

En el Valle del Río Níger




ÁNGEL MARTÍN
ARTE ANTIGUO AFRICANO

Agradecimientos: Siempre, a los amigos por su apoyo, paciencia y comprensión.

Agradecimiento especial: A los autores de los textos y Sylvie Ciochetto.

Concepción y dirección del proyecto: Angel Martin y Begoña Vivanco.

Textos: Olivier Langevin, Angel Martin y Carol McNaughton.

Traducciones: Babel 2000 S.A.

Ilustraciones: Purificación de la Cueva.

Fotografía: David Lorente-Zoom3000.

Coordinadora Jefa: Falhiya de Madrás.

Asistente de la coordinadora: Purificación de la Cueva.

Galería: Angel Martín.

Preimpresión e Imprime: Punto Verde S.A.

Angel Martin desea expresar un especial reconocimiento a las personas que le han ayudado a situar geográficamente los lugares de procedencia de algunas de las obras aquí catalogadas:

Ousmane Abdoulaye.

Timothy Antigha

Isiyaka Argungun.

Samuel Bedobór.

Willford Egwu

Mohamadu Garba.

Hassan Mohammed

Timipre Sylva.

Emmanuel Uduaghan.

En el Valle del Río Níger.

El propósito de este estudio es presentar un conjunto de obras que no puede servir para catalogar exhaustivamente un estilo pero si para proponer una primera aproximación a su estética y una llamada de atención sobre su origen geográfico, hasta ahora difuso e impreciso.

Además y por supuesto, presentar una colección de obras de arte del pasado, labor siempre compleja e incompleta. Incompleta porque la perspectiva desde la que nosotros la observamos es, forzosamente, una perspectiva del presente, que permanece ajena al contexto social e ideológico al que pertenecieron estas esculturas y los individuos que las crearon. Compleja por que hay que reunir un número mínimo de obras (con calidad artística notable) que conformen la colección y que construyan, en conjunto y por separado, un documento relevante. Reunir las obras aquí presentes ha sido una labor difícil y lenta que se ha complicado por no tener una base bibliográfica previa de referencia. El hecho de tratarse de obras con orígenes geográficos confusos y de cronologías y morfologías aún por definir no ha facilitado la labor, sino todo lo contrario.

A la hora de escribir estas líneas he de reconocer que construir un conjunto como este tiene además la complicación de enfrentarse a uno mismo, a los anhelos de tenerlo todo y de saberlo todo. El reconocer que eso no es posible es siempre un paso adelante en el camino hacia el conocimiento.

Estas esculturas que hoy presentamos tienen su origen geográfico en el norte y el noroeste de Nigeria y han sido, hasta ahora, denominadas esculturas "jukun", sin que por el momento exista ninguna base para pensar en la relación entre ellas y este pueblo instalado en el centro-este de Nigeria, en las orillas del río Benue, y ya documentado en el S.XII.

Kerbi, Sokoto, Zamfara, Kaduna, Katsina y Niger son los cinco estados del Noroeste de Nigeria que configuran el territorio en el que, a día de hoy, podemos afirmar que se desarrollaron las culturas que produjeron estos objetos. La región de Mada, en el estado de Zamfara es una de las áreas que han documentado un mayor número de hallazgos.

Dos ríos importantes, afluentes ambos del Niger, el Kaduna y el Sokoto, irrigan estas tierras.

El abanico cronológico que abarcan estas piezas va desde el S. VIII al XVII de nuestra Era. Para conocer la cronología de los objetos aquí publicados, hemos utilizado los estudios de termoluminiscencia de los laboratorios Archeolabs, ASA, QED y la Universidad Autónoma de Madrid.

La primera referencia bibliográfica de una terracota "jukun" es de Schaedler en 1997¹. Una cabeza en terracota que reunía características antropomorfas y zoomorfas se asociaba a las creaciones jukun clásicas como máscaras zoomorfas o cimeras de baile. Esta misma cabeza aparece más tarde publicada por el mismo autor². Esta obra, perteneciente a la colección de Francine Maurer, se describe en esta publicación como emparentada con el reino jukun, instalado en las orillas del río Benue y en cuya capital, Wukari, residía un rey semisagrado. Cuales fueron los elementos para asociar el origen de esta cabeza con el río Benue es algo que ignoramos pero lo cierto es que existe un paralelismo próximo con la cabeza tocada con cuernos (fig. 4) o incluso con la cabeza de tocado con remate (fig. 2.) que presentamos en este catálogo y cuyo origen geográfico hemos podido documentar en la región de Akuzo, en el estado de Zamfara, en el noroeste de Nigeria. En alguna otra ocasión se han publicado esculturas de estas características³ atribuyendo su origen geográfico al río Benue y su filiación cultural al reino jukun.

Desde un punto de vista puramente formal nos encontramos, sin duda, delante de una de las estéticas más impactantes y diferentes de la Historia del Arte Africano. Cuando nos detenemos mínimamente a establecer relaciones estéticas entre unas esculturas y otras, no es difícil observar la diversidad de soluciones y de formas que presentan entre sí. La posibilidad de un estilo con muchas variantes parece una realidad evidente pero habría que pensar en una serie de estilos dispersos, en el tiempo y en espacio. Desde este punto de vista, es más lógico

¹ SCHÄDLER, Karl-Ferdinand. *Earth and Ore. 2500 Years of African Art in Terra-Cotta and Metal*. Edition Minerva. Panterra Verlag (München). 1997. Pg. 266.

² Schadler, Encyclopedia of African art and culture. Pantera Verlag, Munich, 2009. Pg. 310.

³ De Grunne, Bernard, A Proto-Jukun Terracotta Figure. Tribal Art. X-2 número 39.

contemplar estas creaciones como las supervivientes de un conjunto de núcleos, más o menos dispersos, quizá reinos, que con mayor o menor relación entre ellos tenían una amplia libertad creativa. Cuando se analizan las distancias cronológicas y geográficas en el seno de este conjunto, esta última hipótesis toma fuerza a pesar de la carencia de datos a la que nos enfrentamos.



Cabeza jukun. Según Schaedler.

Herederos tecnológicos de las gentes de Nok y Sokoto, los ceramistas del este estilo fluvial manejaron con certeza el modelado y las técnicas de cocción de esculturas que, en ocasiones, fueron de un gran volumen. Para las esculturas de Nok y Sokoto, que a veces alcanzaban también una gran talla, se ha apuntado la posibilidad de la existencia de estructuras de madera que servirían como armazón para mantener la integridad del conjunto en el momento de su cocción en el horno. No hay que descartar la utilización de esta técnica también en esta época.

¿Qué nombre proponer para los objetos de este tipo? Teniendo en cuenta que se trata, muy probablemente, de diferentes y pequeños estilos locales, con el denominador común de su relación con los afluentes del Níger y con el propio río, la tentación inmediata es la de buscar una apelación que haga referencia a esta realidad fluvial. Siendo conscientes de que muy probablemente y durante mucho tiempo se seguirá utilizando el nombre de "jukun" para estas terracotas no podemos ni debemos dejar de proponer la denominación de "estilo fluvial" para, diferenciarlas de colectividades vecinas en el tiempo y en el espacio darles una forma de unidad. Forzar esta agrupación y esta denominación es un primer intento de abordar estas creaciones como una realidad más o menos homogénea bien diferenciada de sus contemporáneos de Djenne o de Ifé.

Decíamos al principio que el propósito de estas páginas era el de proponer una primera base de estudio, sin embargo dos aportaciones, la del Sr. Lagevin y la de la Sr^a McNaughton serán difíciles de igualar en mucho tiempo. El precioso y profundo texto de Olivier Langevin, uno de los mayores expertos internacionales en datación de arqueomateriales, aporta una disección de la cronología de estas esculturas desde el conocimiento extenso y riguroso de un relativamente amplio conjunto de muestras. Las sorprendentes precisiones de McNaughton, hechas desde una asombrosa capacidad de observación y desde el profundo conocimiento de la Historia y de las estéticas de África, son una aproximación a la plástica y una base indiscutible para una tipología definitiva. A ambos mi mayor agradecimiento.

Ángel Martín.
Diciembre 2011.

Dans la Vallée du Fleuve Niger.

Le but de cette étude est de présenter un ensemble d'œuvres qui ne peut servir à cataloguer exhaustivement un style mais oui, en revanche, à proposer une première approche esthétique et à attirer l'attention sur son origine géographique, jusqu'à maintenant diffuse et imprécise.

Et présenter également, bien entendu, une collection d'œuvres d'art du passé, une tâche toujours complexe et incomplète. Incomplète parce que la perspective sous laquelle nous l'observons est, forcément, une perspective du présent, qui reste étrangère au contexte social et idéologique auquel appartenaient ces sculptures et les individus qui les ont créées. Complexe parce qu'il faut rassembler un nombre minimum d'œuvres (d'une qualité artistique notable) qui conforment la collection et qui construisent, ensemble et séparément, un document éminent. Réunir les œuvres ici présentes a été une tâche difficile et lente qui s'est compliquée par l'absence de toute base bibliographique de référence préalable. Le fait qu'il s'agisse d'œuvres avec des origines géographiques confuses et de chronologies et morphologies encore à définir n'a pas facilité la tâche, bien au contraire.

