Luchador

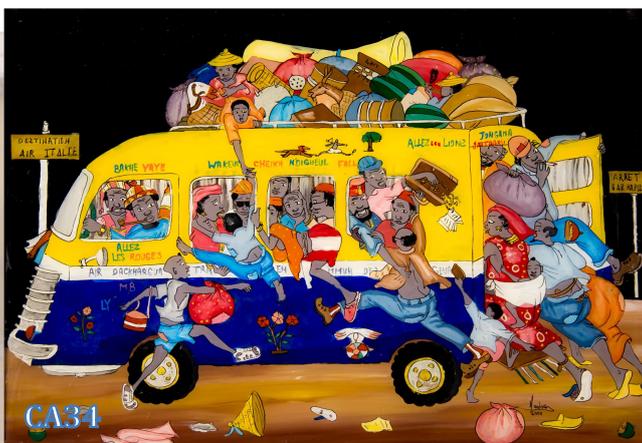


Mbida. Mujer con flauta



Alexis Ngom. Familia en calesa

Pero todo iba a cambiar a partir de los setenta. Con un país dinámico, diverso, rico en cultura y tradiciones y abierto al turismo, la demanda comenzó a sobreponerse a causa de la fascinación que los cristales tuvieron para el viajero europeo y norteamericano. Con esta nueva clientela, la producción cambiará sus condiciones de mercado y creación. Los pintores podían vivir con mayor holgura y tranquilidad, tuvieron a su disposición talleres bien aprovisionados y comenzaron a exponer en galerías de arte, centros culturales y hoteles. Muchos de ellos, formados en la *École de Dakar*, van a retomar el soporte transparente para superar las técnicas y los formalismos de los antiguos creadores y ensayar nuevos caminos de expresión, que incluyeron la supresión del trazo de tinta, los formatos no euclidianos, la expresión abstracta, la indagación en la ilustración y el cómic con la inclusión de texto, el montaje de la enmarcación, así como la aplicación de materiales combinados en forma de *collage* y efectos diversos, elevando así la obra al ámbito de la bienal de arte contemporáneo. Mientras tanto, con el incremento de extranjeros y demanda, el mercadillo y la acera se llenaron de imágenes paisajísticas, escudos del equipo nacional de fútbol, páginas del célebre Tintín y copias de escaso mérito de modelos anteriores, realizados para el turista. La pintura *suwer* se encontraba en un momento de cambio y renovación, crucial en su desarrollo y supervivencia, a caballo de la recesión económica provocada por la crisis del petróleo de los setenta. La desilusión producida por un ansiado desarrollo que no llega a completarse, por una gobernanza ineficaz en la resolución de los problemas reales y cotidianos, hizo surgir una iniciativa popular apoyada por un amplio elenco de artistas y músicos que, con el pretexto de adecentar las barriadas, desde finales de los setenta pintaron murales callejeros y compusieron para animar la concienciación ciudadana. Es la generación Set-Setal, donde en torno al *suwer* podemos incluir maestros como Mallos, Paco, Sea Diallo, Moussa Sakho, Fallou y André Dolly, Azou Badé, la escuela del Museo Regional de Thies con Moussa Johnson, Badou Niang, Mamadú Ndiaye Faye y, significativamente, Germaine Anta Gaye y Serigne Ndiaye, quien coordinó y seleccionó el Festival de la Pintura *Suwer* con ocasión de la bienal Dak'Art de 1998, en el Centro Cultural Francés de la capital. Superado este momento crítico con una actualización en toda regla, perdida la supremacía del dibujo y codeándose con las numerosas y diversas obras artísticas que caben en una bienal de toda África y la diáspora, el cristal se instaló entre los soportes como un miembro de pleno derecho, sobre el que el artista moderno, concebido como individuo creador, opta por expresarse¹⁵. Por este largo proceso, hoy se nos aparece como la manifestación cultural más vital y peculiar; conquistando nuevos espacios, a la altura de la modernidad y con una clientela internacional, resulta imprescindible para quien se interese por los elementos de la cultura senegalesa contemporánea.

