

**ANNA QUINQUAUD, ÁFRICA COMO INSPIRACIÓN. MIRADAS
DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO Y POSCOLONIAL**
***ANNA QUINQUAUD, AFRICA AS INSPIRATION. VIEWS FROM
A GENDER AND POST-COLONIAL PERSPECTIVE***

Eva María Ramos Frendo¹

Ramos Frendo, Eva María (2026). Anna Quinquaud, África como inspiración. Miradas desde la perspectiva de género y poscolonial. *Asparkia. Investigación feminista*, 48, 1-28.
<https://doi.org/10.6035/asparkia.8084>

Recepción: 21/05/2024 || Aceptación: 14/02/2025

RESUMEN

Esta investigación recorre parte de la actividad creativa de la artista francesa Anna Quinquaud, aquella que desarrolló dentro del contexto de los segundos imperios coloniales que se gestó a raíz de los tres viajes realizados al continente africano, entre 1925 y 1932. Se centra en obras que tuvieron como protagonistas a personas anónimas, así como su recepción crítica. Se analizará, desde la mirada poscolonial, la experiencia vital de la artista, durante esos tres años de convivencia con la población nativa, que ella narró o difundió a través de entrevistas. Se constatará cómo se transformó su posición hegemónica hacia los/as subalternos/as, la admiración y empatía que demostró hacia sus gentes y las reflexiones y cambios que fueron surgiendo en su visión del proceso colonial.

Palabras clave: escultoras coloniales, crítica poscolonial, África subsahariana, Segundo Imperio Colonial francés, siglo XX

ABSTRACT

This research delves into part of the creative activity of the French artist Anna Quinquaud, developed within the context of the second colonial empires and born out of the three trips she made to the African continent between 1925 and 1932. It focuses on works that featured anonymous populations as protagonists, as well as their critical reception. Through a postcolonial lens, the artist's life experience during those three years of coexistence with native people, narrated or disseminated through interviews, will be analyzed. It will be examined how her hegemonic position towards the subalterns shifted, as well as the admiration and empathy she demonstrated towards its people, and the reflections and changes that emerged in her vision of the colonial process.

Keywords: colonial sculptors, postcolonial criticism, Sub-Saharan Africa, French Second Colonial Empire, 20th century

¹ Universidad de Málaga, emramos@uma.es, <https://orcid.org/0000-0003-3669-3438>. Este artículo supone una aportación al proyecto I+D «Desnortadas. Territorios del género en la creación artística contemporánea», PID2020-115157GB-I00.

1. Introducción

Desde 1840 en adelante, con el denominado Segundo Imperio Colonial, el continente africano se repartió entre las diferentes potencias europeas, lo que transformó la cartografía africana, bajo la excusa de auxiliar y civilizar a pueblos y modernizar sus infraestructuras (Ferro, 2005, p. 33). Tras ese paternalismo se escondió un deseo de legitimar su presencia y beneficiarse de la explotación de las colonias y personas colonizadas, sin tener en cuenta sus tradiciones y costumbres, ni preocuparse de las problemáticas posteriores que todo esto acarrearía. En el caso del África subsahariana, el principal motivo fue adquirir materias primas baratas utilizando el trabajo forzado de los indígenas (Ferro, 2005, p. 26). Lo que se vendió como la «causa colonial» (Delavignette, 1935)² quedó reflejado en la exposición organizada por Louis Rollin en 1935, donde la obra de Anna Quinquaud (París, 05/03/1890-25/12/1984), en la que se centra esta investigación, estuvo presente como representación de África.³ Como resultado del proceso colonizador, se produjeron unas relaciones y dicotomías entre nosotros/los otros, civilizados/salvajes y superioridad/inferioridad (Martí, 2012, p. 324).

En este contexto, fue numerosa la nómina de artistas que se trasladaron a las posesiones de ultramar con el fin de servir a sus respectivos Estados para dar cuenta gráfica de estas colonias y protectorados, de modo que generaron un arte colonial (Leblond, 1938). En las primeras décadas del siglo XX fue sobresaliente el número de mujeres (Kelly, 2021; Lewis, 1996). De hecho, bajo la dirección de Suzanne Truitard, se formó el grupo de Mujeres Artistas Coloniales, entre las que se encontró Anna Quinquaud (Lefrançois, 1936).