À l'heure d'écrire ces lignes, je dois reconnaître que construire un ensemble comme celui-ci présente, en outre, la complication d'avoir à affronter l'envie de tout avoir et de tout savoir. Reconnaître que ceci n'est pas possible est toujours un pas en avant sur le chemin de la connaissance.

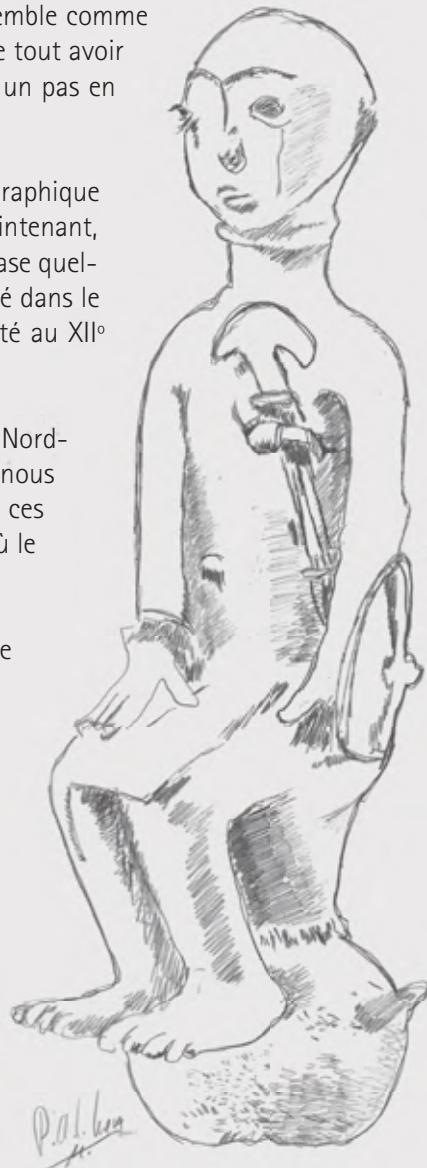
Les sculptures que nous présentons aujourd'hui ont leur origine géographique dans le nord et le nord-ouest du Nigeria et elles ont été, jusqu'à maintenant, dénommées sculptures « Jukun », sans qu'il n'existe pour l'instant une base quelconque pour établir un rapport entre ces sculptures et le peuple installé dans le centre-est du Nigeria, sur les rives du fleuve Benue, et déjà documenté au XII^e siècle.

Kerbi, Sokoto, Zamfara, Kaduna, Katsina et Niger sont les cinq états du Nord-ouest du Nigeria qui configurent le territoire dans lequel, à ce jour, nous pouvons affirmer que se sont développées les cultures qui ont produit ces objets. La région de Mada, dans l'état de Zamfara est l'une des zones où le plus grand nombre de découvertes a été documenté.

Deux fleuves importants, tous deux affluents du Niger, le Kaduna et le Sokoto, irriguent ces terres.

L'éventail chronologique embrassé par ces pièces va du VIII^e au XVII^e siècle de notre Ère. Pour connaître la chronologie des objets ici publiés, nous avons utilisé les études de thermoluminescence des laboratoires Archeolabs, ASA, QED et de l'Université Autonome de Madrid.

La première référence bibliographique d'une terra cuite « Jukun » est de Schaedler en 1997¹. Une tête en terre cuite qui réunissait les caractéristiques anthropomorphes et zoomorphes était associée aux créations jukun classiques comme les masques zoomorphes ou les cimiers de danse. Cette même tête apparaît plus tard publiée par le même auteur². Cette oeuvre, appartenant à la collection de Francine Maurer, est décrite dans cette publication comme apparentée au royaume Jukun, installé sur les rives du fleuve Benue et dans la capitale duquel, Wukari, résidait un roi demi-sacré. Quels ont été les éléments pour associer l'origine de cette tête au fleuve Benue?



Escultura proto-jukun. Según de Grunne.

¹ SCHAEDLER, Karl-Ferdinand. *Earth and Ore. 2500 Years of African Art in Terra-Cotta and Metal*. Édition Minerva. Panterra Verlag (Munich). 1997. Page 266.

² Schadler. Encyclopedia of African art and culture. Pantera Verlag, Munich, 2009. Page 310.

Nous l'ignorons mais il existe un parallélisme proche avec la tête ornée de cornes (fig. 4) ou même avec la tête de coiffure en couronne (fig. 2) que nous présentons dans ce catalogue et dont nous avons pu documenter l'origine géographique dans la région d'Akuzo, dans l'état de Zamfara, au nord-ouest de Nigeria. Dans certaines occasions, des sculptures avec ces caractéristiques³ ont été publiées, en attribuant leur origine géographique au fleuve Be-nue et leur filiation culturelle au royaume Jukun.

D'un point de vue purement formel, nous nous trouvons, sans aucun doute, devant l'une des esthétiques les plus frappantes et différentes de l'Histoire de l'art africain. Lorsque nous nous attardons, ne serait-ce qu'une seconde, à établir des relations esthétiques entre certaines sculptures et d'autres, il n'est pas difficile d'observer la diversité des solutions et des formes qu'elles présentent, les unes par rapport aux autres. La possibilité d'un style avec beaucoup de variantes semble une réalité évidente mais il faudrait penser à une série de styles dispersés, dans le temps et dans l'espace. De ce point de vue, il est plus logique de contempler ces créations comme les survivantes d'un ensemble de noyaux de population, plus ou moins dispersés, peut-être des royaumes qui, avec une plus ou moins interconnexion, avaient une ample liberté créative. Lorsqu'on analyse les distances chronologiques et géographiques au sein de cet ensemble, cette dernière hypothèse prend de la force malgré l'absence de données auquel nous devons faire face.

Héritiers technologiques des gens de Nok et de Sokoto, les céramistes de ce style fluvial ont utilisé avec assurance le moulage et les techniques de cuisson de sculptures qui, quelquefois, avaient un grand volume. Pour les sculptures de Nok et Sokoto, qui atteignaient parfois une grande taille, la possibilité de l'existence de structures en bois qui serviraient d'armature pour maintenir l'intégrité de l'ensemble lors de leur cuisson au four, a été signalée. Il ne faut donc pas écarter l'utilisation de cette technique, également à cette époque.

Quel nom proposer pour les objets de ce type? Attendu qu'il s'agit, très probablement, de différents et petits styles locaux, avec le dénominateur commun de leur relation avec les affluents du Niger et avec le propre fleuve, la tentation immédiate est celle de chercher une appellation faisant une référence à cette réalité fluviale. Bien que conscients que, très probablement et pendant longtemps, le nom de « Jukun » continuera à être utilisé pour ces terres cuites, nous ne pouvons pas, et nous ne devons pas, nous empêcher de proposer la dénomination de « style fluvial » pour les différencier des collectivités voisines dans le temps et dans l'espace et leur donner une forme d'unité. Forcer ce groupement et cette dénomination est un premier essai d'aborder ces créations comme une réalité plus ou moins homogène, bien différenciée de leurs contemporaines de Djenne ou d'Ifè.

Nous disions au début que le but de ces pages était de proposer une première base d'étude. Cependant, deux apports, celui de Mr. Lagevin et celui de Mme McNaughton seront difficiles à égaler pendant longtemps. Le beau et profond texte d'Olivier Langevin, l'un des plus grands experts internationaux en matière de datation d'archéomatériaux, apporte une dissection de la chronologie de ces sculptures depuis la connaissance étendue et rigoureuse d'un ensemble relativement large d'échantillons. Les surprenantes précisions de Mme McNaughton, réalisées à partir d'une étonnante capacité d'observation et depuis la profonde connaissance de l'Histoire et des esthétiques de l'Afrique, sont une approche de la plastique et une base indiscutable pour une typologie définitive. À tous deux, ma reconnaissance infinie.

Ángel Martin.
Décembre 2011.

³ De Grunne, Bernard, A Proto-Jukun Terracotta Figure. Tribal Art. X-2 numéro 39.

Subestilos y estética de una civilización desconocida.

El descubrimiento a lo largo de los últimos 20 años de numerosos objetos arqueológicos en la cuenca del río Níger, tanto en su paso por la actual Nigeria como en Mali, Burkina Faso o Níger, ha puesto en jaque las clasificaciones, cronologías o sistematizaciones que, a priori, se habían supuesto para este amplio y desde muy antigüamente poblado río.

En la historia de la clasificación de los estilos arcaicos africanos es menos lo que sabemos que lo que no sabemos. Y es muy abundante lo que imaginamos. Y muy peligroso lo que habiendo sido imaginado, publicamos sin contrastar como una hipótesis científica. Esto es lo que ha pasado con los objetos en barro cocido de los que hoy nos ocupamos, se ha imaginado alegremente el origen y lo hemos visto publicado como una realidad.