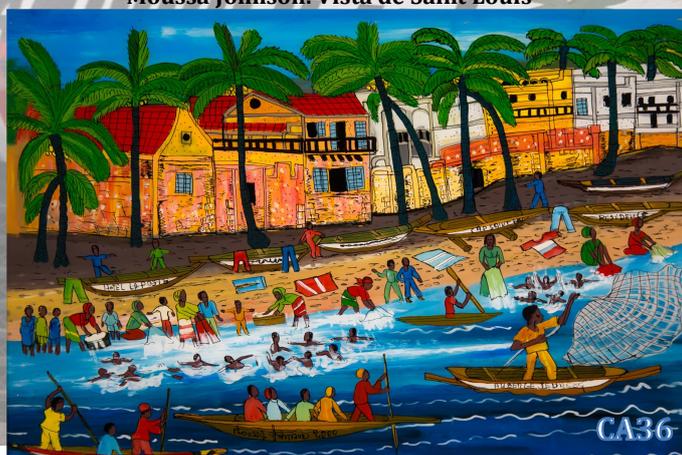


Mamadou Ndiaye Faye. Car Rapide



Paco. Thieb au djenn

Moussa Johnson. Vista de Saint Louis



Técnica y características

Parece pertinente que nos detengamos un momento en la descripción de esta antigua técnica con el ejemplo más simple, copiando a partir de una imagen previa que, imaginemos, se trata de un retrato femenino. El procedimiento es el contrario al de una pintura formal, que comenzaríamos por los fondos y paisajes para continuar con las figuras en medio plano y terminar con los detalles del primer plano. Resulta sencillo una vez conocido, pero requiere meticulosidad y paciencia, pues no admite correcciones una vez un color ha sido tapado. Por este motivo, con frecuencia será necesario abandonar el trabajo para el día siguiente, cuando la pintura haya secado. Necesitaremos un bote de tinta china y una pluma no demasiado fina, pinceles de diferentes números, latas de pintura variadas con al menos los colores elementales, un bote de disolvente, así como utensilios que sirvan para dar textura al color como podrían ser esponjas, peines, trapos de diferente trama, etc. Y, obviamente, un vidrio sobre el que pintaremos. Los formatos más usuales son 24x33 y 33x48 con cristal de 2 mm, aunque se utilicen grosores mayores para formatos más grandes. La pintura apropiada será industrial, frecuente en la droguería. Elegida la imagen, la situamos sobre una superficie de trabajo y la cubrimos con el cristal, sujetando ambos con cinta adhesiva para evitar el desplazamiento. Con plumilla y tinta china se dibujan las líneas y figuras, delimitando el contorno. Cualquier firma, datación o leyenda ha de ser inscrita en este momento, escribiendo de derecha a izquierda. Una vez efectuado el dibujo, podemos empezar a rellenar las figuras con color utilizando el pincel, puesto que la tinta china queda seca de inmediato y ni la pintura, ni el disolvente, nos emborronarán el trabajo. Comenzamos por los primeros planos y objetos delanteros, como por ejemplo los collares, pendientes, ojos, labios, color de uñas, el estampado de la ropa, para continuar, tras esperar el secado, cubriendo con el fondo de color del traje, la piel, el tocado y los planos medios en general. Finalmente, una vez seco, se termina cubriendo el fondo del dibujo, sea con un paisaje al que se le pueden dar texturas, o tal vez con un color plano. La apariencia de la pintura queda así indeterminada en el reverso, todo queda tapado por las sucesivas capas. Tan sólo tendremos que voltear el vidrio para que la imagen cobre vida traslúcida de efecto encantador en el anverso. En los talleres los protegen recortando un cartón del mismo tamaño y sujetándolo, con cinta adhesiva, a lo largo del canto, aunque por supuesto parece más apropiado montar una moldura que dignifique el trabajo. Su fragilidad le hace ser aún más preciado. El resultado final será una copia invertida, derecha a izquierda, del original del que partimos.

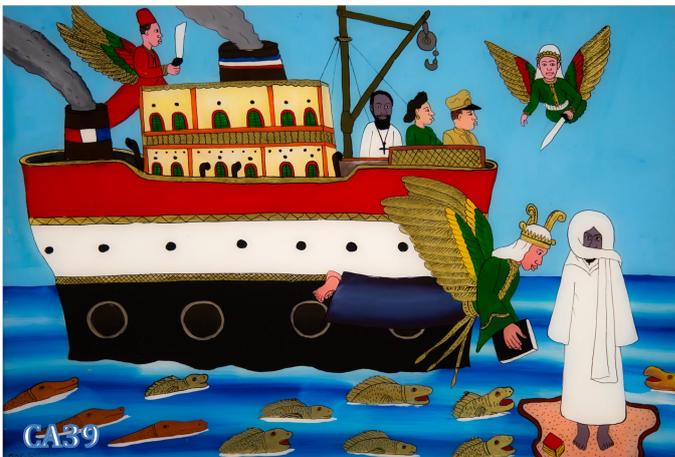
Las características más tempranas y originales del *suwer* estarían en la delimitación de la figura y el contorno por medio de la línea de tinta, el gusto por el colorido, las superficies lisas, los fondos neutros de color plano, la simplificación de los personajes, la desproporción deliberada atendiendo a la importancia del sujeto en la composición, la ausencia de volumen y perspectiva, así como una evidente imperfección en el dibujo. Todas estas particulares, aun exhibiendo una escasa técnica pictórica, ponen de relieve el compromiso del artesano hacia una tradición cuyo principal cometido será transmitir contenidos culturales que deben ser preservados, repitiendo imágenes como hace el fotógrafo en el laboratorio. No obstante, como ya hemos explicado, desde finales de los setenta los artistas buscaron romper con los formalismos originales para quebrar el soporte, prescindir de la línea de tinta, aplicar texturas, volumen y sombras, utilizar la perspectiva, el dibujo impecable, el gesto en la pincelada, o tal vez indagar en la abstracción. El cristal termina por ser un soporte donde ensayar diferentes técnicas para satisfacer necesidades expresivas.



Malainy Sow, "Mallos", lleva una serie dedicada a personajes y oficios

Temática sagrada

Como hemos visto, desde los primeros estudios pareció obvio distinguir entre pinturas que reflejan temática sagrada y los que abordan imágenes en el ámbito profano¹⁶. Si bien, como expusimos, en el seno de la *Umma* ya se utilizaba la imagen devocional, sería propiamente senegalesa la costumbre de acompañar la imagen con texto, y en especial la propia aparición de la temática profana, inexistente en otros territorios y con frecuencia dotada de cierto grado de humor característico de la personalidad senegalesa. Dejemos a un lado la imaginería profana para centrarnos en el amplísimo mundo devocional senegalés, pues presenta particularidades con respecto al resto de países musulmanes. En primer lugar nos llama la atención la permisividad con la reproducción de la figura del santo, la figuración con el cuerpo humano en general. Esto lo hemos desarrollado más arriba explicando las peculiaridades del islam en África Occidental, donde parece admitirse cualquier actividad que permita sacar adelante la familia por medio del trabajo. Tal como hemos anticipado, las principales escuelas del sufismo, *tariqa*, encontraron adaptación a las costumbres y creencias al sur del Sahara a través de hermandades puramente africanas lideradas por personajes carismáticos dotados de la gracia divina, *baraka*. Se establecieron así cofradías que reunieron grupos de fieles en torno a prácticas y creencias consideradas heterodoxas fuera del espacio sudanés.