La Sociedad Colonial de Artistas Franceses, más tarde conocida como Sociedad de Bellas Artes de la Francia de Ultramar, y las grandes compañías navieras (Paquet, Mixte, Messageries) becaron a los/as artistas. Se tenía claro que el arte llegaba mucho mejor al público, lo conmovía o aportaba conocimientos sobre esos países lejanos, antes que otras fuentes y, precisamente, Francia se enorgulleció de ser la nación conquistadora que más arte colonial de gran calidad tuvo en sus museos o adornando los transatlánticos que circularon desde la metrópoli hacia sus posesiones en el continente africano (Deloncle, 1946). Las becas se asentaron, mayoritariamente, en las ciudades de la zona del Magreb, pero algunas se aventuraron a otros territorios del África subsahariana, siendo el número de pintoras

² Artículo en el que se exalta la causa imperial y alude a la solidaridad existente entre Francia y los países de ultramar, negando que existieran crisis, sino que se trataba del nacimiento de un nuevo orden.

³ Por la descripción parece referirse a la obra *Captive fellab*, ya presente en el Salón de Francia de Ultramar de 1931. En: <https://www.flickr.com/photos/92600277@N02/14194507689>

mayor que el de escultoras. Esta nómina, cada vez más creciente, quedó patente cuando, en 1938, en la sección colonial del Salón Francés, se indicó que, de menos de un centenar de artistas expuestos, había veintitrés nombres femeninos (Oulié, 1938).

Anna Quinquaud (Fig. 1), entre las viajeras intrépidas, se perfila como una de las más aventureras y arriesgadas. Además, se dedicó a la escultura, arte que, según la mentalidad patriarcal, nunca fue considerado «adecuado para el sexo débil» (Nochlin, 1971, p. 34).⁴

Esta artista ha sido objeto de otros estudios (Cluzel, 2003; Doridou-Heim, 2011; Doridou-Heim y Wachs, 2012, y Conchon, 2022), aunque algunos de ellos permanecen inéditos o el enfoque difiere de los análisis y perspectivas que se aportan en este artículo. De esta forma, en el presente trabajo se seguirá una metodología inscrita en la propia de la perspectiva de género y la crítica poscolonial, tomando distancia de investigaciones precedentes.



Figura 1. Anna Quinquaud, *Regards*, 08/03/1946. © Gallica.
Bibliothèque Nationale de France.

⁴ Linda Nochlin recoge las palabras de la señora Ellis, en una publicación de mediados del siglo XIX. En este artículo, con recomendaciones para las jóvenes, apoya, aunque siempre en el espacio doméstico y como actividad de ocio, la pintura y el dibujo, antes que la escultura, puesto que esta última requería de cinceles y martillos que eran utensilios que implicaban el uso de la fuerza, algo no adecuado, según la mentalidad de la época, para las mujeres.

2. África como fuente de inspiración

Esta escultora, aunque también dibujante y pintora, inició su carrera en París, animada por su madre, la también escultora Thérèse Caillaux (1859-1928), casada con el profesor e investigador médico, especializado en dermatología, Charles Eugène Quinquaud (1841-1894). Thérèse Caillaud se formó con Auguste Rodin y Alfred Boucher (Conchon, 2022, p. 51).

Con tan solo doce años Anna Quinquaud comenzó su actividad artística, mientras residía con su familia en el Boulevard St. Germain de París. Tras el fallecimiento de Charles Eugène Quinquaud, se trasladaron al n.º 6 de la rue des Écoles de Arcueil,⁵ donde madre e hija montaron un taller, al igual que en otra propiedad que tenían en Lafat (Creuse), lugar del que era originario el padre. Precisamente en Lafat la artista relataba que, cuando enfermaba de niña, se entregaba a amasar arcilla, incluso en la cama, con las consiguientes consecuencias en las sábanas de su infancia (Labesse, 1943, p. 51).