A mí, en este breve estudio, no me va a ocurrir esto. Me ceñiré a describir lo que veo e intentaré no caer en la tentación de publicar lo que imagino.

La colección que hoy Martín nos presenta esta formada por una serie de representaciones, básicamente antropomorfas, de una audacia y un rigor sorprendentes. Son objetos datados entre el siglo IX y el XVII de nuestra era y provienen de la cuenca del río Níger y de algunos de sus afluentes del Noroeste de la actual Nigeria. Objetos secretos y de potencia expresiva absolutamente excepcional, las terracotas hasta ahora denominadas y consideradas Jukun, son en realidad los testimonios de uno (o probablemente, de diferentes estilos) arqueológicos más desconocidos hasta este momento. Nada que ver, por tanto, con el pueblo Jukun, ni con el área ni el espacio que este pueblo ocupa en la Historia. Es su belleza, asociada a creencias y sociedades desconocidas lo primero que nos atrae y es su carácter de autoridad y de poder lo que las convierten, definitivamente, en una realidad extraordinariamente seductora para el ojo y el gusto occidentales.

Es muy posible que en sus rasgos y en los elementos de su iconografía se encuentren codificados mensajes que nos describen el carácter y la historia de todo un pueblo pero presentemente, eso es indescifrable.

A la hora de establecer una tipología de objetos la primera tentación es la de buscar una relación entre los aspectos formales de la obra y la cronología que conocemos, en este caso, por termoluminiscencia (en lo sucesivo TL). Dicha relación nos permitiría establecer una clasificación de estilos en función de las épocas halladas por TL y, en su caso, establecer también la evolución. Pero no es posible, desgraciadamente, establecer esta relación entre aspectos formales y cronología por la sencilla razón de que, para este fin, requeriríamos una gran base de datos que cruzara un aspecto formal, con múltiples cronologías. Hacer un intento de establecimiento de relaciones entre ambas variables es, sencillamente, poco científico cuando trabajamos con una serie de solamente unas decenas de obras: las presentadas en este estudio. Yo soy poco optimista en relación a las posibilidades de trabajar con una gran base de datos cronológicos (y los aspectos formales de las obras analizadas) por que la realidad es que nos encontramos ante un estilo artístico extraordinariamente raro en lo que al número de obras conocidas se refiere. En todo caso, el futuro nos dirá o dirá a los futuros investigadores si ha llegado el momento de establecer tal relación. Hoy es imposible.

Las terracotas de esta región y época que conocemos, miden entre 18 y 80 cm. lo que define un amplio abanico de dimensiones y, probablemente, de funciones. El material en el que se moldearon estas esculturas fueron arcillas de color oscuro y de carácter arenoso. Existen múltiples y muy antiguos precedentes en esta zona de esculturas facturadas con arcillas arenosas: esta área fue testigo de los más antiguos estilos arqueológicos que conocemos en África, de entre todos ellos, el más celebrado, la denominada civilización Nok, aunque ya sea por el carácter de sus materiales o por los sedimentos arqueológicos circundantes, las esculturas de este origen siempre presentan unos colores que van del ocre al rojizo en contraposición a los grises, negruzcos o negros del sujeto de este estudio.

Si tuviéramos que buscar a unas característica morfológicas clave, herramienta para establecer una primera clasificación de las esculturas de este tipo, las formas de la ejecución de la boca y las formas de ejecución de los ojos serían las que, a priori, nos resultarían claramente más útiles. La gran variedad de peinados y la diversidad de las formas de las cabezas convierten a estas dos variables en elementos prácticamente inutilizables para establecer una primera clasificación.

Las formas de la boca en las esculturas del Noreste de Nigeria entre los S. IX y XVII.

Abordando el estudio de las formas y tipo de bocas que vemos en estas esculturas, se nos ocurre proponer dos tipos de boca: las bocas de "carácter bulboso o realista" y las "bocas dentadas".

Boca de carácter bulboso o realista.

Nos referimos en este apartado a las bocas cerradas o semicerradas. De manera sencilla y escueta, obviando la representación de los labios, este tipo de ejecución de la boca representa una anatomía más o menos realista. Ejemplos de este tipo de boca podrían ser las fig. 2, 5, 6, 7, 8, 11, 13 o 16. Si es verdad que existen unas pequeñas diferencias del modelado de la boca entre unas esculturas y otras se puede decir, en general, que este tipo de concepción de boca y labios es bastante homogéneo. La bulbosidad y sensualidad de la boca en fig. 13 contrasta con la expresión segura y matizada de la fig. 16, pero en general, como decimos, existe poca variación entre las bocas y labios bulbosos o realistas de las esculturas de este grupo.

Boca dentada.

Existe un grupo de esculturas en el que la presencia de los dientes es uno de los factores mas determinantes y sorprendentes, no solo como elemento descriptivo y definitorio frente a otras esculturas de esta área y época sino como elemento diferenciador respecto a una gran parte de las culturas y esculturas conocidas de África.

Este grupo de esculturas viene definido por especímenes como fig. 3, 4, 9, 10, 14, 19 y 20. En todos los casos se cumple la constante de una boca abierta mostrando los dientes. Aunque algunas bocas son más realistas (fig. 14) en otras observamos una forma claramente tubular (fig. 3). Sea de boca con forma mas tubular o mas realista lo definitivo de este grupo es la presencia de dientes, moldeados en arcilla (fig. 8, fig. 10) o presentes, en su día con elementos probablemente de carácter vegetal (madera, cañas), tal y como dejan hoy ver lo que fueron unos orificios para su inserción presentes en las fig. 19 y en las dos que constituyen la magnifica pareja fig. 20.

Las formas de los ojos en las esculturas del Noreste de Nigeria entre los S. IX y XVI.

Respecto a las formas de moldeado de los ojos en las esculturas sujeto de este estudio, proponemos al lector tres tipos de ojo: el ojo en "grano de café", el ojo de "pupila incrustada" o "globo ocular" y el ojo en forma "tubular".

El ojo "grano de café".

Definido por esculturas como fig. 1, 6, 7, 13 o 16, es con diferencia el grupo más numeroso y principal de las esculturas conocidas de este tipo. A este conjunto habría que sumar la magnifica pareja conservada hoy en la Fundación Alberto Jiménez-Arellano Alonso, en la Universidad de Valladolid. El jinete de la fig. 15 sería también clasificable en este grupo, no así el caballo. La ejecución de este tipo de ojo en forma de grano de café y también y más ampliamente en forma de concha de caurí, no es exclusiva de esta cultura en África. Muchas de los grandes estilos artísticos africanos han retratado el ojo de esta manera pero es aquí donde cronológicamente lo vemos por vez primera. Hay que plantearse si esta no es una de las aportaciones más importantes de este estilo a la Historia del Arte Africano.

El ojo de pupila incrustada o globo ocular.

Definimos así un tipo de ojo en el que con un pequeño volumen circular de arcilla, el escultor pretendió diseñar el globo ocular o la propia pupila en el interior de la cuenca. A este tipo de esculturas pertenecen las fig. 5, 9, 12 y el animal mitológico fig. 15. Aunque el resultado aparente de la fig. 8 es diferente, por el mayor tamaño del propio globo ocular, podemos cómodamente incluir a esta figura en este grupo por aplicarse, de hecho, la misma técnica que en los otros ejemplos citados. La expresiva cabeza fig. 10 puede, con matices, formar parte de este grupo, aunque en realidad existe un verdadero trabajo de moldeado del ojo y una representación explícita, delineada por incisión, de la propia pupila.

Respecto al "ojo de pupila incrustada" y al ojo en "grano de café" resulta de especial relevancia la convivencia de ambos tipos en una sola escultura (fig. 15) lo que nos invita a pensar en una sola área de producción para ambos tipos de ojo y en que un mismo taller o un mismo artista podían moldear uno u otro tipo de ojo en función de diferentes necesidades. Podría deducirse que el denominado ojo de "pupila incrustada" quedaría para ser utilizado en personajes o conjuntos de especial relevancia. Sorprende que en la fig. 15 sea el caballo o animal

mitológico quien presenta este tipo de ojo y no el personaje. Sea como sea, en convivencia con otro tipo de ojo o apareciendo por separado, el ojo de pupila incrustada parece ilustrar el máximo logro y aportación de los escultores de esta civilización en lo referente a modernización estilística: la presencia y la importancia de la pupila es determinante ya desde la época de Nok, desde el S. VIII antes de Jesucristo, pero no se había representado en volumen hasta este momento. La aparición del ojo de pupila incrustada en obras del nivel de la fig. 12, indiscutible obra maestra del arte de este momento, convierte a objetos como este, en un importantísimo documento ya que nos indica, sobre todo, la relevancia absoluta que para estos escultores tuvo en su contexto este tipo de ojo, las esculturas concretas en las que se aplicó y los personajes a los que representaban, sin duda altos dignatarios de una importante jerarquía social de un poder económico y político sobresaliente.