Mor Gueye. Rezando sobre el mar



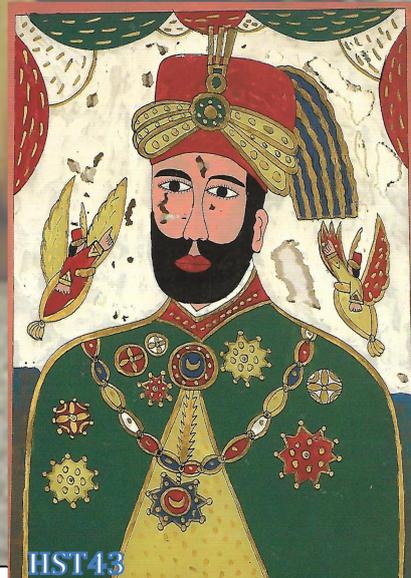
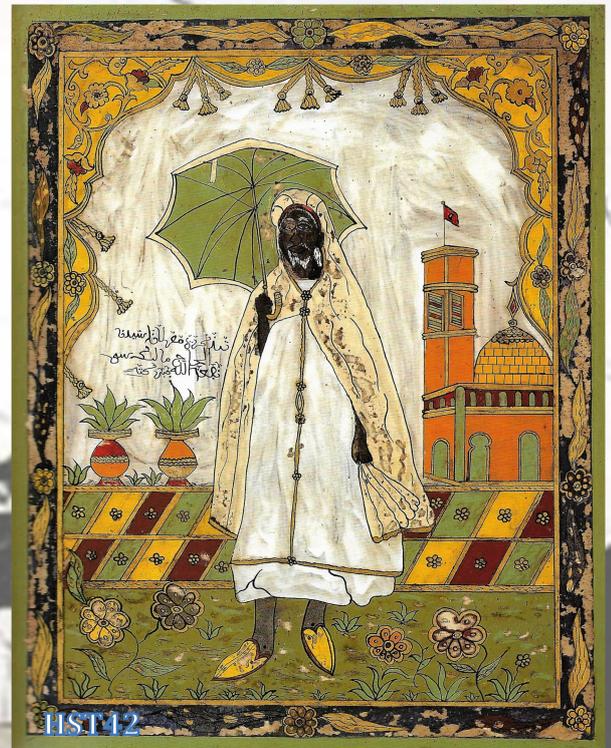
Babacar Lô. Aclamado al regreso

La saga de Bamba incluye hechos y milagros

Por su enorme relevancia en todo componente social parece necesario comenzar por la mencionada *tariqa Muridiya*, fundada por Cheikh Amadou Bamba (1850-1927). Inicialmente formado en la mística del sufismo *Qadiriya*, Bamba completó su formación entre maestros mauritanos y desarrolló una ingente obra literaria a lo largo de su vida, siendo frecuentemente representado realizando los milagros que le granjearon la consideración de hombre santo durante su atribulada saga, siempre de frente, a partir de la única imagen fotográfica que se conoce del morabito, oculto tras su blanco caftán, tomada en 1913. Le veremos en el momento de su detención por las tropas coloniales, rezando sobre las olas en la singladura al presidio, rodeado de arcángeles, tentado por los diablos, *djinn*, aclamado al regreso y casi siempre en compañía de su principal discípulo Cheikh Ibrahim Fall, en busca del lugar donde erigir la rábita de la cofradía, Touba, adonde anualmente peregrinan los murides con ocasión del *Gran Magal*. Es muy frecuente también la reproducción del omnipresente personaje del Bay Fall, discípulo adscrito a las labores y deberes de la hermandad que, con traje de retales, cuenco de calabaza, maza y pelo enmarañado, compone quizás la imagen más genuinamente senegalesa.

Mencionaremos brevemente la *tariqa* Tidyaniya, a pesar de ser la segunda en número de fieles y alcanzar amplias regiones de África occidental, que fue fundada por Al-Hadj Malick Sy (1855-1922), morabito mauritano iniciado, como tantos otros, entre maestros de la *tariqa* Qadiriya. La iconografía habitualmente le representa a partir de una foto donde aparece protegido bajo el parasol, parado ante la mezquita de la orden en Tivauán.

Mandione Laye



Abd el-Qadir al-Jilani

En proporción menos numerosa pero con una representación significativa en Senegal, la *tariqa* que se adhiere a la original mística Qadiriya, madre de las dos mencionadas, fue fundada en el siglo XII por el iraquí Cheikh Abdul el-Qadir al-Jilani y trasmitida a *Bilad as-Sudán* por el mauritano Cheikh Sidiya al-Kibir. Y, aunque no tenga un representante local, fue tratada con frecuencia por los suweristas. El persa fundador del antiguo camino sufita del siglo XII solía ser reproducido junto a morabitos de otras cofradías.

Con peculiaridades singularmente dakarianas, la *tariqa* Layen fue fundada en 1883 por Seydina Limamu Laye (1845-1919), quien fallecería en un corto espacio de tiempo, siéndole edificado un mausoleo en la playa de Camberene junto a la gran mezquita de la hermandad. Era un pescador musulmán del grupo afincado desde tiempos remotos en Cabo Verde, lebu, que sintió inspiración mística para constituirse en *marabú* de sus convecinos sin dependencia a *tariqa* o escuela alguna, adaptando el islam a las creencias locales para otorgar mayor participación a la mujer en rituales y ceremonias. Aunque se le atribuyen numerosos milagros y episodios, los cristales concernientes al grupo suelen tan solo consistir en retratos extremadamente sobrios de su sucesor, Mandione Laye, en caftán azul, con pañuelo blanco enmarcando el rostro y una cinta negra en la cabeza; y siempre con un rabijunco etéreo en el regazo o sobre el hombro. El viajero atlántico es el símbolo de la hermandad, juega el papel de emisario celestial por su facultad de unir cielo y tierra. El grupo lebu, tradicionalmente marinero, casi exclusivamente engrosa la *tariqa*.

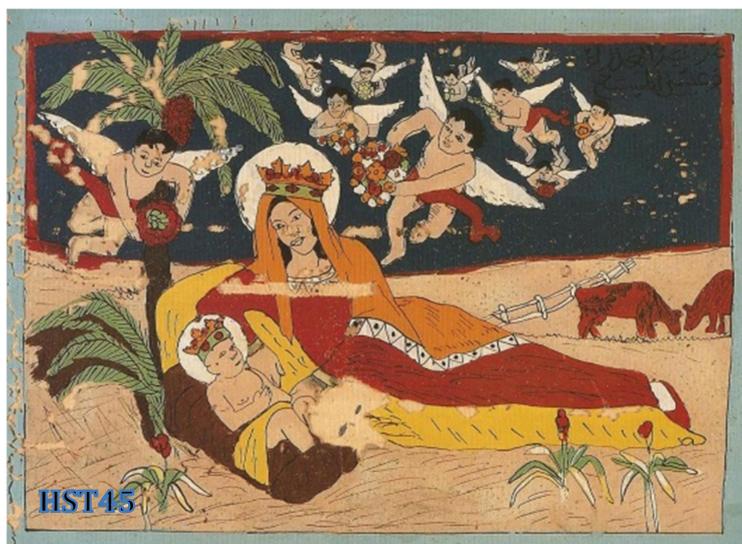
Junto a la selección proporcionada por cada cofradía, no debemos olvidar entre los cristales que abordan temáticas religiosas aquellos antes mencionados, que fueron extraídos del texto sagrado e importados de Oriente, y que muestran imágenes del altercado entre los dos aspirantes a califa, Alí y Amr, la montura alada de rostro femenino del Profeta, Al-Boraq, el primer muecín, Bilal, el barco del padre Noé, el sacrificio de Abraham, así como de los alumnos, *taalibé*, que, tablilla en mano, recitan y aprenden las azoras en la escuela coránica. Estas representaciones se apartan del realismo y revelan escenas de naturaleza narrativa con idéntica función que la iconografía cristiana.



