

Críticos e historiadores del arte contemporáneo en Nigeria

El mundo del arte nigeriano

Toda sociedad funciona y organiza por medio de sistemas sociales en los que se insertan estructuras y agentes. Mientras que los sistemas sanitarios, financieros, educativos, políticos o legales de un país son objeto frecuente de estudios, no es así generalmente en el caso del sistema del arte (el “artworld”, o “mundo del arte”). Más de medio siglo ha pasado desde que el filósofo norteamericano Arthur Danto acuñara la palabra compuesta *Artworld* en un artículo así titulado “The Artworld” (Danto 1964). Danto entiende al *Artworld* como el proveedor de una teoría operativa de arte que se usa para distinguir el arte del “no-arte”. Sin embargo, en 1974, Dickie lo utilizó, dentro de su teoría institucional del arte, para referirse a la “comunidad de intérpretes” (Dickie 1974) –críticos, comisarios de arte, coleccionistas, historiadores, galeristas, marchantes–que dan legitimidad a lo que puede ser, o no, considerado como arte en un determinado contexto.

Este artículo se centra en el análisis del funcionamiento, la estructura y los principales agentes de un componente del mundo del arte nigeriano. Se trata de esa “comunidad de intérpretes” que realiza una función interpretativa, legitimadora y valorizadora en el mundo del arte contemporáneo en la República Federal de Nigeria. El estudio parte de la premisa de que el arte no es solo un hecho histórico y estético. No es solo una actividad individual resultado del trabajo de un artista sino, como bien mostró Howard Becker, el arte es una “actividad colectiva” que funciona dentro de un sistema social al que generalmente llamamos el “mundo del arte”.

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

Harris se expresa en términos semejantes al referirse al mundo del arte y lo ve como la totalidad, la interconexión y el carácter distintivo de todos los elementos y relaciones dentro de la producción del arte visual, su intercambio comercial, exhibición (más ampliamente, su uso o consumo de todo tipo), y la interpretación crítica. (Harris 2006: 25)

El sistema del arte nigeriano es un sistema social que incluye los procesos de producción, distribución, interpretación, divulgación y consumo de arte. Una multitud de personas e instituciones comparten ese espacio social. Como en otros mundos del arte, sus principales agentes personales son: artistas, coleccionistas, críticos, historiadores, marchantes, galeristas, comisarios de arte, periodistas culturales. Los principales agentes institucionales y comerciales son: museos, galerías, escuelas de arte, casas de subastas, ferias y bienales de arte, instituciones culturales públicas y privadas, fundaciones, universidades. La diversa influencia de estos agentes, y de las estructuras en las que operan, varía grandemente según las circunstancias culturales e históricas. En el caso de Nigeria, su mundo del arte comienza a mediados del siglo XX y se empieza a estructurar ya en el siglo XXI.

Aunque todavía de pequeño tamaño, una “cartografía”—incluso somera—de este sistema del arte en la Nigeria poscolonial y contemporánea, y particularmente en la ciudad de Lagos, su centro cultural, muestra que existe un sistema del arte en Nigeria suficientemente desarrollado y que existen las

suficientes estructuras y agentes como para que se pueda afirmar que existe un “mundo del arte nigeriano”. En el *artworld* nigeriano han surgido desde mediados del siglo pasado un conjunto de agentes y actores que definen su especificidad: artistas, coleccionistas, marchantes, casas de subastas, galeristas, historiadores, críticos y comisarios de arte, periodistas culturales, museos, ferias y bienales, premios y concursos, e instituciones culturales. En distintos grados todos ellos están presentes en el *artworld* de Nigeria.

El mundo del arte nigeriano presenta peculiaridades específicas que lo diferencian del de otros países en todos sus procesos: producción artística, canales de distribución del arte, mediación e interpretación y, finalmente, recepción y coleccionismo artístico. En cada uno de esos procesos hay estructuras y agentes –tanto personales como institucionales– que actúan, que se interrelacionan y que tienen distintos grados de poder en lo que Bourdieu (1993) llamó “el campo de producción cultural”. Para analizar el papel de estos mediadores es necesario presentar primero un brece boceto del contexto teórico y de la autocomprensión de la práctica del arte en que este sistema surge y se desarrolla. Entre estas ideas hay una que debe ser entendida adecuadamente si se quiere comprender el arte contemporáneo–y el sistema del arte, y sus agentes–no solo en Nigeria, sino en África. Se trata de la noción del *modernism*–o de la modernidad– artística africana. Las nociones de modernidad, modernización y modernismo ocupan un lugar central en el estudio del desarrollo de las sociedades tanto occidentales como no-occidentales. Sin embargo, estos procesos tienen distintos significados y ocurren en momentos diferentes en Euro-América y en África. Mientras que, en el primer espacio cultural, la modernidad, la modernización y el modernismo son principalmente el resultado de la revolución industrial y tienen lugar ya en el siglo XIX, o incluso bastante antes, si se entiende la modernidad en un sentido amplio, en África, la transición de las sociedades tradicionales a las modernas y

los pronunciados cambios sociales, culturales y económicos introducidos por la modernidad tienen lugar ya bien entrado el siglo XX.

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



National Museum, Lagos

Durante muchos años, la historia del arte africano se ha

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

Durante décadas, los museos etnográficos han tenido el monopolio de las culturas no occidentales. Erigidos como templos sagrados donde celebrar difuntas potencias coloniales, permanecen orgullosos y dormidos. Por accidente o por diseño, estos cementerios de reliquias y objetos extranjeros cotidianos han hecho creer a sus visitantes que África es el receptáculo de tradiciones y culturas congeladas, como si el tiempo y la tecnología nunca hubieran tenido un impacto en el continente (Fall 2011)

Los “cementerios de objetos y reliquias” a los que se refiere N’Goné Fall son el resultado de un largo proceso de extracción de objetos que se acumularon en las estanterías, los armarios y los almacenes de museos etnográficos y antropológicos de Europa y Norte América. Tras ello, algunos de esos objetos pasaron de ser considerados como curiosidades etnográficas a ser aceptados como objetos de “arte primitivo”. Posteriormente, se les colocó en un gran espacio indefinido –al que muchos llamaban “arte tribal”– en el que se iban depositando todo tipo de objetos de la cultura material africana. Hasta tiempos bastante recientes, los artistas africanos ubicados en las estructuras coloniales de principio del siglo XX no fueron aceptados en un plan de igualdad con sus coetáneos occidentales. El arte del África subsahariana era tratado como derivativo del arte occidental y la

historiografía del arte africano estaba basada sobre estos presupuestos. La posibilidad de la existencia de un sistema de producción, distribución, interpretación y recepción autóctonos quedaba fuera de los discursos eurocéntricos.