El ojo en forma tubular.

Este grupo estaría conformado por las fig. 3, 4 y 21. Un aspecto fiero y una mirada penetrante es la característica común que confiere el diseño del ojo en forma de sección de tubo. Si recordamos por un momento a las diversas escuelas que con posterioridad esculpieron el ojo de la misma manera, podemos considerar que el precedente de esta forma de retratar los ojos se encuentra precisamente aquí y que fueron estos escultores los que aportaron este elemento para la posteridad. Llama la atención que el "ojo tubular" coincida siempre con la que hemos denominado "boca dentada" aunque esta relación no se corresponde a la inversa.

Prometía al principio de este pequeño ensayo no caer en la tentación de publicar lo que imagino sino hacer un esfuerzo meramente descriptivo. Serán más los elementos y los detalles que se me hayan escapado que aquellos que he capturado e intentado describir.

No he pretendido con este ensayo más que proponer un intento de sistematización, no como algo definitivo sino como campo para el debate, la crítica constructiva y el común aprendizaje.

Carol McNaughton.
Universidad de Miami.
Enero 2012.

Sous-styles et esthétique d'une civilisation inconnue.

La découverte tout au long des 20 dernières années de nombreux objets archéologiques dans le bassin du fleuve Niger, tant à son passage par le Nigeria actuel qu'au Mali, à Burkina Faso ou au Niger, a mis en échec les classifications, les chronologies ou les systématisations qui, a priori, avaient été supposées pour ce fleuve large et très anciennement peuplé.

Dans l'histoire de la classification des styles archaïques africains, ce que nous savons est très inférieur à ce que nous ne savons pas. Et ce que nous imaginons est d'une grande abondance. Et il est très dangereux de publier ce que nous avons imaginé, sans le contrecarrer comme hypothèse scientifique. C'est ce qui s'est passé avec les objets en terre cuite dont nous nous occupons aujourd'hui ; l'origine en a été allégement imaginée et nous l'avons vue publiée comme une réalité.

Dans cette brève étude, cela ne va pas m'arriver. Je me limiterai à décrire ce que je vois et j'essaierai de ne pas tomber dans la tentation de publier ce que j'imagine.

La collection que Martín nous présente aujourd'hui est formée par une série de représentations, essentiellement anthropomorphes, d'une audace et d'une rigueur surprenantes. Ce sont des objets datés entre le IX^e et le XVII^e siècle de notre ère et ils proviennent du bassin du fleuve Niger et de certains de ses affluents du Nord-ouest du Nigeria actuel. Objets secrets et d'une puissance expressive absolument exceptionnelle, les terres cuites dénommées et considérées jusqu'à maintenant Jukun, sont en réalité les témoignages d'un ou, probablement, de différents styles archéologiques plus méconnus jusqu'à maintenant. Rien à voir, par conséquent, avec le peuple Jukun, ni avec la zone ni l'espace que ce peuple occupe dans l'histoire. C'est leur beauté, associée à des croyances et à des sociétés inconnues, qui nous attire en premier lieu et c'est leur caractère d'autorité et de pouvoir qui en fait, définitivement, une réalité extraordinairement séduisante pour l'œil et le goût occidentaux.

Il est très possible que, sur leurs traits et sur les éléments de leur iconographie, se trouvent des messages codés qui nous décrivent le caractère et l'histoire de tout un peuple mais actuellement, ceci est indéchiffrable.

À l'heure d'établir une typologie d'objets, la première tentation est celle de chercher une relation entre les aspects formels de l'œuvre et la chronologie que nous connaissons, dans ce cas, par thermoluminescence (ci-après TL). Cette relation nous permettrait d'établir une classification de styles en fonction des époques découvertes par TL et, le cas échéant, d'en établir également l'évolution. Mais il n'est pas possible, malheureusement, d'établir cette relation entre des aspects formels et une chronologie pour la simple raison que, pour ce faire, nous aurions besoin d'une grande base de données qui croiserait un aspect formel avec de multiples chronologies. Tenter d'établir des relations entre ces deux variables est, tout simplement, peu scientifique lorsque nous travaillons avec une série de quelques dizaines d'œuvres seulement : celles présentées dans cette étude. Je suis peu optimiste quant aux possibilités de travailler avec une grande base de données chronologiques (et les aspects formels des œuvres analysées) parce que la réalité est que nous nous trouvons devant un style artistique extraordinairement rare en ce qui concerne le nombre d'œuvres connues. En tout cas, le futur nous dira ou dira aux futurs chercheurs si le moment est venu d'établir cette relation. Aujourd'hui, c'est impossible.

Les terres cuites de cette région et de cette époque que nous connaissons, mesurent entre 18 et 80 cm, ce qui définit une large gamme de dimensions et, probablement, de fonctions. Le matériau dans lequel ces sculptures ont été moulées, sont des argiles d'une couleur foncée et au caractère sableux. Il existe de multiples et très anciens précédents dans cette zone de sculptures élaborées avec des argiles sableuses : cette région a été le témoin des plus anciens styles archéologiques que nous connaissons en Afrique, parmi eux, le plus célèbré, celui de la civilisation appelée Nok. Mais, que ce soit pour le caractère de leurs matériaux ou pour les sédiments archéologiques environnants, les sculptures de cette origine présentent toujours des couleurs qui vont de l'ocre au rougeâtre, en opposition aux gris, noirâtres ou noirs du sujet de cette étude.

S'il nous fallait chercher des caractéristiques morphologiques clé, un outil pour établir une première classification des sculptures de ce type, les formes de l'exécution de la bouche et les formes d'exécution des yeux seraient celles qui, a priori, nous seraient clairement les plus utiles. La grande variété de coiffures et la diversité

des formes des têtes font de ces deux variables des éléments pratiquement inutilisables pour établir une première classification.

Las formes de la bouche dans les sculptures du Nord-est du Nigeria entre les IX^e et XVII^e siècles.

Pour aborder l'étude des formes et des types de bouches que nous observons sur ces sculptures, il nous vient à l'idée de proposer deux types de bouche : les bouches à «caractère bulbeux ou réaliste» et les «bouches dentées».

Bouche à caractère bulbeux ou réaliste.

Nous nous référons dans cette section aux bouches fermées ou demi-fermées. D'une manière simple et succincte, passant outre la représentation des lèvres, ce type d'exécution de la bouche représente une anatomie plus ou moins réaliste. Des exemples de ce type de bouche pourraient être les fig. 2, 5, 6, 7, 8, 11, 13 ou 16. S'il est vrai qu'il existe de petites différences dans le modelage de la bouche entre les sculptures, on peut dire, en général, que ce type de conception de bouche et de lèvres est assez homogène. La pulposité et la sensualité de la bouche sur la fig. 13 contraste avec l'expression sûre et nuancée de la fig. 16 mais, en général, comme nous le disons, il existe peu de variation entre les bouches et les lèvres bulbeuses ou réalistes des sculptures de ce groupe.

Bouche dentée.

Il existe un groupe de sculptures dans lequel la présence des dents est l'un des facteurs les plus déterminants et les plus surprenants, non seulement comme élément descriptif et définitoire face à d'autres sculptures de cette région et époque mais aussi comme élément différentiateur par rapport à une grande partie des cultures et sculptures connues de l'Afrique.

Ce groupe de sculptures est défini par des spécimens comme sur les fig. 3, 4, 9, 10, 14, 19 et 20. Dans tous les cas, nous trouvons la constante d'une bouche ouverte montrant les dents. Bien que certaines bouches soient plus réalistes (fig. 14), nous observons sur d'autres une forme clairement tubulaire (fig. 3). Qu'il s'agisse d'une bouche avec une forme plus tubulaire ou plus réaliste, ce qui est définitif dans ce groupe est la présence des dents, moulées en argile (fig. 8, fig. 10) ou présentes, à une certaine époque, avec des éléments probablement à caractère végétal (bois, roseaux), comme le laissent entrevoir aujourd'hui ce qui étaient des orifices pour leur insertion, présents sur les fig. 19 et le couple de la fig. 20 constituant toutes deux une paire magnifique.

Les formes des yeux sur les sculptures du Nord-est de Nigeria entre les IX^e et XVI^e siècles.

En ce qui concerne les formes de moulage des yeux sur les sculptures objet de cette étude, nous proposons au lecteur trois types d'œil: l'œil en «grain de café», l'œil à «pupille incrustée» ou «globe oculaire» et l'œil à forme «tubulaire».

L'œil «grain de café».