Babakar Lô. Escuela coránica

Al hilo de esto sería necesario mencionar la existencia de una temprana tradición de imágenes devocionales cristianas, que ha perdurado hasta hoy. A causa de la demanda, el artista, olvidando su adscripción musulmana, no guarda reparo al producir escenas para otras hermandades, imagería bíblica como el arca de Noé, e incluso puramente cristiana como Natividad y Crucifixión, pues no olvidemos que tanto María como su hijo el profeta Isa, Jesús, son profundamente respetados en el Corán. Tenemos el caso de un miembro de la escuela Qadiriya, Malainy Sow, contratado para decorar la iglesia de Notre-Dame de Pikine.

Maternidad. Anónimo



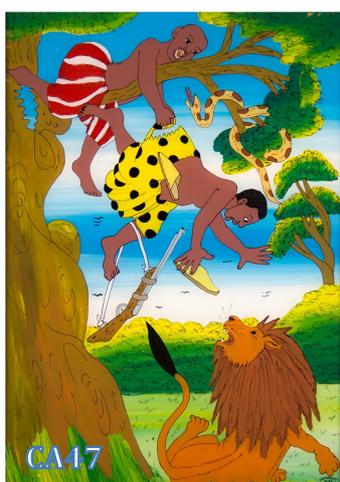
Temática profana

Tal como dijimos, sería específico de Senegal el desarrollo de una imagería profana extensa que abarca aspectos diversos de la vida cotidiana, la historia y las leyendas. Lleno de frescura y sentido del humor, el artista no solo proporciona decoración doméstica en relación a creencias religiosas, sino también consejos moralizantes a través del humor, no exento de autocrítica, con intención de fijar modelos de comportamiento en orden a la conducta reprochable, con frecuencia utilizando imágenes que representan a malhechores atrapados en su delito, maridos poco fieles y esposas poco diligentes.



Babacar Lô. El cazador

Consideramos un grupo importante los cristales de carácter **histórico**. Entre otros temas, sería necesario mencionar el dedicado al héroe de la resistencia anticolonial Damel Lat Dior, soberano de Kayor que se enfrentó a la construcción del ferrocarril, así como al guerrero y filósofo del siglo XVII Kocc Barma, célebre por sus proverbios, ambos siempre reproducidos cimitarra en mano sobre un potente alazán de calzas blancas. Fueron frecuentes también los cristales dedicados a personajes contemporáneos relevantes, como el soldado *tirailleur* que fue a la guerra en Europa y el mencionado presidente y poeta Leopold Sedar Senghor.

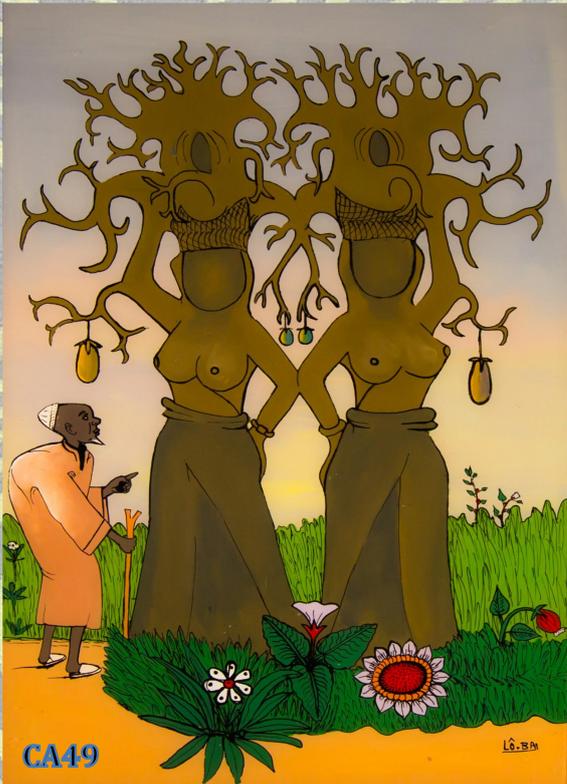


Amadou Diop. La suerte está echada



Moussa Johnson. El inconveniente de la poligamia

Un segundo gran grupo lo formarían los *suwer* de género **burlesco**. El pintor, para satisfacción del cliente, realiza escenas llenas de humor con propósito casi exclusivamente hilarante. Entre ellos se cuentan los dedicados al cazador sin escapatoria, el esposo sorprendido con la amante, la esposa que abandona al marido, la joven que tomando una ducha es observada en secreto, las co-esposas enzarzadas en pelea mientras la cabra se zampa la comida. Mencionaremos que cualquier senegalés identifica al sufrido personaje de innumerables infortunios con Al-Demba NDiaye, nombre con el que se conoce al bufón del chiste popular, como en España podría ser el “gracioso lepero”.