Quinquaud recibió clases en el taller de Blanche Elise Laurent. En 1918 se inscribió en la Escuela de Bellas Artes de París y recibió formación con Laurent Marquettes y Victor Ségoffin. Durante la Primera Guerra Mundial abandonó su actividad para ayudar como enfermera,⁶ y retomó su trabajo tras el fin de la contienda. Tras varias obras expuestas y reconocimientos a su labor (Bricon, 1921; Saimpré, 1922; Leon-Martin, 1924), en el año 1925, a raíz de serle otorgada una beca por parte de la Sociedad Colonial de Artistas Franceses, decidió desplazarse hacia el África occidental francesa. Este fue el primero de los tres viajes que realizó a ese continente —dos a esta zona occidental y el tercero a la parte oriental—, lo que conformó un total de tres años de estancia en el mismo. Sus conocidos le auspiciaron que acabaría en el estómago de algún caimán o alguna leona, bajo las aguas del río Níger, sufriendo la malaria o en el harén de Ahmed Saloum III (Ratel, 1927b, p. 1). Se desplazó a los poblados más alejados de las zonas occidentalizas, acompañada por población nativa, en diversos medios de transporte —tren, automóvil, pero, mayormente, en barcas por río, caballos y camellos (Brunot, 1927, p. 2)—, pasando por peligros, debido a la presencia de animales salvajes o a la existencia de algunos clanes más belicosos, así como enfermedades e incomodidades. Convivió con diversas tribus, alojándose en las chozas de sus poblados, para

⁵ France, Creuse, Parish and Civil Registration, 1568-1903, Archives départementales de la Creuse, Charles Eugène Quinquaud, 1841, n.º 29, en *FamilySearch*: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6F K5-CW32>

⁶ Deux Artistes. À l'école des Beaux Arts de Tananarive Mlle. Anna Quinquaud, *Le Combat*, 6 avril 1933.

adquirir así, con el contacto directo, el conocimiento de sus costumbres y la penetración en sus almas, aspectos que intentó trasladar a sus obras (Alexandre, 1931).

En el primer y tercer viaje, según la artista, contó con encargos específicos por parte del Estado francés, mientras el segundo parece que lo realizó con objetivos propios. Pero, al margen de los compromisos adquiridos, ella, ante todo, emprendió este viaje por su deseo de abandonar el encierro del trabajo en el taller para lanzarse a nuevos espacios geográficos en los que plasmar una humanidad sencilla, incontaminada, en toda su pureza, en comunión con la naturaleza y al margen del mundo civilizado (Mathis, 1935), anhelo que cumplía a la perfección en este continente. Toda su experiencia e impresiones fueron recogidas en artículos escritos por la propia artista, narraciones en primera persona (Quinquaud, 1927), que dieron a conocer los monumentos que visitó, como la Mezquita de Djenné; las sensaciones que le transmitieron los territorios, poblados, paisajes y el clima; las costumbres y creencias religiosas que observó; las relaciones de género existentes entre las poblaciones nativas; la alimentación; las indumentarias y peinados; la fauna; las formas de caza y pesca, etc. Mucho de esto fue recogido en sus dibujos, siendo la escultura, principalmente, donde se centró en plasmar a los tipos humanos. También fue habitual, durante sus viajes, la realización de bocetos en papel o esbozos escultóricos en materiales blandos, como barro o yeso, que más tarde pasó a piedra, bronce, etc., cuando retornó a París. Para ella, este país era el ideal para quienes se dedicaban a la escultura, al permitirles el encuentro con la belleza antigua. Sus gentes la trasladaban a las civilizaciones egipcias o al mundo clásico de Grecia y Roma, tal y como expresaría en entrevistas que le realizaron años después (Moutard-Uldry, 1952).

2.1. Primer viaje al África occidental francesa

En enero de 1925 inició el viaje que, en esta ocasión, tuvo siete meses de duración. Anna recorrió el África occidental francesa, concretamente Senegal, el Sudán francés y Mauritania. Desembarcó en el puerto de Dakar, uno de los dotados con infraestructuras por el Imperio francés (Suárez et al., 2016). Desde allí cruzó Senegal en tren, en dirección a Bamako y, tras desplazarse en un coche que le prestó el gobernador de dicha ciudad, ascendió en una barcaza por el río Níger —acompañada, únicamente, por los jóvenes nativos que transportaban todos sus enseres— hacia Tombuctú, contando con un simple refugio para ubicar cama, mesa y silla (Quinquaud, 1927, p. 77). Sufrió temperaturas de 43 grados a la sombra (Brunot, 1927), pero pudo descubrir un pueblo de pastores de gran belleza, los Fulani, a los que estudiará en su segundo viaje (Mathis, 1935).