Défini par des sculptures comme les fig. 1, 6, 7, 13 ou 16, c'est, de loin, le groupe le plus nombreux et principal des sculptures connues de ce type. Il faudrait ajouter à cet ensemble la paire magnifique conservée actuellement dans la Fondation Alberto Jiménez-Arellano Alonso, à l'Université de Valladolid. Le cavalier de la fig. 15 pourrait également être classé dans ce groupe, ce qui n'est pas le cas pour le cheval. L'exécution de ce type d'œil en forme de grain de café, et aussi et plus largement, en forme de coquille de cauris, n'est pas exclusive à cette culture en Afrique. Beaucoup des grands styles artistiques africains ont représenté l'œil de cette manière mais c'est ici où, chronologiquement, nous le voyons pour la première fois. Il faut se demander si ce n'est pas là l'un des apports les plus importants de ce style à l'histoire de l'Art Africain.

L'œil à pupille incrustée ou globe oculaire.

Nous définissons ainsi un type d'œil sur lequel, avec un petit volume circulaire d'argile, le sculpteur a prétendu dessiner le globe oculaire ou la propre pupille à l'intérieur de l'orbite. C'est à ce type de sculptures qu'appartiennent les fig. 5, 9, 12 et l'animal mythologique de la figure 15. Bien que le résultat apparent de la fig. 8 soit différent, pour la plus grande taille du propre globe oculaire, nous pouvons aisément inclure cette figure dans ce groupe puisque, en fait, la même technique a été appliquée que dans les autres exemples cités. La tête expressive de la fig. 10 peut, avec certaines nuances, faire partie de ce groupe bien que, en réalité, il existe un véritable travail de moulage de l'œil et une représentation explicite, profilée par incision, de la propre pupille.

En ce qui concerne «l'œil à pupille incrustée» et l'œil en «grain de café», la cohabitation de ces deux types sur une seule sculpture (fig. 15) est particulièrement digne de mention. Ce qui nous invite à penser à une seule zone de production pour les deux types d'œil et qu'un même atelier ou un même artiste pouvaient modeler un type d'œil ou un autre en fonction des différentes nécessités. On pourrait en déduire que l'utilisation de l'œil appelé à «pupille incrustée» serait réservée à des personnages ou des ensembles d'une importance spéciale. Il est surprenant que sur la fig. 15, ce soit le cheval ou l'animal mythologique qui présente ce type d'œil et non pas le personnage. Quoi qu'il en soit, cohabitent avec un autre type d'œil ou apparaissant séparément, l'œil à pupille incrustée semble illustrer la réussite maximale et l'apport des sculpteurs de cette civilisation en ce qui a trait à la modernisation stylistique : la présence et l'importance de la pupille est déterminante déjà depuis l'époque de Nok, au VIII^e siècle avant Jésus Christ, mais elle n'avait pas été représentée en volume jusqu'alors. L'apparition de l'œil à pupille incrustée dans des œuvres du niveau de la fig. 12, chef d'œuvre indiscutable du moment, fait d'objets comme celui-ci, un document extrêmement significatif puisqu'il nous indique, surtout, l'importance absolue que ce type d'œil a eu pour ces sculpteurs dans leur contexte, les sculptures concrètes dans lesquelles il a été appliqué et les personnages qui étaient représentés, sans doute de hauts dignitaires d'une importante hiérarchie sociale et d'un pouvoir économique et politique hors pair.

L'œil sous forme tubulaire.

Ce groupe serait constitué par les fig. 3, 4 et 21. Un aspect fier et un regard pénétrant sont la caractéristique commune conférée par le dessin de l'œil en forme de section de tube. Si nous rappelons un instant les différentes écoles qui ont sculpté postérieurement l'œil de la même manière, nous pouvons considérer que le précédent de cette forme de représentation des yeux se trouve précisément ici et que ce sont ces sculpteurs qui ont apporté cet élément à la postérité. Il faut remarquer que l'«œil tubulaire» coïncide toujours avec ce que nous avons appelé «bouche dentée» bien que ce rapport ne se produise pas à l'inverse.

Je promettais au début de ce petit essai de ne pas tomber dans la tentation de publier ce que j'imaginais mais de faire un effort purement descriptif. Les éléments et les détails qui m'auront échappé seront beaucoup plus nombreux que ceux que j'ai captés et essayés de décrire.

Ma seule prétention dans cet essai est de proposer une tentative de systématisation, non pas comme quelque chose de définitif mais comme un champ de débat, de critique constructive et d'apprentissage commun.

Carol McNaughton.
Université de Miami.
Janvier 2012.

Aportaciones de la termoluminiscencia al estudio de las llamadas "terracotas jukun".

El método de datación por termoluminiscencia.

La termoluminiscencia es un método de datación aplicable al conjunto de las terracotas, sea cual sea su antigüedad y su origen. Este método de datación es utilizado en arqueología pero también en el mundo del arte donde aporta una importante ayuda en lo referente a los problemas de autentificación.

La edad obtenida corresponde a la edad del último calentamiento del material. Para una terracota este último calentamiento coincide, salvo casos excepcionales, con la cocción inicial en el momento de su fabricación.

Por un principio físico, por el efecto de radioelementos naturales, las terracotas tienen la propiedad de almacenar energía.. Esta energía se libera en forma de luz tras un calentamiento en laboratorio y este proceso es una termoluminiscencia.

La energía guardada, y por tanto, la termoluminiscencia correspondiente, aumenta de manera lineal. Cuanto más antigua es una terracota, mas importante es su señal de termoluminiscencia. Una terracota moderna produce una señal de termoluminiscencia nula.

Según cual sea el caso, datación de un yacimiento arqueológico o ayuda para la autentificación, se utilizan diferentes protocolos experimentales. Una datación precisa es larga y compleja. Se necesita el acceso al lugar de aparición de la terracota estudiada. Cuando esto no es posible, se utilizan protocolos de estudio más sencillos que sirven, generalmente, para discernir una terracota moderna de otra antigua, pero que pueden también servir para la revisión de las cronologías.

Establecimiento de las cronologías.

No es siempre posible estar en el lugar de origen, particularmente en países políticamente inestables y peligrosos como Nigeria, donde las prioridades actuales no pueden ser de orden cultural. Las primeras cronologías se establecen en estos casos a distancia, sin conocer la geología ni la composición mineralógica exacta del sedimento circundante a las terracotas estudiadas. Esta falta de informaciones obliga a multiplicar las medidas en laboratorio para compensar las carencias. Resumiendo: cuantas más medidas se tomen, más fiable será el resultado de la cronología resultante.

Es, por anterior, importante disponer desde el principio de un corpus lo más extenso posible. Este no plantea ningún problema para las civilizaciones más antiguas de Nigeria, que son las culturas de Nok, Sokoto y Katsina. Que encontramos regularmente en Europa, ni siquiera para el conjunto de las grandes culturas de Mali.

Pero las terracotas jukun son muy escasas y esto complica extraordinariamente nuestras investigaciones. Hemos estudiado prácticamente cien veces menos de terracotas jukun que de terracotas Nok.

Aplicación a la cultura jukun.

Esta primera cronología se basa en una selección de 35 terracotas de tipología jukun. Habiendo sido cada terracota objeto de toma de varias muestras, nuestro corpus se eleva a un total de 90 muestras que se corresponden, después del análisis, a 90 fechas de última cocción.

Estadísticamente este corpus puede parecer escaso, pero tiene el merito de existir y de aportarnos una primera aproximación cronológica científica, que esperemos que alguna vez, sea revalidada y completada fruto de investigaciones arqueológicas in situ.

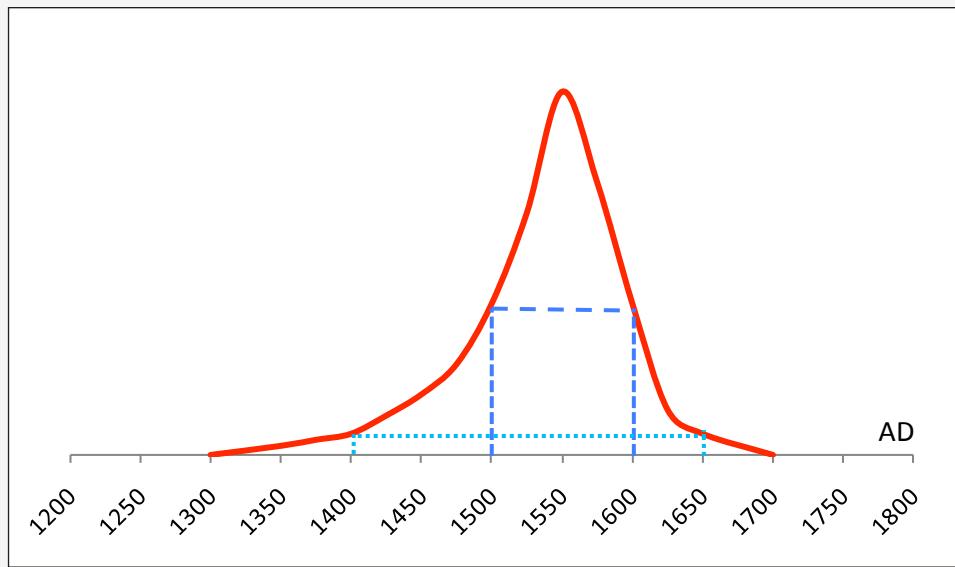


figure 1: distribución de dataciones de 90 muestras.