Babacar Lô. Convertidas en baobab



Alexis Ngom. Mami Wata



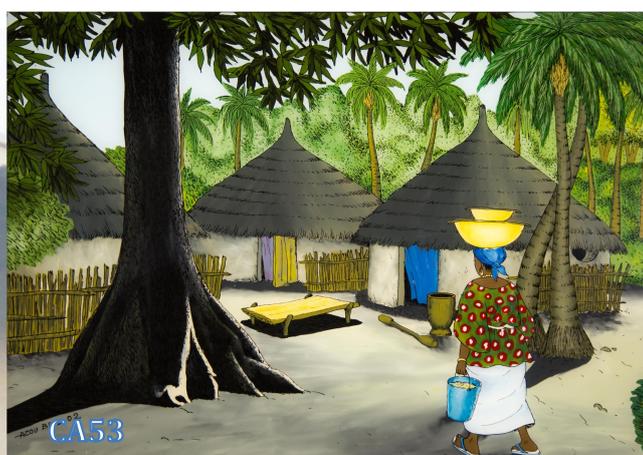
I. Barry. El ladrón sorprendido

Generalmente bañada de humor, la pintura *suwer* incluye el relato de **leyendas, fábulas y proverbios ejemplares**. Aquí debemos incluir historias tales como el arresto del ladrón, el marido metamorfoseado en burro por sus faltas y el cuento de las jóvenes convertidas en baobab por negar agua al anciano sediento. Todas constituyen imágenes que permiten identificar el comportamiento impropio al dictado de la moralidad. Debemos incluir aquí también los dedicados a personajes legendarios tales como la Mami-Wata, espíritu ancestral relacionado con el agua, mitad mujer mitad serpiente, identificado con el mascarón del buque negrero, así como al legendario campeón de la popular lucha senegalesa elevado al rango del mito.

Quizás el grupo más extenso estaría formado por imágenes simplemente dedicadas a la ilustración de la **vida cotidiana**, ejercicio de revalorización de costumbres y formas de vida. Nostálgico de su aldea, donde aún permanece el clan, de tradiciones y actividades cotidianas abandonadas, el cliente demandará la escena costumbrista evocadora del contenido cultural perdido en la urbe. No faltan los paisajes idílicos de Casamance, la escena bucólica de pastoreo, los danzantes de *sabar*, la banda de música, los esposos en la intimidad, las mujeres jugando *wurí*, la tarea doméstica, el transporte urbano, el traspbordador del río Gambia, la escena de mercado, la familia viajando en bicicleta y almorzando en torno al *thiebudjen*, el plato nacional. Debemos incluir aquí la serie que viene realizando Malayni Sow, *Mallos*, sobre los oficios, con carácter didáctico y altamente humorístico, ejecutados con personajes en diálogo y con fondo amarillo plano, que recuerdan la tira cómica de las revistas. Esta serie tiene mucha aceptación y resulta ser muy imitada.



Ibrahim Fall. Cruzando el río Gambia



Azou Badé. Volviendo a casa



Azou Badé. Mujeres jugando wourí



Badou Niang. Pastor

Es también amplio el grupo de cristales con **retratos** de personas y animales. Deudores de los instantes de desarrollo, aquellas instantáneas con clientes de los primeros fotógrafos servían de modelos, como también los antiguos grabados, y así pasaron a ser copiados en el tiempo atravesando un proceso donde el retratado pierde importancia, para funcionar como estereotipo de un grupo identificable entre la población por medio de sus atributos. Sería el caso de la *signara*, esposa temporal del hombre blanco durante su estancia en África a partir del siglo XVII, de vida acomodada y con enorme influencia y carácter, retratadas en las terrazas de las mansiones que habitaban en las ciudades coloniales de Gorée y San Luis. Junto a estos retratos en grupo obtenidos de antiguos grabados, encontramos los trabajos de estudio fotográfico. Copiadas de antiguos retratos, las señoras, *diriyanke*, aparecen individualmente, con hermanas o sus maridos, mostrando un bello tocado, un peinado ensortijado, bellos pendientes y collares, y trajes a la moda del momento, que la identifican con una posición y grupo social; la incipiente clase media que accedía al profesional para decorar su vivienda. Las carteras y buenos zapatos, el salacot, las joyas y *libidor*, "luises de oro", antigua moneda francesa, son una demostración de la prosperidad conyugal. Los animales salvajes y domésticos aparecen también con frecuencia. Gora Mbengue realizó, durante sus últimos años, una serie de cristales con el calao, la gallina y los polluelos, e incluso en alusión a la fiesta del sacrificio de Abraham, Tabaski, con los carneros en venta. Elefante, león y jirafa, fauna perdida, cualquier artista reproducía encantado un encargo de los niños, por ejemplo, a partir de su foto. No debemos pasar por alto la serie de Mbida con cantantes femeninas de gran popularidad, bien vestidas y siempre tocando algún instrumento, para jugar con el epítome en abstracto de la belleza, relacionando belleza femenina y musical, realizados con fondo neutro para otorgar importancia al significado.

Resulta notable el tratamiento de la tristemente recordada esclavitud como excepción, pues no surge por ningún lado el humor característico del *suwer*. Se trata de mantener vivo un recuerdo cruel y doloroso. Vemos el drama tratado con seriedad para enfrentar la brutal y cruda realidad, pues podemos observar tanto la avidez europea como la necesaria colaboración del negrero africano haciendo prisioneros para la venta. La imagen más copiada aparece dedicada a la reproducción de la célebre *Maison des Eclaves* en la isla de Gorée, con la doble escalera curva y dos irreconciliables mundos: el piso inferior para el prisionero en espera de embarque, el superior para el negrero, quien tuvo que soportar impávido el lamento de niños, mujeres y hombres, durante años de destino en África.