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

La situación respecto a la historiografía del arte africano de la modernidad está cambiando progresivamente. Con la emergencia de posiciones historiográficas poscoloniales, un modo distinto de mirar al mundo no-occidental empieza a surgir ya en los años 1980s. Un grupo de historiadores y críticos de arte –en su mayoría de origen africano, pero establecidos mayoritariamente en Europa y América– han formulado distintas propuestas teóricas que insertan al modernismo africano en discursos que trascienden los meros análisis formales y estilísticos. Salah Hassan, Okwui Enwezor, Sidney Kasfir, John Picton, Simon Njami, Chika Okeke-Agulu, Sylvester Ogbechie, Monica Blackmun, Olu Oguibe, y Elizabeth Harney son buenos ejemplos de estas posiciones frente al modernismo africano. Una comprensión de sus propuestas teóricas es completamente necesario para entender el papel que los “interpretes” del arte moderno y contemporáneo africano, y nigeriano en particular, juegan en la definición de un canon del arte moderno africano todavía no asentado.

Los mediadores del arte en Nigeria

El papel y el número de intermediarios involucrados en el proceso de mediación artística tienden a ser aún más importantes a medida que el mundo del arte se vuelve más autónomo, gobernado por valores, palabras y acciones específicas (Heinich 2012: 695).

Para entender bien el mundo del arte nigeriano es imprescindible analizar el papel que los mediadores desempeñan en el funcionamiento y desarrollo de ese sistema social. Si es indudable que ese *artworld* se diferencia del occidental en numerosos aspectos, el de la intermediación –tanto comercial como interpretativa y crítica– lo es tal vez en mayor medida. Los mediadores artísticos, no solo sirven de enlace entre los artistas y los coleccionistas, ellos son también “gatekeepers”, porteros con una influencia real sobre quien “entra” o “sale” y quien “sube” o “baja”. Es decir, son más que intermediarios. Su papel en los procesos de legitimación y valorización de los artistas y sus obras es central.

El mundo del arte nigeriano es ya un sistema extraordinariamente dinámico y que está compuesto de múltiples agentes y estructuras. Tradicionalmente, los estudios sobre el mundo del arte en una determinada localización se han centrado en las obras de arte, o en los artistas (producción) o en sus audiencias (recepción). Menos atención se ha dado a las estructuras y agentes de mediación entre la creación y la recepción de una obra de arte, es decir, entre la obra y su coleccionista. Si reducir un mundo del arte a los artistas –y sus obras de arte– sería una falacia, también lo sería el verlo solo como un sistema binario, artista-receptor. Una visión más cercana a la realidad contemporánea –también en Nigeria– debe ser, al menos, triádica: artista, receptor e intermediarios (Heinich 2012:701).

En esta compleja red de relaciones, la intermediación entre artistas y los receptores del arte presenta, junto a características comunes con las de la mayoría de los países occidentales, otras que reflejan las radicales diferencias

históricas y culturales. Los principales agentes mediadores de este mundo del arte son coproductores del valor artístico, cultural y económico del arte creado en Nigeria después de la independencia. Críticos, marchantes, galerías y coleccionistas han contribuido de modo colectivo e interrelacionado a crear un canon del arte moderno nigeriano valorizando artistas en distintos grados y en momentos diferentes. Para entender la importancia de su papel es necesario estudiar quienes son esos actores, cuándo y cómo han actuado en sus distintas –pero interdependientes– acciones. La noción del mundo del arte como una red altamente conectada es particularmente apta para este análisis. Un crítico, una publicación o una galería en solitario no pueden poner en valor a un artista.

Por esta razón, para entender el funcionamiento y organización del mundo del arte en Nigeria, el papel de sus principales “intermediarios” o “mediadores” debe ser analizado. En este texto, utilizo la palabra mediador para referirme a los agentes y estructuras del sistema que intervienen entre la “oferta” y la “demanda” de arte y cuyas acciones tienen efectos sobre el valor económico y el valor simbólico de la obra de arte (Bessy & Chauvin 2013:84)

la constitución de los valores artísticos contemporáneos es inseparable de la acción sinérgica establecida por un sistema de redes integradas por artistas, marchantes, críticos, conservadores, comisarios, museos, centros de arte, instituciones públicas y privadas (Golvano 1998:295).

En esa compleja red hay dos principales agentes mediadores: “distribuidores” e “interpretes”. Tanto los agentes y estructuras del mercado del arte que realizan la distribución del arte en la sociedad, como los agentes de “interpretación”, críticos, comisarios, historiadores, periodistas, etc., realizan una función intermediadora y valorizadora. El mercado del arte es ya en Nigeria un espacio de actividad colectiva en el que múltiples estructuras y agentes actúan, se relacionan y

en el que se mezclan valores artísticos y económicos.

el mercado no es solo un lugar de intercambio sino también un lugar donde se construyen los valores, donde se ponen a prueba, donde se transforman (Benghozi y Sagot-Duvaouroux 1994:121).

A pesar de su indudable influencia en la configuración del sistema del arte nigeriano, en este trabajo me centro no en el estudio de la *distribución* del arte en Nigeria, realizada principalmente a través de su mercado del arte, sino en el análisis del otro grupo de mediadores, los que realizan una función de “interpretación”, “puesta en valor” y “legitimización”: críticos, comisarios, historiadores, periodistas, etc.

Ningún miembro (o grupo de miembros) puede crear por si solo una reputación artística, independientemente de la autoridad cultural que posean. El poder de conferir reputación se produce por muchos canales, a través de los cuales se construye colectivamente el consenso sobre el valor de un artista y su trabajo (Warchol 1992).