La distribución del conjunto de las dataciones de las muestras de terracotas jukun halladas por termoluminiscencia es muy rica en informaciones. Como ocurre a menudo en investigaciones comparables, pone en evidencia tres fases muy distintas:

- una primera que va desde 1350 a 1500 AD que se corresponde con un periodo que podríamos denominar "formativo" con la aparición progresiva de las primeras, terracotas.
- una segunda, yendo desde el 1500 a 1600 AD que se corresponde al apogeo de la civilización y que abarca casi los dos tercios de terracotas estudiadas,
- una tercera que va desde 1600 a 1700 AD que corresponde al declive rápido del numero de individuos

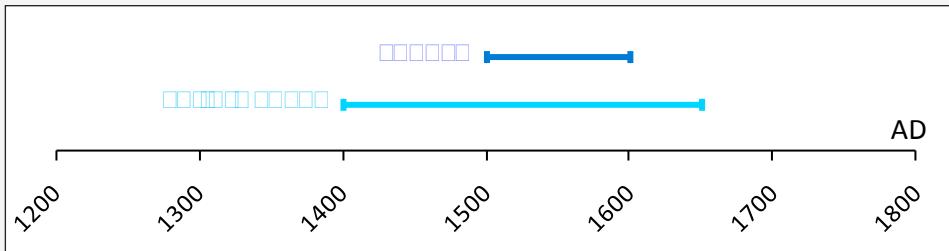


figure 2: cronología de la cultura jukun

Teniendo en cuenta los márgenes de error de las dataciones, la cultura jukun se posiciona en un eje temporal que va desde el principio del S. XV a mediados del S. XVIII de nuestra Era, con un apogeo significativo en el S. XVI.

La civilización jukun o, por ser más precisos, la fase de producción de las terracotas que nosotros denominamos jukun se extiende sobre un entorno de 250 años.

A escala del continente africano, donde las culturas tienden a durar varios centenares e incluso varios miles de años para las que presentan mayor longevidad, 250 años delimitan un periodo muy corto.

La cultura jukun y sus contemporáneos.

Ha sido usando procedimientos similares como se han establecido las cronologías del conjunto de las civilizaciones vecinas que han utilizado las terracotas en un conjunto geográficamente coherente.

Si no existe ninguna relación entre la cultura jukun y las culturas de Nok, Sokoto y Katsina que abarcarián, según las últimas investigaciones, desde el 900 BC al 750 AD si que existe una cierta contemporaneidad enre la

cultura jukun y ciertas cultura de la Nigeria "moderna" como la Ife, la Bura, o, incluso, la Calabar en unos territorios que podríamos considerar próximos.

Ocurre lo mismo con los periodo tardíos de las grandes civilizaciones del delta interior y del medio valle del Níger, como la cultura de Djenné en sentido amplio, con la que nos encontramos más frecuentemente.

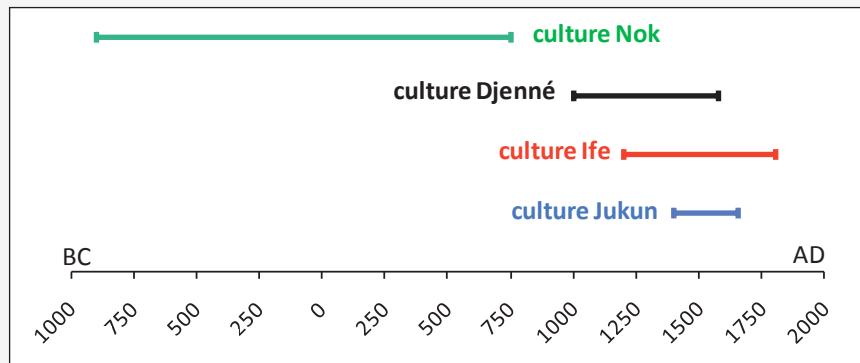


figure 3: cronología de diferentes culturas vecinas.

La hipótesis de intercambios económicos, sociales o culturales, entre estas diferentes civilizaciones del oeste africano, sobre un territorio que es, a pesar de todo, reducido puede ser contemplada razonablemente.

La composición de las terracotas jukun.

La termoluminiscencia es igualmente útil en la agrupación que permite clasificar las terracotas en función de su composición mineralógica. Composiciones mineralógicas idénticas nos llevan a curvas de termoluminiscencia similares. Con ayuda de una base de datos es posible situar los lugares de producción de las terracotas estudiadas y remontar así a sus orígenes geográficos.

Desgraciadamente es imposible aplicar este tipo de estudios a las terracotas jukun por que sus procedencias exactas son desconocidas. Nada prueba efectivamente, que estas últimas procedan realmente de la región jukun actual, ni siquiera que el pueblo jukun sea su origen.

El estudio de curvas de termoluminiscencia devela que existen tres grupos claramente diferenciados. Estos tres grupos son respectivamente arbitrariamente denominados; grupo I, grupo II y grupo III. y pertenecen a tres zonas de producción que, a su vez, pertenecen a un territorio de producción más amplio.

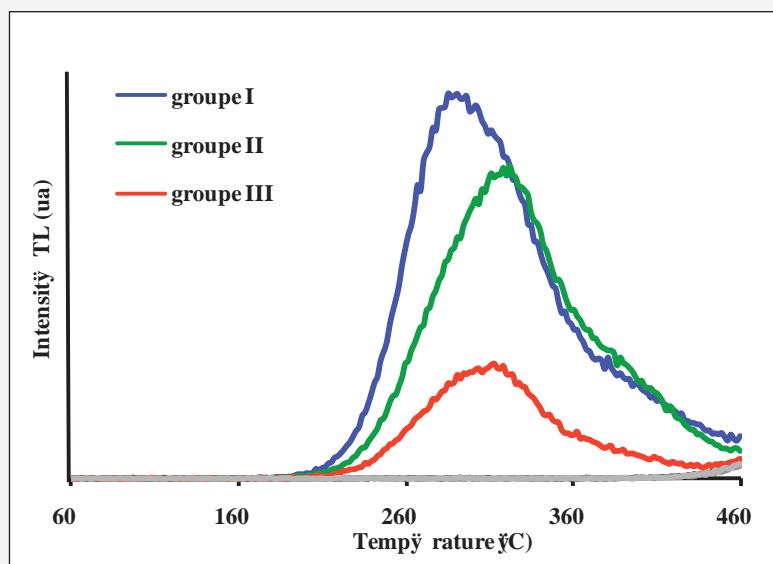


figure 4 : Los tres grupos de curvas de termoluminiscencia.

Resulta interesante comprobar la presencia de sedimentos de aluvión en la matriz arcillosa del conjunto de terracotas estudiadas. Esto tiende probar que los autores de estas terracotas ocupaban una región tipo planicie de aluvión o un curso de agua, más o menos importante, con tendencia regular a salir del lecho, depositando así material de aluvión.

Incluso si estas observaciones son compatibles con las terrazas del río Benue, donde viven los jukun actuales, esta hipótesis solo permanece como una hipótesis de trabajo y no una certeza.

Conclusión.

La cronología de las terracotas llamadas jukun, se va precisando regularmente con el aumento del numero de análisis de termoluminiscencia. La cronología presentada anteriormente, comenzando a principios del S. XIV y terminando a mediados del S. XVII permite situar mejor esta cultura en el tiempo.

El origen supuesto, es decir, una zona restringida del tipo terraza de aluvión, no puede, desgraciadamente en este momento, ser localizada de manera precisa a partir de nuestros estudios de laboratorio. Solamente los estudios llevados sobre el terreno, son los que aportarán informaciones complementarias situando de manera seria la cuna de esta cultura, no ya en el tiempo sino en el espacio.

La rareza de estas terracotas se explica, no ya por su corta cronología sino por su restringido territorio de producción.

Si queremos profundizar rápidamente en los más escondidos secretos de las terracotas jukun, urge poner en marcha un verdadero estudio pluridisciplinar:

- Estudios históricos con puesta al día de cronologías.
- Estudios arqueológicos con verdaderas excavaciones modernas.
- Estudios científicos que multiplique los análisis de laboratorio.

Es solamente con este esfuerzo colectivo que vendrán respuestas precisas para los numerosos interrogantes que nos plantea esta cultura, todavía demasiado desconocida.

Olivier Langevin
Octubre 2011

Apport de la thermoluminescence à l'étude des terres cuites dites «Jukun»

La méthode de datation par thermoluminescence

La thermoluminescence est une méthode de datation applicable à l'ensemble des terres cuites, quelles que soient leur ancienneté et leur origine. Cette méthode de datation est utilisée en archéologie mais aussi dans le monde de l'art, où elle apporte une aide précieuse lors des problématiques d'authentification.