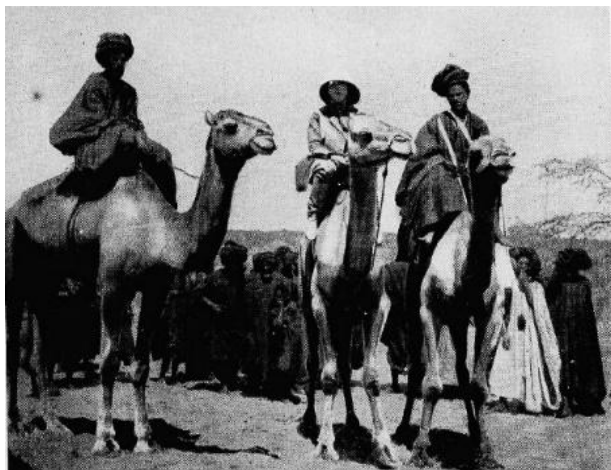


Figura 2. En las arenas de Mauritania (en medio Anna Quinquaud), *Minerva*, 10/07/1927.

© Gallica. Bibliothèque Nationale de France.

En el regreso, en dirección a la Guinea francesa, las lluvias la obligaron a dirigirse a Saint-Louis atravesando, en una caravana de camellos, las arenas de Mauritania (Fig. 2), donde se encontró con su hermano Joseph, administrador colonial en ese lugar desde 1909, quien animó a Anna Quinquaud a emprender esta gran aventura. Otras partes del viaje las realizó a caballo, al haberse atascado la barcaza en aguas demasiado bajas. En todos estos recorridos, la artista acarreó sus materiales de trabajo: arcilla, yeso, herramientas para esculpir, lo necesario para pintar, dibujar y hacer fotografía, además de equipos de acampada, utensilios de cocina, provisiones y ropa, que portarían sus acompañantes, quienes, junto con la población con la que se fue encontrando a lo largo de su viaje, se convirtieron en la inspiración para su obra. El 20 de agosto de 1925 retornó a Dakar, para partir hacia Francia, tras haber pospuesto su regreso todo lo que pudo. Al regresar a París, estableció su estudio en el n.º 159 de la rue de Vercingétorix, donde permaneció hasta 1930, para trasladarse, en 1931, al n.º 25 de la rue des Plantes.

2.2. Retorno al África occidental francesa en su segundo viaje

Entre 1930-1931 realizó su segundo viaje, nuevamente a la zona occidental, con una duración de ocho meses. En esta ocasión, desde Dakar, se dirigió hacia las montañas Fouta-Djalón en la Guinea francesa, para alojarse con los Fulanis (P. F., 1931; Mathis, 1935). Nuevamente, cuatrocientos kilómetros de recorrido sin carreteras, hacia Yukoukoun, al norte, entre los Coniagui (Lestrangé, 2006), transportada en una hamaca por hombres que se turnaban de cuatro en cuatro, junto con treinta portadores para su equipaje, un músico y un intérprete (Doridou-Heim, 2011, pp. 160-161), haciendo descansos cada dos kilómetros y

pasando las noches en caravasar. Se trató, claramente, de unos viajes en los que los patrones coloniales y la posición hegemónica de la artista, como blanca, europea y miembro del país imperialista, quedaban patentes. Se vio fascinada y seducida por las tradiciones y esencia de cada uno de estos pueblos, lo que intentaría captar en sus obras.

2.3. Hacia África oriental y Madagascar en el tercer viaje

En 1932, tras recibir la distinción de Caballero de la Legión de Honor (*Les amis*, 1932), obtuvo el Premio de Madagascar de la Sociedad Colonial de Artistas Franceses, con el que partió, nuevamente, para África (*Pour Madagascar*, 1932). Esta vez su destino fue el África oriental, concretamente Etiopía —el único país, junto con Liberia, que hasta ese momento permanecían independientes del proceso de colonización—, las costas de Somalia y Madagascar. Robert Delavignette, premio de Literatura Colonial en 1932, poco antes de su marcha, alabó la producción realizada en las dos estancias anteriores, describiéndola como «obras maestras» (1932). En febrero de 1933, llegó a la República de Djibouti y fue recibida por el gobernador y la señora Chapon-Baissac. Después se dirigió a las aldeas de las costas de Somalia en busca de modelos para sus obras (*Une artiste*, 1933). En Etiopía, en Harrar y Addis Abeba, plasmó a los Danakil (C. C., 1936) y realizó el busto del emperador Hailé Sélassié (Bouvier, 1935; Mathis, 1935). También recibió la distinción Orden de la Reina de Saba, por parte de la emperatriz consorte, Menen Asfaw (*Lycée*, 1933), dama muy comprometida con la educación de las jóvenes etíopes. Con esta condecoración se reconocía a aquellas mujeres que hubieran realizado acciones en favor de la sociedad.