Al referirse a los que él llama “campos de producción cultural”, Bourdieu (1993), ha sostenido que no solo los artistas ponen en valor las obras de arte. Los otros agentes en ese “campo”, cada uno ocupando una posición diferente, también contribuyen a ese proceso de valorización. En Europa y América, tras la aparición de los museos y la formalización de la historiografía y crítica de arte como una disciplina académica, esos museos, historiadores y críticos, fueron los principales agentes en la creación de cánones artísticos. La situación in Nigeria es diferente. En los primeros años de la Nigeria poscolonial, debido a la debilidad de las instituciones, las galerías pioneras actuaron como “gatekeepers” del arte de la modernidad, ayudaron en gran medida a la valorización a la que se refiere Bourdieu y, favorecieron la formación del canon del arte nigeriano moderno

y el inicio de un mundo del arte local.

Los "porteros" del arte en Nigeria

Para comprender el arte en Nigeria, como en cualquier otro espacio cultural o político, es necesario estudiar los principales actores (personas e instituciones) en cada uno de esos aspectos del mundo del arte, y analizar el funcionamiento e interacción de esos actores y, por tanto, respecto a la estructura del sistema del arte en Nigeria. Junto a ello, hay que fijarse no solo en los agentes y las estructuras físicas e institucionales del arte, sino también en aspectos intangibles que contribuyen a dar forma a ese mundo social: estos son las "convenciones" articuladas por Becker en *Artworlds* o los procesos de interpretación, legitimización y validación de críticos, historiadores, curadores, agentes culturales, coleccionistas y los demás "gatekeepers" del mundo del arte nigeriano.

Los primeros agentes en influenciar la puesta en valor de una obra de arte son los *gatekeepers* (los "porteros"). El psicólogo Kurt Lewin (1890-1947) formuló una teoría del "*gatekeeping*". En su estudio del consumo de carne en los años de la guerra mundial, Lewin utilizó el término "gatekeepers" para referirse a la posición de control que las madres de familia estadounidenses ocupaban en las decisiones sobre qué comida llegaba a la casa y, eventualmente, a la mesa familiar. En ese proceso desde la producción hasta el consumo de la comida, hay "*gates*" (portales): puntos en los que una decisión debe tomarse sobre si la comida sigue o no su camino hacia la mesa. Las ideas de Lewin sobre los "*gatekeepers*" se aplicó mucho más allá de la comida. Pronto, el uso de esta teoría se extendió por el mundo de la investigación sobre el funcionamiento de los medios de comunicación social. En 1950 D. M. White aplica la expresión *gatekeeper* al periodismo, y en concreto a las personas que tienen la responsabilidad de

decidir qué acontecimientos merecen incluirse en las “noticias” y qué importancia, en relación con otros acontecimientos, se les concede (White 1950). En las últimas décadas el término se ha utilizado muy frecuentemente en el mundo del arte.

Las galerías, además de mediar entre artistas y “consumidores de arte”, funcionan en gran medida en Nigeria como *gatekeepers* (porteros) de la entrada al mercado del arte. Generalmente, ellas son las que primero eligen, entre los muchos artistas recién salidos de las escuelas de arte, los que podrán mostrar sus obras en exposiciones y los que primero podrán tener acceso a la representación profesional que ofrecen las galerías establecidas. Ciertamente, el talento y la competencia artística son importantes para el buen posicionamiento de una artista en el mundo del arte, pero no son suficientes. Si los críticos no han evaluado sus obras, si las galerías no las han exhibido, si los comisarios no las han incluido en sus proyectos, si las casas de subasta no las ofrecen en sus catálogos, si algunos coleccionistas con buena reputación no las han adquirido y mostrado a otros coleccionistas, será muy difícil que las obras de ese artista “entren” en el mundo del arte y lleguen al público general. La intervención de esos “porteros” del mundo del arte es crucial para el artista.

Reconocimiento

El historiador del arte, crítico y antiguo director de la *Tate Gallery* en Londres, Alan Bowness, estudió el modo y los mecanismos por los que los artistas alcanzan la fama y el reconocimiento crítico, social y comercial. En *The Conditions of Success: How the Modern Artist Rises to Fame* (1990), Bowness sostiene que, en su camino hacia la fama, los artistas visuales pasan por cuatro círculos o niveles de reconocimiento:

- a. Reconocimiento por parte de sus colegas;
- b. Reconocimiento por parte de los críticos;
- c. Reconocimiento por el mercado del arte;
- d. Reconocimiento por el público.

Para él, la fama y el reconocimiento son predecibles (1990:7). El talento de un artista es reconocido, en primer lugar, por sus otros artistas de su círculo cercano. En segundo lugar, para que un artista alcance la fama necesita que críticos de arte analicen las obras, las contextualicen y, de algún modo, lleguen a un consenso (1990:25) acerca de su valor. Junto a los críticos de arte, comisarios y directores de museos, juegan también un papel importante es este proceso “legitimador”. En tercer lugar, y una vez que los críticos hayan dado su aprobación (“legitimación”), el mercado del arte—a través de galerías, marchantes y coleccionistas—comenzará el patronazgo comercial del artista. Bowness indica acertadamente como para una buena parte de los artistas de la primera mitad del siglo XX, tras el reconocimiento de la crítica, su trayectoria está íntimamente ligada a uno o dos marchantes o coleccionistas que les apoyan y se convierten no solo en sus patronos, sino en sus amigos personales. En último lugar, llegará el reconocimiento del público, el *public acclaim*, su reconocimiento y “consagración” como un artista de importante. comercial.

Vicenç Furió (2012) y Nuria Peist (2005 y 2012) han estudiado este tema más recientemente.[\[1\]](#) Peist sostiene que los artistas modernos simplemente pasan por dos estados. En el primero, es un grupo de personas cercanas al artista —colegas artistas, coleccionistas, críticos, y galeristas— que reconocen su calidad. En un segundo paso, hay ya una consolidación de esa fama a través del reconocimiento³³ y aceptación por parte de instituciones, museos y crítica especializada (Peist 2012). Alain Quemin también ha tratado

esta cuestión. Lo ha hecho desde el punto de vista sociológico y centrándose no en los pasos que llevan a la fama artística—como hacen Bowness, Furió y Peist—sino estudiando los casos de artistas que ya han alcanzado la posición de *star artists* (Quemin 2017).