L'âge obtenu correspond à l'âge du dernier chauffage du matériau. Pour une terre cuite, ce dernier chauffage coïncide, sauf cas exceptionnel, avec sa cuisson initiale lors de sa fabrication.

Physiquement, sous l'effet de radioéléments naturels, les terres cuites ont la propriété de stocker de l'énergie. Cette énergie est libérée sous forme de lumière par chauffage au laboratoire. Il s'agit d'une thermoluminescence.

L'énergie stockée, et donc la thermoluminescence correspondante, augmente de manière linéaire en fonction du temps. Plus une terre cuite est ancienne, plus son signal de thermoluminescence est important. Une terre cuite moderne produit un signal de thermoluminescence nul.

Suivant la problématique, datation d'un site archéologique ou aide à l'authentification, différents protocoles expérimentaux sont utilisés. Une datation précise est longue et complexe. Elle demande l'accès au lieu de découverte de la terre cuite étudiée. Lorsque ceci n'est pas possible, des protocoles d'études plus légers sont utilisés, ils servent généralement à repérer une terre cuite moderne d'une terre cuite ancienne ; mais peuvent également servir à la mise au point de chronologies.

Etablissement de chronologies

Il n'est pas toujours possible de se rendre sur place, en particulier dans des pays politiquement instables et dangereux, tel que le Nigeria dont les priorités actuelles ne peuvent être d'ordre culturel. Les premières chronologies scientifiques sont alors établies à distance sans connaître la géologie et la composition minéralogique précise du terrain d'enfouissement des terres cuites étudiées. Ce manque d'informations contraint, afin de réduire les incertitudes de manière significative, à multiplier les mesures en laboratoire. Pour schématiser, plus le nombre de mesures est élevé, plus fiable sera la chronologie en résultant.

Il est donc important d'avoir un corpus de départ le plus large possible. Ceci ne pose pas de problème particulier pour les civilisations les plus anciennes du Nigeria que sont les cultures Nok, Sokoto ou Katsina que l'on retrouve régulièrement en Europe ou encore pour l'ensemble des grandes cultures du Mali.

Mais les terres cuites Jukun restent rares, ceci complique fortement nos recherches. On étudie par thermoluminescence pratiquement cent fois moins de terres cuites Jukun que de terres cuites Nok.

Application à la culture Jukun

Cette première chronologie est basée sur une sélection de 35 terres cuites de typologie Jukun. Chaque objet ayant été prélevé plusieurs fois, notre corpus se monte à 90 prélèvements, correspondant après analyse par thermoluminescence à 90 dates de dernière cuisson.

Statistiquement ce corpus de référence peut paraître faible, mais il a le mérite d'exister et de fournir une première approche chronologique scientifique qui, nous l'espérons tous, sera un jour validée et complétée par de véritables recherches archéologiques *in situ*.

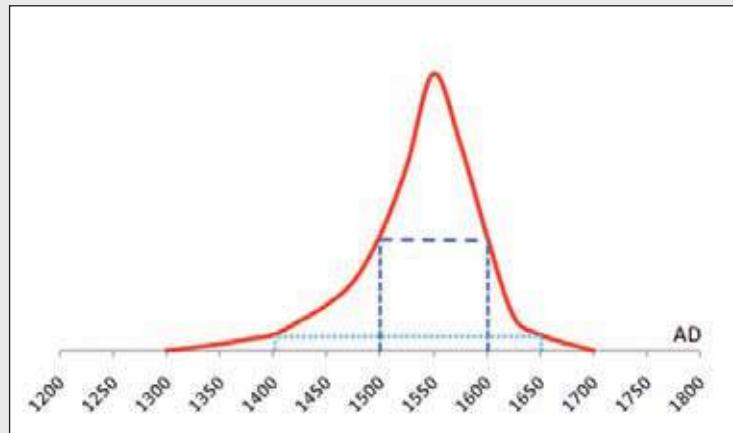


figure 1 : répartition des datations des 90 prélèvements

La répartition de l'ensemble des datations des prélèvements des terres cuites Jukun obtenues par thermoluminescence est riche d'enseignement. Comme souvent, dans des études comparables, il est mis en évidence trois phases bien distinctes :

- une première, allant de 1350 à 1500 AD, correspondant à une période pouvant être qualifiée de «formative» avec l'apparition progressive des premières terres cuites,
- une deuxième, allant de 1500 à 1600 AD, correspondant à l'apogée de la civilisation et concernant pratiquement les deux tiers des terres cuites étudiées,
- une troisième, allant de 1600 à 1700 AD, correspondant à un déclin rapide du nombre d'individus.

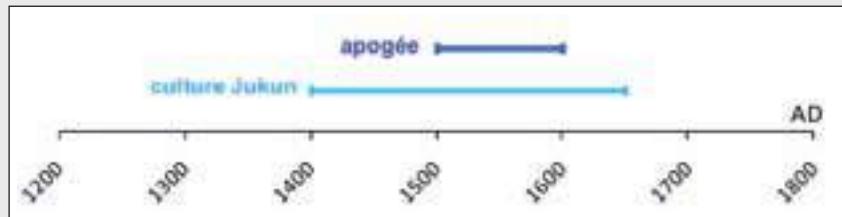


figure 2 : chronologie de la culture Jukun

En tenant compte des incertitudes de mesures, la culture Jukun se positionne sur l'axe du temps entre le début du XVe siècle et le milieu du XVII^e siècle de notre ère, avec une apogée significative au XVI^e siècle.

La civilisation Jukun ou, pour être plus précis la phase de fabrication de terres cuites que nous appelons Jukun, s'étend sur environ 250 ans.

A l'échelle du continent africain, où les cultures ont tendance à durer plusieurs centaines, voir plusieurs milliers d'années pour les plus pérennes d'entre elles ; ces 250 ans sont courts.

La culture Jukun et ses contemporains

C'est en appliquant des démarches similaires, que les chronologies de l'ensemble des civilisations voisines utilisant la terre cuite dans un ensemble géographiquement cohérent, sont établies.

S'il n'y a aucun rapport entre la culture Jukun et les cultures Nok, Katsina et Sokoto qui s'étendent d'après les dernières recherches de 900 BC à 750 AD, il existe une certaine contemporanéité entre la culture Jukun et certaines cultures du Nigeria «moderne» telles que les Ife, les Bura ou encore les Calabar, dont les territoires peuvent être considérés comme proches.

Il en est de même avec les périodes tardives des grandes civilisations du delta intérieur et de la moyenne vallée du Niger, comme la culture Djenné au sens large, que nous rencontrons plus fréquemment.

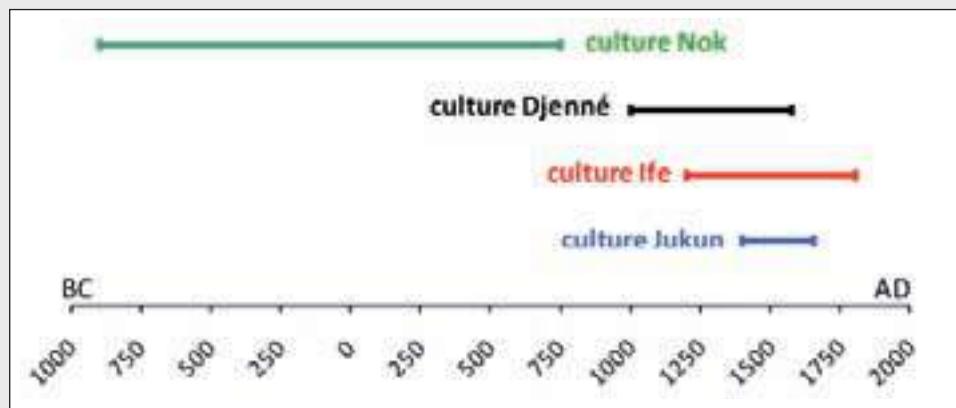


figure 3 : chronologie de différentes cultures voisines

L'hypothèse d'échanges économiques, sociaux ou culturels entre ces différentes civilisations de l'ouest africain sur un territoire, qui reste néanmoins réduit, peut être raisonnablement envisagée.

La composition des terres cuites Jukun

La thermoluminescence est également un outil de sériation qui permet de classer les terres cuites en fonction de leurs compositions minéralogiques. Des compositions minéralogiques identiques conduisent en effet à des courbes de thermoluminescence parfaitement similaires. A l'aide de base de données, il devient possible de retrouver les lieux de fabrication des terres cuites étudiées et remonter ainsi à leurs origines géographiques.

Il est malheureusement impossible d'appliquer ce type d'étude aux terres cuites Jukun dont les provenances exactes restent inconnues. Rien ne prouve en effet que ces dernières proviennent bel et bien de la région Jukun actuelle, ni même que le peuple Jukun en soit à l'origine.

L'étude des courbes de thermoluminescence révèle trois groupes clairement différenciés. Ces groupes sont respectivement et arbitrairement notés groupe I, groupe II et groupes III, et correspondent alors à trois zones de production appartenant à un territoire de production plus vaste.