Finalmente partió, el 25 de diciembre de 1933, hacia Tananarive, Madagascar. En este destino residió dieciocho meses, impartiendo, durante cuatro de estos, clases a estudiantes de arte malgache. Esto generó un verdadero movimiento plástico con artistas cuyos estilos se asemejaron a los de la artista, tal y como se apreció a través de las obras expuestas en las diferentes celebraciones del Salón de Madagascar (IV y VI) (*Les arts*, 1933; *Carnet*, 1935; *Le VI Salon*, 1936 y *La Vie*, 1934).⁷

3. La población africana bajo la mirada de Anna Quinquaud

Cuando se piensa en cómo los occidentales han tratado y plasmado a la población africana, se rememoran imágenes de personas esclavizadas, explotadas, hipersexualizadas, cumpliendo con un papel de servidumbre o en situaciones tan denigrantes como la vivida

⁷ En varias noticias aluden al pintor y escultor Rabemanantsoa, que fue uno de los que realizó obras al estilo de Anna Quinquaud.

por la joven Sarah Baarthman, también conocida como la Venus de Hottentot, quien fue exhibida como una rareza y sin ningún respeto a su persona (Crais y Scully, 2021).

En el caso de Anna Quinquaud sus obras transmiten respeto, comprensión y admiración hacia las personas retratadas, aunque con ellas contribuyera a los deseos e intereses de la metrópoli. Ella buscó unos cuerpos no colonizados, unas poblaciones que mantuvieran intactas sus costumbres y tradiciones, de las que pudo tener un conocimiento directo y profundo gracias a esa larga convivencia. Quiso plasmarlos antes de que el proceso colonizador y la posterior globalización acabara destruyéndolo todo. En estos nativos halló esa belleza africana que ella anhelaba, con sus formas simples y armoniosas (Ratel, 1927a, p. 7). Según expresó, fue a África a buscar una «nueva raza. El gesto puro y simple» (Labesse, 1943), lo que para ella era como un viaje a través del tiempo a las antiguas civilizaciones de Egipto o Grecia (Moutard-Uldry, 1952). La artista, una década después de sus viajes, todavía exponía que su espíritu estaba obsesionado con la armonía y flexibilidad de los «cuerpos negros» (Van Loo, 1947). Pero se puede olvidar, en última instancia, que el cuerpo de los africanos, sus indumentarias y costumbres han tenido un papel relevante en el proceso de subalternización y en su consideración como salvajes e inferiores por parte de las miradas hegemónicas occidentales (Martí, 2012).

En marzo de 1938, una vez concluidas las tres estancias, impartió una conferencia, ilustrada con sus propias obras, a los estudiantes de la Escuela Nacional de la Francia de Ultramar, aquellos que serían los nuevos administradores de las colonias. Se tituló «En busca de la belleza», aunque en otras publicaciones aparece como «El sentimiento estético y la alegría de vivir en las colonias». Ese primer título expresa muy bien el principal objetivo, ya expresado, que persiguió Quinquaud con sus viajes. Les habló de las formas puras de las chozas, los bellos colores, la sobriedad de las estatuas funerarias, el cuidado que los indígenas prestaban al adorno (J. T., 1938). La artista era, sin duda, la más adecuada para darles a conocer los pueblos que iban a administrar, pues, según indicaban, a través de sus obras se conseguía una comunicación directa y la unión con esos seres (Delavignette, 1938).

Pero ¿cuáles fueron los tipos y escenas más presentes a lo largo de su obra? Dejando al margen a las personas con nombres propios, tanto nativas africanas como europeas destinadas para el gobierno de las colonias, la mayor parte de sus producciones reflejaron a aquellas personas anónimas pertenecientes a las diferentes tribus con las que convivió, esas que, para los europeos, eran primitivas, incivilizadas y subalternas.