El caso de Nigeria ofrece peculiaridades específicas. Teniendo en cuenta la debilidad de las estructuras y de los agentes críticos e interpretativos, el segundo paso propuesto por Bowness (la crítica) es ocupado muy frecuentemente en Nigeria no por los críticos sino por el mercado del arte a través de sus principales actores: coleccionistas, galeristas, marchantes y casas de subastas. Este análisis de la realidad nigeriana coincide con la observación de Nathalie Heinich en su libro *La sociologie de l'art* (2004) respecto a la diferencia entre el arte moderno y el contemporáneo. La propuesta de Bowness parece válida para el arte moderno, pero en opinión de Heinich, al estudiar el arte contemporáneo occidental habría que cambiar la posición del segundo y tercer círculo:

El segundo y tercer círculos se han invertido ahora, de modo que el mercado privado tiende a ser precedido por la acción de los intermediarios estatales—curadores de museos, comisarios, centros de arte, críticos especializados—en el proceso de reconocimiento a través de la adquisición, exposición o comentario de las obras. Esta es una de las dimensiones de la denominada "crisis del arte contemporáneo" (Heinrich 2004:69)

Por su parte, Harris ha hecho notar que, aunque tremendamente importantes, esos *gatekeepers* son vulnerables y que su control es limitado. Por una parte, están sujetos a fuertes presiones externas globales o locales de carácter sociopolítico y económico, por otra, están las acciones de lo que llama las “hormigas obreras” del mundo del arte:

Con esto me refiero a algunos artistas, críticos,

galeristas y otros que se oponen explícitamente, y en nombre del arte mismo, a la función del arte en el sistema mundial del arte globalizado donde lo ven reducido a otro producto básico y una desviación espectacular dentro del orden mundial capitalista globalizado (Harris 2013).

Legitimación y puesta en valor

¿Cómo se “construye el valor artístico” en el mundo del arte nigeriano? Para responder a esta pregunta, vale la pena repetir lo ya mencionado anteriormente: el arte contemporáneo se crea y se recibe dentro de un sistema social, el mundo del arte. En este sistema, los procesos a través de los cuales las obras de arte transitan diversos espacios sociales ocupan un lugar importante. Si un cuadro, una escultura o una fotografía no llega a salir del lugar en la que ha sido creada, difícilmente puede decirse que esa obra es parte del mundo del arte. Si una obra pasa de ser escasamente valorada—tanto artística como económicamente—a serlo en gran medida, es porque ha sido parte de un proceso de comercialización y un proceso de puesta en valor (“*valorización*” o “*interpretación*”). El primer proceso ocurre a través de los mecanismos del mercado y de la distribución del arte; el segundo, a través de la mediación de críticos, comisarios artísticos, historiadores y otros agentes culturales mediadores e interpretativos. Ambos procesos se influyen mutuamente y en la mayoría de los casos ocurren simultáneamente. Una obra de arte valorada favorablemente por esos agentes mediadores alcanzará generalmente una buena respuesta en el mercado del arte. Por otra parte, una obra o un artista con un gran éxito comercial atraerá la atención de comisarios, críticos, directores de museos, etc.

Legitimación

Una cuestión central de la filosofía del arte es la pregunta

sobre la ontología de la obra –o el objeto– de arte. Esta pregunta se ha planteado de diversas formas: ¿Qué es el arte? ¿Qué define a una obra de arte? ¿Qué distingue al arte del no-arte? ¿Es el valor artístico una cualidad intrínseca a la obra de arte o una construcción social? ¿Hay condiciones necesarias y suficientes para que un objeto pueda considerarse una obra de arte? ¿En qué se diferencia el arte mediocre del extraordinario? Las respuestas ofrecidas por los filósofos del arte son muy variadas, pero pueden agruparse en dos campos principales: los que ofrecen una visión esencialista, estética o funcionalista (Collingwood 1938, Beardsley 1966) del arte y los que defiende una teoría institucional o histórica, como Danto (1964) o Dickie (1969, 1974).

En la teoría institucional, un objeto deviene arte por el mero hecho de ser presentado como tal en un contexto institucional de arte, por ejemplo, en un museo o una galería de arte. Dickie definió la obra de arte como un artefacto–esto es, un objeto creado, no natural–sobre el que una sociedad, o un subgrupo de una sociedad, le ha conferido tal estatus de obra de arte (Dickie 1969:254). El sistema social que conferiría ese estatus es el que Danto llama “el mundo del arte”. En él hay mecanismos, convenciones y personas que otorgan la categoría de arte a las creaciones. Pero el mundo del arte como sistema social es impersonal, es el resultado de las acciones conjuntas de múltiples agentes. Los “gatekeepers” permiten la entrada y, al hacerlo, ya adscriben un valor a un determinado artista y su obra. Pero el mundo del arte no tiene un “portavoz” único y autorizado con suficiente autoridad para decidir que un objeto puede ser considerado una obra de arte y que tiene mucho o poco valor. Entonces, ¿quiénes tienen suficiente reputación entre los agentes del mundo del arte, de tal forma que cuando ellos consideran una obra como arte o como no-arte, los demás aceptan esa clasificación? Junto a un proceso de “gatekeeping” hay uno de “legitimación” de artistas y obras de arte.

En los años 1970s varios sociólogos americanos, principalmente de la “Escuela de Chicago” (Becker, Strauss, Gerson), proponentes del “interaccionismo simbólico”, utilizaron el concepto de “mundo social” para referirse a un *set of common or joint activities or concerns bound together by a network of communications*. Este concepto se apoya fuertemente en otro que también es central al interaccionismo simbólico de la *Escuela de Chicago*: la idea de que la colaboración y los intercambios entre los agentes sociales son primordiales para la actividad social y para la coherencia de un mundo social. El sociólogo americano Anselm Strauss (1917-1996) también explica como los mundos sociales se segmentan, se subdividen y crean otros mundos más pequeños dentro de un mundo social más grande. Esta noción es perfectamente aplicable al mundo del arte. En él es fácil distinguir varios submundos o subsistemas, por ejemplo, el mundo de la fotografía, dentro del mundo de las artes visuales, que, a su vez, es parte de un mundo más amplio: el de todas las artes.