CA56

Azou Badé. Preparando la intimidad



CA57

Abdoulaye Diaoune. Piragua en el bolong

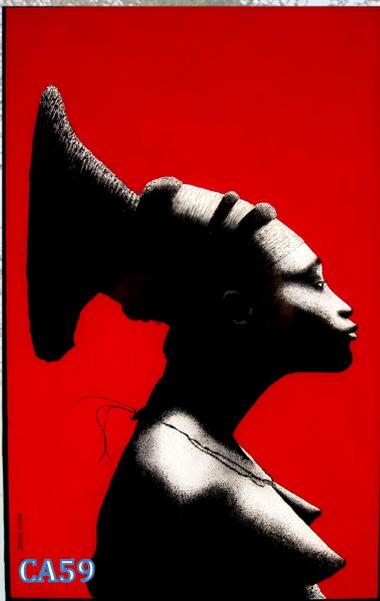
Moussa Johnson. Familia en bicicleta



CA58

Un griot sobre el asfalto

Hemos visto hasta aquí el amplio panorama ofrecido por la pintura *suwer* intentando una clasificación temática y agrupando autores por generaciones, pero parece obvio que no toda la obra producida en los últimos años puede encajar en estas coordenadas. Intentaremos ahora realizar un pronóstico optimista en cuanto a la perduración de la técnica, introduciendo las particularidades de los artistas innovadores de última generación. Traigamos a colación el trabajo de Moussa Johnson, Azou Badé y las minuciosas muñequitas de André Dolly. En este último, el escaso valor narrativo se ve recompensado por la interpretación libre y espontánea de la imagen en razón de su valor puramente simbólico. Se trata de una ruta expresiva para artistas que asimilaron de antemano la estrecha relación del *suwer* con el diseño y la ilustración. Azou Badé es profesor de dibujo y reproduce escenas y paisajes como su oficio hace suponer, con la máxima corrección. Cuando dibuja retratos femeninos, por el contrario, echa mano de las facciones del cómic exagerando los rasgos. Johnson estiliza la figura femenina con un diseño personal ligado a la ilustración, buscando el colorido y la identificación de los oficios. Encontramos también cristales que narran, como en el tebeo, diversas escenas dentro de la misma secuencia, utilizando un lenguaje manejado por el cineasta. En referencia al cómic debemos resaltar la demanda creada en torno a la figura de Tintín, que los artesanos se lanzaron a reproducir por necesidades económicas al igual que el escudo deportivo, la postal turística y el paisaje, para vender en las calles de Dakar. Esto demuestra hasta qué punto los pintores se muestran abiertos a la demanda, aunque tengamos que advertir que este trabajo artesanal ha sido con frecuencia criticado desde el purismo, al ser considerado contrario a la dignidad de la tradición.



Azou Badé. Retrato de chica mangbetu



Moussa Johnson. La frutera



Abdoulaye Diaoune. Personajes en la aldea



André Dolly. Señora con fondo verde

Otros artistas lograron expresarse atacando el cristal directamente con el pincel y olvidando el trazo de tinta, logrando así la apariencia del lápiz pastel y la acuarela sobre papel, como Paco y Aboulaye Diaoune. Al frente de la innovación podríamos también nombrar a Germaine Anta Gaye, Sea Diallo y Serigne Ndiaye, quienes utilizaron la abstracción, el tratamiento de la materia y el *collage*, remitiendo a signos ancestrales pertenecientes a una conciencia colectiva de amplio alcance. Sería extenso entrar en la obra de Moussa Sakho, escultor y pintor para quien la imagen pintada pierde importancia y el *suwer*, lejos de ser un soporte para la expresión, goza de esa función expresiva por sí mismo en cuanto tradición popular. Como una antigua fotografía, una lata o un postigo abandonado, el cristal merece ser rescatado y tratado por medio del reciclaje, montado sobre un bastidor para crear una escultura con *suwer*. El soninké Sakho fue seleccionado en la exhibición internacional de la edición Dak'Art 2002, convocatoria en la que se rindió homenaje al maestro Gora Mbengue con una exposición en la Galería Nacional.



Moussa Sakho



Resulta necesario destacar que, si bien parece haber sido admitida la relación del *suwer* con el antiguo grabado, la fotografía y la ilustración, su carácter literario ha quedado un tanto olvidado por la crítica. Sin embargo, de algo podemos estar seguros: solo al amparo de su valor literario se puede explicar el éxito de la tradición suwerística. Tras el trabajo del semiólogo Umberto Eco¹⁷, el academicismo tuvo que otorgar valor literario al cómic como narración figurativa o literatura dibujada, por tanto tendríamos que valorar en este sentido el trabajo de los creadores suweristas. Ese valor narrativo de la imagen se ve reforzado al considerar que, hasta bien entrado el siglo XX, las lenguas mayoritarias en Senegal, wolof, serer, alpular y diola, no contaron con gramática escrita ni soporte alfabético. Pero los pueblos ágrafos por supuesto mantuvieron una rica tradición literaria, con frecuencia menospreciada en Occidente. La historia de cada reino y dinastía, la tradición de gestas, el cuento popular y la leyenda, fue conservada en África Occidental por medio del texto oral memorizado y transmitido por el *griot*, tradicionalista “saco de la palabra”, siempre unido a cada clan y a cada soberano, como depositario de una memoria que delimita el correcto proceder. Ahora bien, esa tradición oral de carácter rural se perdía en las grandes ciudades a consecuencia de la emigración interna hacia el barrio de hojalata, donde el desarraigo sumó a la añoranza por el terruño una desgarradora falta de relatos que remitieran a la cultura del clan. Puesto que no contaron con literatura escrita, fue inevitable que la pintura *suwer* viniese a llenar ese espacio urbano que el *griot* no pudo tomar sobre el asfalto. Al final del siglo XIX, en las ciudades coloniales de la costa, se conjugaron las condiciones necesarias para que la imagen narrativa entrase en escena supliendo a la perfección el papel del *griot*. Suwerista y *griot* son los encargados de conservar narraciones de suma importancia para la comunidad, y deben necesariamente elaborar las figuras

retóricas precisas para la transmisión de los contenidos. En el medio rural el *griot* fue el encargado de conservar la tradición; en la capital este cometido recae sobre el *suwerista*.

Toda fuente de inspiración para realizar el *suwer* surge a través de la tradición oral. La despistada crítica occidental suele poner reparos al valorar este arte cuando constata la repetida copia de la imagen, por el mismo o diferente artista de otro taller, a lo largo del tiempo. En el extrarradio de las ciudades el analfabeto encuentra escasas referencias culturales para buscar su identificación en el grupo, pero ante una pintura tropieza con una imagen que puede ser descifrada y compartida con la población. Como hemos querido mostrar, el creador fue capaz de desarrollar un repertorio de imágenes y elaborar un léxico codificado de amplia utilización posterior, un medio de transmisión de contenidos y, más importante, de identificación en el seno de la sociedad moderna, que hasta hoy refleja los gustos, pero también la personalidad de una sociedad. El *suwerista*, por tanto, crea iconografía narrativa, pero su función no sería innovar a cada paso, sino conservar y transmitir contenidos cuya ausencia podría suponer la pérdida de ricas referencias culturales. Las canciones y la música popular también funcionan para los oídos del extrarradio. En el caso del músico *ndiguel*, tenemos un cantante comprometido que dirige mensajes y “habla” a la comunidad en escena, su mensaje se repite en cada concierto y es plenamente entendible en el seno de la comunidad. De la misma forma el *suwerista* compone y después repite el diseño con la finalidad de vivir del arte y transmitir el mensaje, ¿no es esto lo que persigue cualquier artista?