Il est difficile d'extrapoler à partir de ces résultats l'envergure générale du territoire de production, mais ce dernier semble relativement étroit. Une occupation plus importante fournirait en effet un nombre de zones de production bien plus élevé.

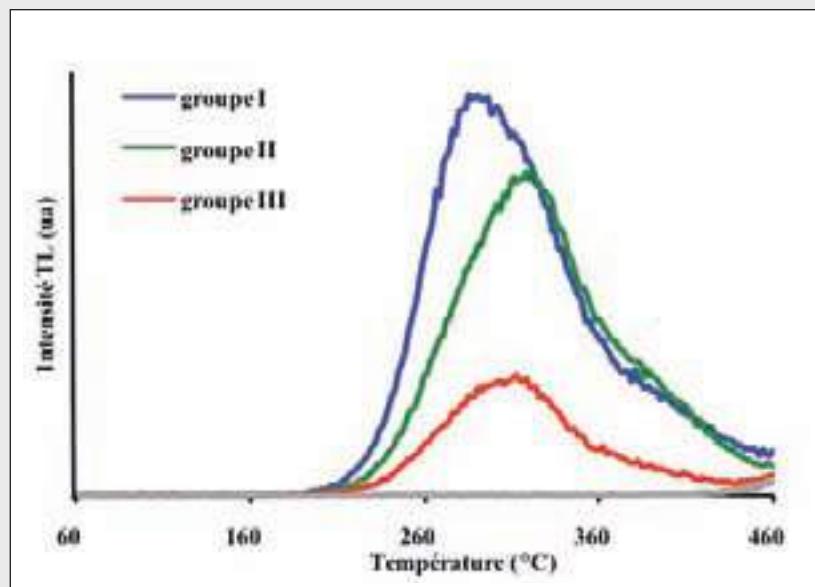


figure 4 : les trois groupes de courbes de thermoluminescence

Il est intéressant de noter la présence de sédiments alluvionnaires en grande quantité dans la matrice argileuse de l'ensemble des terres cuites étudiées. Ceci tend à prouver que les auteurs de ces terres cuites occupaient une région de type plaine alluvionnaire où un cours d'eau plus ou moins important a tendance à régulièrement sortir de son lit déposant ainsi des alluvions.

Même si ces observations sont compatibles avec la plaine de la rivière Bénoué, où vivent les Jukun actuels, cette origine ne reste qu'une simple hypothèse de travail et non une certitude.

Conclusion

La chronologie des terres cuites dites Jukun s'affine régulièrement avec l'augmentation du nombre d'analyses par thermoluminescence. La chronologie présentée précédemment, débutant au début du XIV^e siècle et finissant au milieu du XVII^e siècle de notre ère, permet de mieux caler cette culture dans le temps.

L'origine présumée, à savoir une zone restreinte de type plaine alluvionnaire, ne peut malheureusement pour le moment, être précisément localisée à partir de nos études en laboratoire. Seules de véritables recherches menées sur le terrain sont susceptibles d'apporter des renseignements complémentaires en situant de manière formelle le berceau de cette culture, non plus dans le temps, mais dans l'espace.

La rareté de ces terres cuites s'explique alors non seulement par une chronologie resserrée, mais aussi par un territoire de production restreint.

Si nous voulons rapidement percer tous les secrets les plus enfouis des terres cuites Jukun, il est urgent de mettre en œuvre une véritable étude pluridisciplinaire:

- études historiques avec la mise au point de typologies,
- études archéologiques avec de véritables fouilles modernes,
- études scientifiques en multipliant les analyses en laboratoire.

C'est seulement de cet effort collectif que viendront les réponses précises aux nombreuses interrogations que pose cette culture encore trop méconnue.

Olivier Langevin
Octobre 2011

Fig.00.
Cabeza de carácter abstracto.
Región de Rumji.
S. XV-XVII. (Tl. QED Laboratoire).





Fig. 1.
Cabeza de un personaje.
Región de Mada.
27,5 cm.
S. XIII-XIV. (TI. ASA).





Fig. 2.
Cabeza de un personaje.
Región de Akuzo.
30 cm.
S. XIII-XV. (Tl. ASA).





Fig. 3.
Cabeza antropo-zoomorfa.
31 cm.
S. VII-IX.. (Ti. UAM).





Fig. 4.
Cabeza de un personaje.
Región de Akuzo.
35 cm.
S. X-XII. (TI. UAM).





Fig. 5.
Cabeza de un personaje.
Región de Mada.
30 cm.
S. XVI-XVIII. (TI. QED Laboratiore).



Fig. 6.
Cabeza de un personaje.
Región del río Kaduna.
29,5 cm.
S. VIII-XI. (TI. UAM).







Fig. 7.
Cabeza de un personaje.
Región del río Kaduna.
26 cm.
S. IX-XII. (TI. UAM).





Fig.8.
Cabeza de un personaje.
Región del río Kaduna.
26,5 cm.
S. XIII-XVI. (TI. UAM).





Fig. 9.
Cabeza de un ser mitológico.
30 cm.
S. XIV-XVI. (TI. ASA).





Fig.10.
Gran cabeza masculina.
Región de Bungundu.
40 cm.
S. X-XIII (TI. UAM).

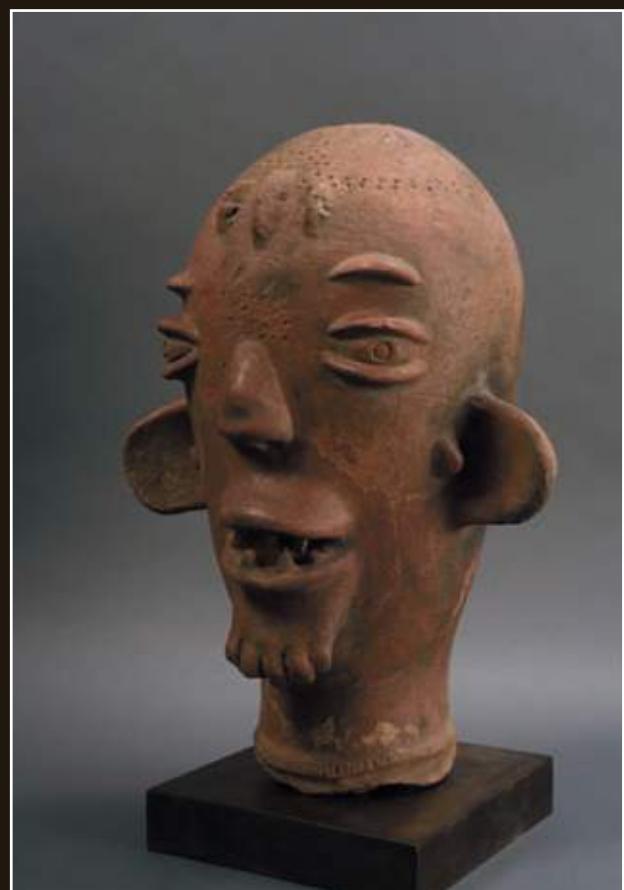




Fig 11.
Representación de un dignatario.
31 cm.
S. XV-XVI (TL. UAM)





Fig. 12.
Representación de una dignataria.
Región de Rumji.
60,5 cm.
S. XVI-XVII. (TI. QED Laboratoire).











Fig. 13.
Representación femenina. Probablemente parte de un conjunto escultórico mayor.
Región de Rumji.
71 cm.
S. XVI-XVII. (Tl. QED Laboratoire).





Fig. 14.
Personaje mitológico
sobre una bola de cerámica.
Región de Gusau.
54 cm.
S. XV-XVII. (TI. QED Laboratoire).





Fig. 15.
Jinete montando un caballo
o un animal mitológico.
43,5 cm de altura.
35 cm de largo.
S. XIV-XVI. (TI. ASA).





Fig. 16.
Jinete.
46 cm.
S. XII-XV. (TI. ASA).



Fig. 17.
Personajes representando, probablemente, dos jinetes.
19 y 22 cm.



Fig. 18.
Representación de un personaje.
Región del río Kaduna.
35 cm. S- XVI-XVIII. (TI. QED Laboratoire).





Fig. 19.
Probable parte superior de un recipiente ritual.
Región de río Kaduna.
34 cm.
S. XV-XVII. (TI. QED Laboratoire).





Fig.20.
Pareja, probable remate de dos recipientes rituales.
Región de río Kaduna.
25 y 27 cm.
S. XV-XVII. (TL. QED Laboratoire).





Fig.21.
Cabeza de personaje.
Región de Mada.
30,5 cm.
S. XV-XVI. (TL. UAM).






ÁNGEL MARTÍN
ARTE ANTIGUO AFRICANO

C/ Piamonte, 21. 28004 Madrid
Tel.: +(34) 91 521 53 54 • Fax: +(34) 91 522 55 31
E-mail: crisben@teleline.es
www.angelmartin.es