Los mundos sociales pueden ser de muy distintos tamaños—algunos pueden ser pequeños, como el mundo social del ballet—tipos, extensión territorial, complejidad organizativa, etc. Entre los ejemplos de mundos sociales, el arte ocupa un lugar privilegiado. Dentro de él surgen numerosos problemas de “legitimidad”: autenticidad, pureza, aceptabilidad, legalidad, originalidad, falsedad. Al estudiar el desarrollo y evolución de “mundos sociales” y el modo en que nuevos submundos surgen, Strauss distinguió varios procesos a los que agrupa bajo el término “legitimación” (Strauss 1982:174).:

- a) descubrimiento y valorización,
- b) distanciamiento,
- c) teorización,
- d) estandarización y evaluación,
- e) creación y cuestionamiento de las fronteras de ese *mundo*

social.

Un importante aspecto de la mediación artística es precisamente ese conjunto de procesos de “*legitimación*”. En los párrafos siguientes utilizo ese marco de Strauss para estudiar e identificar a los principales agentes y estructuras en la *legitimación* dentro del mundo del arte nigeriano.

Descubrimiento y Valorización

En primer lugar, un nuevo mundo social—en este caso, el mundo social del arte en Nigeria—tiene que probar que ofrece algo de valor, que es una actividad que merece la pena, o que debe llevarse a cabo. Esta es precisamente la situación en la que se encontraron los primeros artistas de la modernidad nigeriana en la primera mitad del siglo XX. Ellos tuvieron que ser sus propios mediadores hasta conseguir que el arte—como práctica social—adquiriera legitimidad en el entorno social nigeriano. Otros pasos siguieron a este. Por ejemplo, muchos años tuvieron que pasar en Nigeria hasta que la fotografía se aceptara—se legitimara—como un medio artístico más.

Distanciamiento

Strauss explica (1982:175) como, junto a la definición de las diferentes actividades del mundo social en cuestión y el crecimiento de las organizaciones que les permitan desarrollarse, generalmente hay un crecimiento de la convicción de que “*lo que estamos haciendo*” es no solo legítimo sino más legítimo que lo que otros mundos sociales están haciendo. Este proceso de “distanciamiento” ocurrió especialmente en Nigeria en los años inmediatamente posteriores a la independencia (1960), cuando los primeros artistas nigerianos tuvieron que establecer su identidad como artistas. La oposición de Uche Okeke a los modos teóricos y

prácticos de la enseñanza del arte en la primera Escuela de Bellas Artes en Nigeria, el *Nigerian College of Arts, Science and Technology* (NCAST) en Zaria, es un buen ejemplo de este proceso. El distanciamiento de los fotógrafos artísticos de los fotógrafos comerciales es otro ejemplo del proceso de distanciamiento de un nuevo mundo social, el de los fotógrafos artísticos.

Teorización

Tanto los primeros artistas nigerianos como los que, en periodos posteriores, han propuesto nuevos modelos han tenido—y tienen—que defenderse de ataques de agentes en posiciones establecidas. En este proceso de teorización no son solo los “profesionales de la teoría” (críticos, historiadores, comisarios) los que aportan su voz. Otros agentes—tanto los mediadores como los receptores—ofrecerán sus opiniones y pareceres. En definitiva, el proceso de formulación de la teoría—o de las teorías—será un proceso colectivo (Becker 1982). Este es otro proceso que está en “vías de construcción” en Nigeria. La documentación, historización y crítica el arte de la modernidad nigeriana está todavía en sus primeros pasos. Un ejemplo claro es el hecho de que hasta la fecha no se haya publicado ninguna historia del arte moderno y contemporáneo nigeriano. Toda la información disponible es fragmentaria.

Estandarización y evaluación

El cuarto proceso al que se refiere Strauss consiste en la creación de estándares junto con modos de juzgar si esos estándares se han alcanzado. Los miembros de un nuevo sistema social del arte necesitan estándares que les sirvan de guía para la producción, exposición, distribución, venta, colección, etc. de su producción artística. Estos estándares

surgen al principio implícitamente, para más tarde, a través de un complejo proceso, homogeneizarse y formalizarse por medio de consensos y convenciones. De nuevo, nos encontramos con una situación precaria en Nigeria. Por ejemplo, algunos artistas nigerianos utilizan—por falta de otros medios o por ignorancia—técnicas y materiales pictóricos o escultóricos que son totalmente inadecuados.

Fronteras

En los mundos sociales, como consecuencia de las nuevas formas de interacción entre sus agentes que surgen continuamente dentro de ellos, las fronteras de cada mundo y submundos son constantemente cuestionadas y redelineadas. Esta cuestión de las fronteras entre mundos y submundos del arte es particularmente importante para este estudio. Las fronteras entre los mundos del arte, de la artesanía, de la decoración, del diseño industrial, y las relaciones entre sus principales agentes y estructuras cambian con el tiempo y nunca están perfectamente definidas. Al mismo tiempo, esos agentes crean lo que Becker (1982) llamó “convenciones” dentro de su mundo y tratan de diferenciarse de los actores en otros mundos sociales: artistas, artesanos, diseñadores, decoradores, etc.

Bourdieu, ha defendido, en *The Rules of Art* (1995), la idea de que para estudiar adecuadamente las condiciones sociales que afectan la producción artística hay que suspender “*the charismatic ideology of 'creation'*” que se centra —casi exclusivamente— en el “supuesto productor” de la obra y que nos impide preguntarnos: “*who has created this 'creator' and the magic power of transubstantiation with which the 'creator' is endowed?*” (1995:167). Si nos fijamos solo en la producción material del objeto de arte, dejamos de preguntarnos acerca de las condiciones en que esa producción se realiza. Bourdieu sostiene que el artista que realiza la obra es, a su vez y en cierto modo, hecho por todos aquellos —críticos, marchantes,

etc.— que, en primer lugar, le “descubrieron” y luego le “consagraron” como un artista merecedor de reconocimiento.

el comerciante en arte (distribuidor en pinturas, editor, etc.) es inseparablemente ambos: el que explota la obra del artista haciendo comercio de sus productos y quien, al ponerlo en el mercado de bienes simbólicos a través de la exposición, publicación o puesta en escena, asegura que el producto de la fabricación artística recibirá una consagración, y la consagración será mayor cuanto más consagrado sea el comerciante (Bourdieu 1995:167).