Cada género de los que hemos mencionado: cuento, leyenda, historia, fábula, proverbio, remite siempre al ámbito literario, acentuando el valor textual de la imagen como palabra, como soporte de una cultura generalmente ignorada en Occidente. Con orígenes de estudio fotográfico, grabados y postales en color de antiguas librerías, influencia y lenguaje de la ilustración y el cómic, trasmisor literario de contenidos culturales, la pintura *suwer* no parece huérfana de tradición entre las artes. Es, por tanto, improbable que una expresión artística sobre un soporte concreto, el frágil cristal, con respaldo cultural y literario tan amplio, con dinamismo evidente y demanda en aumento, pueda quedar en el olvido o carezca de porvenir. El apoyo llegó primero del mundo académico. Revistas y estudios sobre arte contemporáneo africano incluyeron el *suwer* entre sus capítulos. La bienal Dak'Art le dedicó su atención por constituir una expresión artística integrada en la plástica senegalesa y componer la manifestación gráfica del patrimonio cultural. Hoy resulta difícil encontrar un libro sobre Senegal que no incluya algún cristal entre sus ilustraciones. Por todo lo expuesto debemos apreciar la pintura *suwer* como perfecta trasmisora de contenidos culturales de fundamental importancia, capaz de capturar la idiosincrasia de un pueblo de costumbres originales y transcribirla para permitir su lectura, no sólo a quien se le destina sino también para la mirada occidental, pues es evidente que funciona a la perfección como plataforma para abordar el estudio del hombre en el seno de su grupo, como una antropología que se interesa en las imágenes que produce y consume una población concreta. Suficientemente explícita como para introducirnos en un firmamento peculiarmente atractivo, para funcionar como vehículo que permitirá valorar una cultura enriquecedora a quienes busquen ampliar su mirada, o lo que es lo mismo su realidad, con otras artes que son también de nuestro mundo.

Málaga, 28 abril 2019
Luis Temboury

NOTAS

- ¹ El profesor Emilio González Ferrín ha desvelado en libros y conferencias la expansión y el nacimiento del islam, con minúscula como religión y de un Islam civilización con mayúscula, sin milagros ni excepcionalidad, a partir de un substrato previo judeocristiano y contando con un nuevo mensaje unificador para los cristianos que, contrarios al dogma trinitario, dieron forma particular a una nueva religión en regiones diversas. González Ferrín, Emilio. *Historia general de Al-Ándalus*. Edic. Almuzara. Córdoba, 2006.
- ² Delgado Pérez, M^a Mercedes. *La representación figurativa en el islam: la recreación estética tolerada*. Universidad de Sevilla.
- ³ Delgado Pérez, M^a Mercedes. Op. Cit.
- ⁴ González Ferrín, Emilio. Op. Cit.
- ⁵ Iniesta, Ferrán. Kuma. *Historia del África Negra*. Edic. Bellaterra, Barcelona, 2000.
- ⁶ Bakri, Abú Ubayd Al-. *Description de l'Afrique septentrionale*. Edic. Adrien Maisonneuve, París, 1965.
- ⁷ Si bien encontramos ambas menciones en la obra de Al-Bakri, ha sido Ismael Diadié Haidara en *Las relaciones subsaharianas de Al-Ándalus durante el siglo X*, quien, por medio de una deducción por descarte, ha llegado a la conclusión de que el califa mencionado no era otro sino el de Córdoba.
- ⁸ Bakri, Abú Ubayd Al-. Op. cit.
- ⁹ Iniesta, Ferrán. Kuma. Op. Cit.
- ¹⁰ VV.AA. *Cat. Expo. Antología da fotografía africana e do Oceano Indico, séculos XIX & XX*. Editions du Revue Noire.
- ¹¹ Sylla, Abdou. *La question de la figuration dans l'Islam et la peinture sous verre sénégalaise*. Ethiopiques num. 66-67. *Islam et Philosophie*. 2001.
- ¹² Cualquier objeto perteneciente a una realidad puede ser desgajado de contexto para quedar insertado en otro ámbito y ser interpretado de acuerdo al nuevo emplazamiento. Maillard, Chantal. *Contra el Arte y otras imposturas*. Edic. Pre-textos. Valencia. 2009
- ¹³ Littlefield Kasfir, Sydney. *The idea of a national culture: decolonizing African art*. London, 1999.
- ¹⁴ Jules-Rosette, Bennetta. *Arte popular africano, clasificar géneros y trasladar espectadores*. Pag. 87-96. *El tiempo de África*. Las Palmas de Gran Canaria. 2001.
- ¹⁵ Njami, Simon. *La invención del artista*. Cat. Expo. *El tiempo de África*. Comisario Simon Njami. Edic. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria. 2001.
- ¹⁶ La forzosa catalogación en sagrado y profano viene siendo establecida desde el trabajo de Shaw, en *Sacred and profane aspects of the popular image of Sheik Amadou Bamba*. African-American Institute. New York. 1986.
- ¹⁷ Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Edic. Debolsillo. 2011.

Ilustraciones

CC. Colección Francisco Cumpián. 08-09

MM. Cesión Museo de Málaga. 10

HST. Hinterglasmalerei aus dem Senegal. Museo Tervuren. Senegal behind the glass. 18-19-41-42-43-45

CA. Colección del autor. 02-03-22-23-24-25-26-27-28-29-30-31-32-33-34-35-36-37-38-39-40-44-46-47-48-49-50-51-51-53-54-55-56-57-58-59-60-61-62-63-64-65

DL. Downloaded, Internet.