3.1. Los *laptots* y otros modelos masculinos



Figura 3. *Sidiky, laptot du Niger*, 1925, Anna Quinquaud, *Lectures pour tous*, 01/03/1927, p. 89.

© Gallica. Bibliothèque Nationale de France.

Los porteadores que acompañaron a Anna Quinquaud en sus viajes más arriesgados, durante los recorridos por el África occidental francesa, estuvieron entre los primeros modelos de sus obras. Le atrajeron esos cuerpos casi desnudos, que impulsaron con gran energía la barcaza en la que fue recorriendo el río Níger. La artista los captó en plena acción, primero esbozándolos en dibujos y más tarde trasladándolos a esculturas, como el titulado *Sidiky, laptot du Niger* (Fig. 3). Ella mismo los describió como cuerpos largos, delgados y de músculos flexibles, que en un armonioso movimiento levantaban y volvían a sumergir las pértigas, dirigidos por un líder (Delavignette, 1938). Se maravilló de esos cuerpos vigorosos, atléticos, que demostraban grandes dotes de equilibrio y resistencia. En las exposiciones desarrolladas en París, tras su retorno, fueron, precisamente, esos remeros los que más fascinaron al público. Del citado *Sidiky* expondrían: «El movimiento, que anima todo su cuerpo tenso por el esfuerzo, cuyo bronce parece vibrar, es apresado, fijado para la eternidad» (G. L. C., 1926). Quinquaud los veía elegantes, de ritmos medidos, de una belleza perfecta, con gestos que eran lecciones de pureza formal, lo que le traía el recuerdo de las estatuas egipcias y griegas, como ya se expresó (Van Loo, 1947). Esta obra, considerada obra maestra por la crítica, fue descrita como un nuevo Mirón:

El hombre está en la piragua, los brazos extendidos y apoyados en el remo. Los deltoides, que ruedan sobre la espalda, se prolongan y dan al esfuerzo una extensión que lo multiplica por diez. El muslo izquierdo doblado sobre la pierna es una catapulta. El busto, echado hacia atrás, apoyado sobre un talón, está listo para saltar. La pose un magnífico movimiento. La cabeza, escondida entre los brazos, habla de un esfuerzo tenaz. Ya no es un impulso, es una explosión latente. (Toubiana, 1926)

Pero también se sintió atraída por las danzas tribales ligadas a rituales, nuevamente, protagonizadas por figuras masculinas. Así, en Bandaguiara, camino a Bamako, durante su primer viaje, se quedó extasiada con los bailarines que, con negras máscaras, tocados con cuernos (Cros y Bondaz, 2013) y vistiendo tutús flotantes a base de fibras, danzaban, a la vez que lanzaban aullidos salvajes. Estos, a su vez, tras amenizarla con un acto que no estaba permitido ver ni a sus propias mujeres, la agasajaron con una escultura, tallada en madera negra, de gran simplificación formal, a base de formas cúbicas (Quinquaud, 1927, p. 76). Es muy posible que se tratara de las danzas de las tribus Dogón, conocidas como Kanaga, vinculadas con la creación del universo y la implicación de los hombres en ella y cuyas máscaras también estaban cargadas de simbología (Helfritz, 1960). No obstante, de esta danza relatada no consta ninguna obra de la artista. Sin embargo, sí plasmó otra conocida como *La Papanga, danse de l'oiseau* (1933),⁸ hoy día en el Musée des Beaux-Arts de Brest, fruto de su tercer viaje. En esta obra retomó una danza ritual realizada por la etnia antaisaka, observada en su estancia en Madagascar, en la que el joven intenta imitar a la gran ave rapaz, el Papangue o aguilucho de Maillard, manteniéndose sobre una estrecha columna con solo un pie, con el cuerpo inclinado ligeramente hacia delante, en total concentración y quietud, con los ojos entrecerrados. Se trata de una danza llena de simbolismos, que mezcla herencias africanas e indonesias, para buscar el contacto con los espíritus y conseguir algún objetivo. Está documentada, a finales del siglo XIX, como una danza que también practicaban las mujeres y que fue bailada por otras tribus como los Bara, Sahafatra, Zulúes y Bantúes (Lacaze, 1881, p. 11).