Hay una importante consecuencia de esta observación de Pierre Bourdieu: el mediador comercial contribuye a “crear” el valor del artista y, de ahí, llevarlo al reconocimiento público y la fama. Poco a poco el artista, gracias a la labor de ese mediador comercial, tiene acceso a espacios artísticos de mayor y mayor importancia. Para llevar a cabo esta función de legitimación, el mediador ofrece como garantía su reputación y —utilizando la terminología de Bourdieu— su “capital simbólico” acumulado.

En Nigeria, no es difícil percibir que los galeristas, marchantes, las casas de subastas y, sobre todo, los coleccionistas ocupan un lugar de precedencia temporal y efectiva sobre los críticos e intérpretes del arte contemporáneo nigeriano. Frecuentemente, estos críticos sólo se aproximan—o tienen conocimiento—de los nuevos artistas tan sólo cuando ellos ya tienen una presencia en el mercado del arte local o internacional. Esto significa que los coleccionistas y marchantes son en Nigeria los primeros en descubrir y promover el talento entre los jóvenes artistas. Un ejemplo clarificador es el de la exposición anual organizada en Lagos por la Rele Gallery y titulada *Young Contemporaries*. Para esta exposición, la directora de la galería, Adenrele Sonariwo, selecciona a un pequeño grupo de artistas noveles que todavía no han participado en ninguna exposición y que son prácticamente desconocidos fuera de unos círculos muy

restringidos.

Críticos e historiadores

Aunque su intención sea puramente académica, cuando un crítico o historiador de arte establecido publica una valoración de una obra de arte y lo hace en una publicación también establecida, esta acción influencia no solo el conocimiento y la interpretación de esa obra, sino también su posición en el mercado del arte. Si esa opinión del historiador o crítico es compartida por otros expertos, entonces, no solo influencia, sino que puede determinar si esa obra entra o sale del canon del arte y su valor comercial. A partir de entonces, aunque la obra –en sí– no cambie, si hay un cambio de opinión entre los expertos, su valuación económica cambiará también. Esta realidad es aplicable no solo al mundo del arte, sino también a muchos otros sistemas sociales en las que agentes y estructuras interpretativas o evaluadoras juegan un papel importante.

Aunque el coleccionismo de arte en Nigeria ha crecido considerablemente en la última década–particularmente tras la apertura de las casas de subastas (Arthouse, TKMG y Sogal) y la feria de arte (ArtX) en Lagos–no ha sucedido lo mismo con los comisarios artísticos. El número de comisarios africanos, residentes en África y con suficiente formación y capacidad para llevar a cabo exposiciones de envergadura, es todavía muy reducido. De momento, la experiencia, apoyo institucional, cualificaciones y recursos financieros de sus instituciones hacen–paradójicamente–a los comisarios afroamericanos en USA los principales agentes curatoriales de arte africano contemporáneo a nivel global. En 1997, Ogbechie –de origen nigeriano– echó la culpa de esta situación a la falta de competencia profesional de los comisarios africanos (Ogbechie 1997). Desafortunadamente, más de veinte años después, la situación no ha mejorado mucho.

La actividad de todos los mediadores del arte tanto los que contribuyen a su distribución como a su interpretación, y con independencia de la tarea específica que realicen, contribuyen a la valorización de las obras de arte tanto en la creación de valor económico como valor simbólico. Por lo tanto, todos estos mediadores contribuyen a dar una forma y carácter específico a cada mundo del arte, y dentro de él a cada momento histórico.

Las posiciones metodológicas y críticas adoptadas por historiadores, críticos y comisarios artísticos están estrechamente imbricadas con sus trayectorias vitales e intelectuales. Entender de dónde vienen es de gran ayuda para comprender sus enfoques y postulados teóricos y darse cuenta de que su posicionamiento no puede ser nunca absolutamente "neutral". Estos agentes de intermediación en interpretación crítica no son sólo observadores y estudiosos académicos que investigan la historia del arte contemporáneo africano. La mayoría de ellos son agentes activos en la creación de esa misma historia. En el caso de los comisarios de arte, esto es especialmente así.

Como Mclean (2014:132) ha señalado, hay algunos historiadores, críticos y comisarios de arte nacidos en África y ahora residentes en Europa o América que pertenecen a esa primera generación de africanos que pasaron de ser "indígenas", a ser ciudadanos de un estado regido por un derecho civil moderno. Ellos personifican en sí mismos y en su pensamiento, el nuevo orden postcolonial en el que palabras como indígena, nativo o tribu son reliquias abandonadas del colonialismo. Varios nigerianos pueden citarse entre ellos: Enwezor, Ogbachie, Okeke-Agulu y Nzewi destacan en este pequeño y selecto grupo. Ya en 2008, Kasfir hizo notar como en los previos 15 años, el foco de los trabajos curatoriales y de crítica artística en el campo del arte africano se habían movido paulatinamente de una geografía de la práctica principalmente tropical hacia una de carácter diaspórico y global. Sin duda, esto era ya entonces

el resultado del hecho de que buena parte de los curadores y críticos vivían –y viven, con la excepción de Sudáfrica– fuera del continente.

El artista africano que trabaja en Londres o Nueva York es mucho más propenso a recibir un reconocimiento crítico que uno en Yaundé, Kampala o Addis, no debido conspiraciones de poder como a veces se alega, sino por la mayor visibilidad de su práctica en Occidente (Kasfir 2008: 10)

A continuación, dirijo mi atención a siete de los principales agentes “interpretadores” del arte nigeriano. Su influencia conjunta en el sistema del arte nigeriano es indudable. Se trata de cuatro historiadores–tres de ellos afincados en Estados Unidos–y tres comisarios de arte –dos de ellos también residentes fuera de Nigeria. Los historiadores son: Chika Okeke-Agulu, Ola Oloidi, Dele Jegede y Sylvester Ogbechie. Los comisarios: Okwui Enwezor, Bisi Silva y Ugochukwu-Smooth Nzewi.