DL01. <https://www.pinterest.es/pin/308496643220052624/?d=t&mt=login>

DL04. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/94/Granada Alhambra gazelle Poterie 9019.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/94/Granada_Alhambra_gazelle_Poterie_9019.JPG)

DL05.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/73/Medieval Persian manuscript Muhammad leads Abraham Moses Jesus.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/73/Medieval_Persian_manuscript_Muhammad_leads_Abraham_Moses_Jesus.jpg)

DL06.

https://www.abebooks.com/servlet/BookDetailsPL?bi=15639761494&searchurl=fe%3Don%26sortby%3D17%26tn%3Dmaqamat%2Bal%2Bhariri&cm_sp=snippet--srp1--image2#&gid=1&pid=1

DL07. <http://www.sunnydazekenya.com/wp-content/uploads/2018/03/BF-044-min.jpg>

DL11. <http://entremedinaetbelleetoile.mondoblog.org/chronique-senegalaise/traces-signares-de-saint-louis>

DL12.

<https://www.facebook.com/entrevuesaintlouis/photos/a.2105813122778510/2105813362778486/?type=3&theater>

DL13.

<https://www.facebook.com/entrevuesaintlouis/photos/a.2105813122778510/2105822706110885/?type=3&theater>

DL14.

<https://www.facebook.com/entrevuesaintlouis/photos/a.2105813122778510/2105822699444219/?type=3&theater>

DL15. <http://www.harekrsna.de/artikel/burak-kamadhenu/Buraq-Muhammad4.jpg>

DL16. https://es.m.wikipedia.org/wiki/Bilal_ibn_Rabah#/media/Archivo%3ABilal.jpg

DL17.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b3/Combat between Ali ibn Abi Talib and Amr Ben Wad near Medina.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b3/Combat_between_Ali_ibn_Abi_Talib_and_Amr_Ben_Wad_near_Medina.JPG)

DL20. <https://www.sunufm.com/xassida-online/serigne-touba-senegal/>

DL21. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Ibrahima_Fall_\(religieux\)#/media/Fichier:Ibrahimafall.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ibrahima_Fall_(religieux)#/media/Fichier:Ibrahimafall.jpg)

Bibliografía específica

- Bakri, Abú Ubayd Al-. **Description de l'Afrique septentrionale**. Traduite par Mac Guckin de Slane. Edic. Adrien Maisonneuve, París, 1965.
- Batuta, Abu Abdallah Mohamed Ibn-. **A través del Islam. Rihla**. Introducción, traducción y notas de Seraffín Fanjul y Federico Arbós. Alianza Editorial, Madrid, 2006.
- Bouttiaux-Ndiaye, Anne-Marie, **Senegal behind glass**. Prestel, Munich –New York, 1994.
- Brincard, Marie-Thérèse, & Dedieu, Maurice, **Treasures of a popular art: Paintings on glass from Senegal**. African-American Institute. New York. 1986. Exhib. Cat.
- Dedieu, Maurice, *Une Afrique peinte sous verre: L'imagerie colorée des 'souvères' sénégalais*, en **Senegal Narrative Paintings**, University Art Museum, University of Southwestern Louisiana, Lafayette Louisiana. 1986.
- Delcourt, Jean. **Gorée, six siècles d'histoire**. Editions Clairafrique, Dakar. 1984.
- Delgado Pérez, M^a Mercedes. *La representación figurativa en el islam: la recreación estética tolerada*. Universidad de Sevilla. En: https://www.academia.edu/5007116/La_representación_figurativa_en_el_Islam_la_recreación_estética_tolerada
- Diadié Haidara, Ismael. **L'Espagne musulmane et l'Afrique subsaharienne**. Éditions Donniya. Bamako. 1997.
- Diadié Haidara, Ismael. *Las relaciones subsaharianas de Al-Ándalus durante el siglo X*. en <http://www.islamyal-andalus.org/octubre02/Relaciones%20Susaharianas.htm>
- Eco, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Edic. Debolsillo. 2011.
- González Ferrín, Emilio. **Historia general de Al-Ándalus**. Edic. Almuzara. Córdoba, 2006.
- Iniesta, Ferrán. **Emitai. Estudios de historia africana**. Edic. Bellaterra, Barcelona, 2000.
- Iniesta, Ferrán. **Kuma. Historia del África Negra**. Edic. Bellaterra, Barcelona, 2000.
- Jules-Rosette, Bennetta. *Arte popular africano, clasificar géneros y trasladar espectadores*. Pag. 87-96. Cat. Expo. **El tiempo de África**. Comisario Simon Njami. Edic. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria. 2001.
- Ki Zerbo, Joseph. **Historia del África Negra**. Alianza Universidad, Madrid, 1981.
- Littlefield Kasfir, Sydney. *The idea of a national culture: decolonizing African art.*, In **Contemporary African Art**. Thames & Hudson, London, 1999.
- Maillard, Chantal. **Contra el Arte y otras imposturas**. Edic. Pre-textos. Valencia. 2009
- Mannix, Daniel P. y Cowley, Malcolm. **Black Cargoes. A History of the Atlantic slave trade. 1518-1865**. Penguin books, 2002.
- NDiaye, Sérigne. *Le verre, mémoire et miroir*. CCF edit. Dak'Art 98, Festival de la peinture sur verre (suweer)
- Njami, Simon. *La invención del artista*. Cat. Expo. **El tiempo de África**. Comisario Simon Njami. Edic. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria. 2001.
- Renaudeau, Michel & Strobel, Michèle. **Peinture sous verre du Sénégal**. Éditions Fernand Nathan, Paris. & Les Nouvelles Éditions Africaines, Dakar. 1984.
- Shaw, Thomas M. **Sacred and profane aspects of the popular image of Sheik Amadou Bamba**. African-American Institute. New York.1986.
- Sylla, Abdou. *La question de la figuration dans l'Islam et la peinture sous verre sénégalaise*. **Ethiopiennes** num. 66-67. Islam et Philosophie. 2001.
- Temboury, Luis. **Nuestros nobles parientes**. Ediciones del Genal, Málaga, 2015.
- VV.AA. Cat. Expo. **Antología da fotografía africana e do Oceano Indico, séculos XIX & XX**. Editions du Revue Noire.