La obra *Archer Coniagui au repos à Youkounkoun* (hacia 1930) (Doridou-Heim, 2011, p. 26; Thiébault-Sisson, 1932),⁹ fruto de su segundo viaje, muestra a un joven de la indicada tribu del África occidental asentada en las montañas de Fouta-Djallon que, tras dedicarse a la caza o a la guerra, reposa en total equilibrio sobre una pierna con el apoyo de su propio arco (Fig. 4).

⁸ *Danse La Papanga*, 1933, Anna Quinquaud, colección musée des Beaux-Arts de Brest. En: <https://musee.brest.fr/oeuvres/danse-la-papanga-oiseau>

⁹ Expuesta en julio de 1932 en el Salón de Artistas Franceses en las Tullerías. Obra depositada en la actualidad en el Musée des Beaux-Arts de Brest. En: <https://musee.brest.fr/actualites/anna-quinquaud-archer-coniagui-au-repos>



Figura 4. *Archer Coniagui au repos à Youkounkoun* (1925-1926), Anna Quinquaud, en Labesse, Jeanne, *Notre Province*, 01/10/1943, p. 51. © Gallica. Bibliothèque Nationale de France.

Quinquaud, según indicó en sus escritos, descubrió un mundo totalmente jerarquizado, donde los de más arriba no realizaban trabajo manual y cada cual deseaba ser plasmado dentro de su estatus. Así, al mostrar a un guerrero como si fuera un pastor, este se sintió humillado y le obligó a cambiarlo (Quinquaud, 1927, p. 80). *Abraham, père du Soudan* (1925-1926) (Fig. 5) sí desarrollaba esa actividad, por lo que la escultora lo mostró al regresar al atardecer con su rebaño, portando una lanza sobre los hombros, con la que podría haber aprovechado para cazar o pescar.

Pero, frente a los jóvenes nativos que admiró, también plasmó a aquellos que le generaron temor, como los Tuaregs, capaces de grandes matanzas, como el *Buste d'un Chebboumn* (1925-1926), jefe de la región de Tombouctou, totalmente enmascarado (Fig. 6).



Figura 5. *Abraham, père du Soudan* (1925-1926), Anna Quinquaud, en *Lectures pour tous*, 01/03/1927, p. 90. © Gallica. Bibliothèque Nationale de France.



Figura 6. *Buste d'un Chebboun* (1925-1926), Anna Quinquaud, en *Lectures pour tous*, 01/03/1927, p. 83. © Gallica. Bibliothèque Nationale de France.

3.2. Las mujeres africanas

Las protagonistas más presentes en sus obras fueron las mujeres africanas. Con ellas, la artista, según la crítica, logró el objetivo de capturar la belleza africana (Brunot, 1927), en este caso la femenina. En el siglo XXI, las que reivindican esta presencia son las artistas afrodescendientes, proponiendo a las mujeres negras como estereotipos de belleza que reclaman un espacio frente a los ideales hegemónicos de mujeres blancas occidentales. Un ejemplo claro se da con la afrobritánica Sonia Boyce, en su obra *Lay Back, Keep Quiet and Think of What Made Britain so Great* (1986) (Tawadros, 1998, p. 64) o en las apropiaciones de la afrocubana Harmonia Rosales, donde las vírgenes y diosas caucásicas del arte occidental son sustituidas por bellezas africanas, como acontece en *El nacimiento de Oshun* (2017),¹⁰ (Rosales, 2018).¹¹ Así, Anna Quinquaud, cuando en 1947 fue entrevistada, aludió a una de las jóvenes retratadas en Sudán, tras su primer viaje, y dijo: «Y esta negrita de Sudán, ahí la tienes, mi pequeña 'Dico', mírala. Cuánto la amaba por la pureza de su perfil. África produce, como veis, cuerpos de una belleza verdaderamente escultórica» (Van Loo, 1947) (Fig. 7).

¹⁰ Rosales, Harmonia, *Nacimiento de Oshun*, 2017, Harmonia Rosales, Catálogo. En: <https://www.harmoniarosales.art/catalogue/birth-of-oshun>

¹¹ Rosales, Harmonia, *Afrofeminas*. En <https://afrofeminas.com/2018/05/17/cuando-dios-es-una-mujer-negra-entrevista-a-harmonia-rosales/>