Historiadores del arte nigeriano

CHIKA OKEKE-AGULU

Chika Okeke-Agulu, nació en el este del país, estudió primero bellas artes en la *University of Nigeria*, en Nsukka, luego se doctoró en historia del arte y esa ha sido desde entonces su principal área de actividad. Chika Okeke-Agulu es profesor de historia del arte en el Departamento de Arte y Arqueología de Princeton University; coeditor, con Enwezor y Salah Hassan de la revista *Nka: Journal of Contemporary African Art*. Aunque centren su mirada en el mismo grupo de artistas, sus focos de interés no son siempre los mismos. Enwezor se interesa sobre todo en las ideas que conforman la condición postmoderna y globalizada de artistas e intelectuales de las periferias globales. Por su parte, Okeke-Agulu, aunque también ha sido comisario de varias exposiciones es, sobre todo, un

historiador centrado en la producción artística, y particularmente en el modernismo africano temprano. Su último libro: *Postcolonial Modernism: Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria* (Okeke-Agulu 2015), trata sobre este tema.



Chika Okeke-Agulu

OLA OLOIDI

El profesor Ola Oloidi es el más veterano de todos los historiadores nigerianos del arte y afincado en el país. Oloidi obtuvo en 1969 un diploma en arte en el Yaba College of Technology, Lagos, seguido de una licenciatura y masters en Bellas artes en Howard University, en Washington, USA en 1974. Aunque empezó su doctorado en Estados Unidos en Historia del Arte, lo concluyó en la Univeristy of Nigeria, Nsukka, en

1984, sino el primer historiador de arte nigerino en obtener su calificación académica. Desde entonces, hasta su jubilación en el 2012, fue profesor en la Escuela de Bellas Artes de esa universidad.



Ola Ololadi

DELE JEGEDE

Dele Jegede (o como él prefiere escribir su nombre, “dele jegede”, en minúsculas) estudió arte en la Ahmadu Bello University en Zaria. En 1983, obtuvo un doctorado en historia del arte en Indiana University, USA. Su tesis doctoral sobre el arte contemporáneo nigeriano fue una de las primeras publicaciones que se enfrentaron al tema de una manera rigurosa. A lo largo de su carrera ha compaginado la práctica

y la docencia artística siempre desde posiciones críticas. En 1991 fue elegido presidente de la *Society of Nigerian Artists*. En 1993 se trasladó a Indiana University para trabajar como profesor. Permaneció en Estados Unidos hasta su reciente jubilación, pero ha sido muy activo en la publicación de varios libros y artículos sobre el arte nigeriano.

SYLVESTER OGBECHIE

Sylvester Okwunodu Ogbachie, de origen nigeriano, es profesor de Historia del Arte en la Universidad de California. Su investigación se ha centrado también en la modernidad africana. Fundador y editor de la revista *Critical Interventions: Journal of African Art History and Visual Culture*, Ogbachie contribuye regularmente en las más importantes publicaciones sobre la historia del arte africano moderno y contemporáneo. Se trata de una de las voces más activas y respetadas en este nuevo campo de la historia del arte.

Comisarios de arte

Entre los mediadores del arte en occidente, los comisarios artísticos ocupan una posición y ejercen una función de creciente importancia, tanto si trabajan de forma independiente como si lo hacen de modo estable en instituciones culturales. Los grandes comisarios internacionales, a través de su elección de las narrativas, los artistas y la presentación de las obras en bienales, y exposiciones institucionales, están ganando terreno en el espacio del mundo del arte a críticos, historiadores, galeristas y marchantes. Sus decisiones, tiene un impacto substancial en la valorización y reputación de artistas y en la adscripción de significados a sus obras. A nivel global o de los grandes mundos del arte, aunque trabajen de modo independiente, los comisarios, como agentes de ese mundo del

arte se apoyan y necesitan estructuras institucionales—museos, corporaciones cívicas, grandes patrocinadores—para ejercer su acción.

Los curadores son los intermediarios capacitados por estas redes institucionales y profesionales, por un lado; artistas y público, por el otro. Por lo tanto, la función curatorial está intrínsecamente restringida por los intereses de grupos y circunscripciones más grandes o más poderosos. ... En este contexto de élite, los curadores han funcionado tradicionalmente como árbitros del gusto y la calidad (Ramírez 1996:15).

En Nigeria, debido principalmente a la escasez y debilidad de instituciones públicas con capacidad y recursos para organizar exposiciones de arte de mediana o gran entidad, las oportunidades de ejercer esa actividad curatorial y de comisionado son muy restringidas. En los medios de comunicación y el material de publicidad de exposiciones comerciales en Nigeria es frecuente ver la palabra *curator* utilizada para referirse simplemente a la persona que ha organizado la exposición. Sin embargo, la realidad es que existen poquísimos expertos en Nigeria a los que pueda aplicarse adecuadamente el término “comisario artístico”. La única comisaria con una capacitación académica y competencia profesional acreditada y residente habitualmente en Nigeria fue Bisi Silva —recientemente fallecida—, la fundadora y directora del *Centre for Contemporary Art* (CCA) en Lagos a la que me he referido anteriormente en este capítulo al estudiar las instituciones artísticas no comerciales en Nigeria. Junto a ella, hay varios comisarios de exposiciones y curadores de colecciones en museos que trabajan en instituciones fuera del país. A continuación, me refiero a dos de ellos: Okwui Enwezor (también fallecido inesperadamente en 2019 cuando estaba en lo alto de su carrera) y Smooth Ugochukwu Nzewi.

OKWUI ENWEZOR

Okwui Enwezor, empezó su carrera como poeta y estudiante de ciencias políticas, para convertirse en comisario de exposiciones, director de bienales de arte, gestor de un importante museo europeo, fundador y editor de una revista de arte africano y escritor acerca de materias que trascienden las fronteras del arte y cubren más amplios territorios intelectuales. La voz de Enwezor es más la voz del comisario de exposiciones y crítico de arte que la del historiador. En la *Power 100*, la lista que cada año publica *ArtReview* de las 100 figuras más influyentes en el mundo del arte contemporáneo a nivel global, Enwezor aparece ya desde 2002, año en el que fue director de la *Documenta 11*, en Kassel. En 2015, cuando fue comisario de la Bienal de Venecia, alcanzó el puesto 17 y en 2016 aparece en el puesto 20. Dos años más tarde, era uno de los dos autores africanos citados en un libro español sobre la historia de los críticos de arte (Lorente, 2017: 200).

En 1982 Enwezor se trasladó desde su nativa Nigeria a New York para estudiar Ciencias Políticas. En 1994, fundó *Nka: Journal of Contemporary African Art* y en 1996 dio su primer paso en una rápida carrera como comisario de exposiciones. Ese año dirigió la exposición *In/Sight: African photographs, 1940 to the present* en el Guggenheim de New York. En 1997, fue nombrado Director Artístico de la 2ª *Johannesburg Biennale*. En 1998 fue co-comisario de la exposición *Cinco continentes y una ciudad* en México. En 2006, comisarió la *II Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla*. En 2008, fue el Director Artístico de la *VII Gwangju Biennale* en Corea del Sur. En 2011, fue nombrado director de la *Haus der Kunst* en Munich. En 2012, dirigió la *Biennale de Paris*. En 2013 recibió el encargo más importante de su carrera: ser el director Artístico de la *56 Biennale de Venezia* (mayo a noviembre de 2015). Ningún africano había sido hasta ahora director artístico de una importante bienal. Enwezor lo fue de las dos principales: Documenta y Venecia.



Okwui Enwezor

BISI SILVA

Bisi Silva fue curadora de numerosas actividades curatoriales internacionales. Estudió primero en Francia y luego en Inglaterra, donde trabajó por tres años en el *Camden Arts Centre* en London, antes de empezar en 1993 un Máster en Visual Arts Administration en el *Royal College of Art*. En 2002 se trasladó a Lagos y desde entonces, especialmente desde que en 2007 fundó el *Centre for Contemporary Art* (CCA) en Lagos, su actividad curatorial en África y en otras partes del mundo fue incesante. Entre sus proyectos están: co-curadora de la séptima bienal de Dakar, Senegal en el 2006; Silva fue directora artística de la décima edición de los *Encuentros de Bamako*, en Mali (2007); Mumbai, India y Taipei, Taiwán (2008); Co-curadora de la segunda Thessaloniki Biennale, en Grecia en 2009; Johannesburg (2009); En 2011 comisarió la exposición J.D. "Okhai Ojeikere: Moments of Beauty" en el Kiasma Museo de arte contemporáneo en Helsinki; Silva, trabajó también, entre 2012 y 2013, en el proyecto de colaboración titulado "The Progress of love" entre el *Centre for Contemporary Art* (CCA), la *Pulitzer Foundation for Arts* en Missouri (USA) y la *Menil Collection* de Houston (USA). Venecia, Italia (2013); en 2015,

Silva fue directora artística de la décima edición de los *Encuentros de Bamako*, la bienal de fotografía en Bamako, Mali.

Silva fue desde 2010, la fundadora y directora de *Àsìkò International Art School*, una plataforma y escuela de estudios curatoriales en África que en cada edición trabaja en un país distinto en África. Esta plataforma nómada ha sido durante años un efectivo medio para establecer relaciones y diálogos entre artistas, agentes culturales y comisarios de arte en el continente. Silva es miembro de los consejos editoriales de varias publicaciones de arte: *N.Paradoxa*, *ContemporaryAnd* y el *International Feminist Art Journal*. Silva falleció en Lagos en febrero de 2019.



Bisi Silva

UGOCHUKWU-SMOOTH NZEWI

Ugochukwu-Smooth C. Nzewi es, desde agosto de 2017 el *Curator of African Art* en Cleveland Museum of Art, en USA. En su posición, está a cargo de la conservación y desarrollo de la

colección de arte africano en este museo. Nacido en Nigeria, estudió arte en la University of Nigeria, Nsukka bajo la tutela de El Anatsui y completó sus estudios allí en 2001. Desde ese año hasta 2006, cuando se trasladó a Sudáfrica para hacer un programa de posgrado en *Museum and Heritage Studies* en la University of Western Cape. En 2013 completó su doctorado en Historia del Arte en Emory University, en Atlanta, e inmediatamente empezó a trabajar como curador de arte africano en el Hood Museum del Dartmouth College (2013-2017). En 2014, fue co-curador de la Bienal de Dakar. En 2016-2017) también co-curador de la Bienal de Shanghai. Como comisario y curador de museo, Nzewi está particularmente interesado en la inserción y asignación de significado del arte dentro de las sociedades africanas.

En mundos del arte más desarrollados que el de Nigeria hay –además de los ya citados– un agente mediador que no existe todavía en Nigeria de una forma profesionalizada. Es el *Art Advisor*, el consultor especializado en el mercado del arte, capaz de ofrecer servicios de consultoría a coleccionistas, inversores en arte, instituciones, y otros profesionales interesados en adquirir obras de arte. En la historia del coleccionismo occidental, los asesores y consultores artísticos han desempeñado un papel relevante en la gestación de numerosas colecciones, sobre todo en América. Hasta ahora, esto no ha ocurrido en Nigeria. Aunque unas pocas personas en el país ofrecen consejo informalmente, este componente del mundo del arte está todavía por desarrollarse. Los coleccionistas forman y gestionan sus colecciones de un modo casi exclusivamente personal. Este hecho no está desligado de la precariedad de oferta de galerías y marchantes serios y competentes, capaces de ofrecer un servicio de utilidad y calidad al coleccionista.

Conclusión

En la introducción, he hecho notar que el arte de la modernidad nigeriana empieza a aparecer en las primeras décadas del siglo XX, pero no adquiere cuerpo hasta después de la independencia del país en 1960. Es entonces cuando los primeros canales de mediación y distribución del arte –las primeras galerías y los primeros marchantes– empiezan a aparecer. Los llamados “intérpretes” o agentes críticos llegan más tarde. Es solo en los años 80 que surgen los primeros, situados principalmente en universidades, tanto nigerianas como, sobre todo, americanas y británicas. Sin embargo, los agentes del mercado del arte, además de su labor de distribución, siguen siendo los principales *gatekeepers* del mundo del arte nigeriano contemporáneo.

[\[1\]](#) Siguiendo a Peist (2012:18) utilizo preferentemente la palabra “reconocimiento” en vez de otras que aparecen a menudo en obras sobre el tema: fama, consagración, éxito, reputación. Hacerlo así, me parece más cercano a la palabra original utilizada por Bowness, “recognition”, ofrece mayor libertad e graduación: desde los pequeños círculos iniciales alrededor del artista hasta los ámbitos globales que una “consagración” artística puede alcanzar.