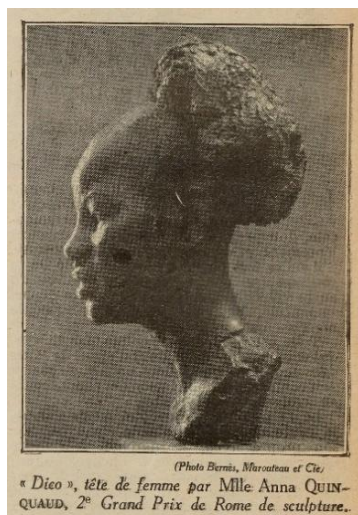


Figura 7. *Dico*, 1925, Anna Quinquaud, *Ève*, 21/11/ 1926, © Gallica,
Bibliothèque Nationale de France

El escritor colonial Robert Delavignette, tras contemplar las obras de las mujeres fulani, después del segundo viaje realizado, expuso:

Sus mujeres sobre todo, sus mujeres admirables, vestidas con una altiva coquetería y que nos recuerdan un poco a nuestras hermanas del siglo xv y a las catedrales. Tienen sus hombros y cuellos estilizados y fortificados por el porte, la frente abovedada y embellecida aún más por el peinado de cresta. (1932)



Figuras 8 y 9. *Jeune fille Foulab*, hacia 1931, Musée d'art et d'archéologie de Guérest, inv. 2008-0-164. Fuentes: *Le Bulletin de l'art*, 12/1931 y *Le Journal*, 19/05/1938. © Gallica,
Bibliothèque Nationale de France.

Las obras de Anna Quinquaud fueron una verdadera fuente de conocimiento sobre el aspecto físico de estas mujeres, sus peinados y ornamentos, esos elementos que el arte ha considerado artes menores o decorativas (Parker y Pollock, 1981), pero que forman una parte muy importante de la identidad de estos pueblos. Así, en *Femme au casque*, también nombrada *Femme peull* o *Jeune fille Foulab* (1931) (Figs. 8-9), se aprecia ese peinado en cresta que refería el crítico y que, también, inmortalizaron y difundieron a través de fotografías coetáneas a la artista, siendo consideradas verdaderas obras de arte y patrimonio cultural (Blanks, 2000). Este grupo étnico tiene diversos tipos y estilos de peinados, con formas muy sofisticadas y con gran gusto por los detalles, incluyendo adornos a base de perlas, conchas, piezas de oro y plata o el tejido del propio cabello. Esos peinados que, en la actualidad, se cargan de símbolos y suponen una práctica performativa y acción política para reivindicar esa otra belleza, frente a la eurocéntrica establecida, y que estas tribus ostentaban con poder y orgullo, así como han sido y siguen siendo un símbolo de lucha y resistencia frente al proceso de colonización y el borrado de identidad (Gallo, 2023).

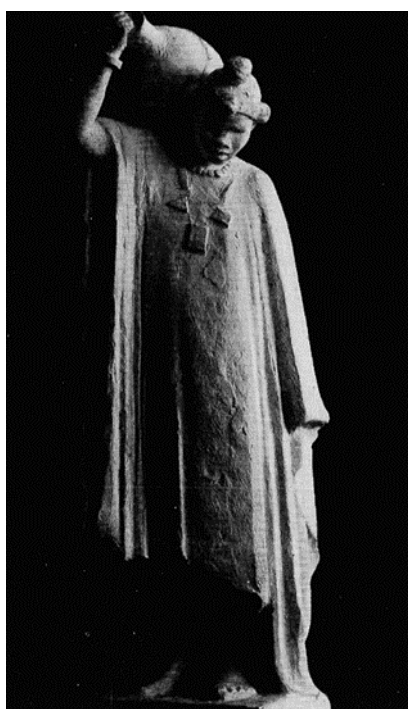


Figura 10. *La porteuse d'eau de Tombouctou*, 1925. *Lectures pour tous*, 01/03/1927, p. 84. © Gallica, Bibliothèque Nationale de France.

En otros casos el peinado era, además, reflejo de circunstancias vitales de las mujeres que los ostentaban. Por ejemplo, *La porteuse d'eau de Tombouctou* (1925) (Fig. 10) presenta su cabello recogido formando cuatro bolas, que era indicativo de ser una mujer casada

(Quinquaud, 1927, p. 84). Pero los occidentales pronto vieron la oportunidad de colonizar y apropiarse de esos atavíos ancestrales de las personas racializadas. Algunos críticos expresaban que esos peinados y adornos, vistos como muestras exóticas, podían servir de inspiración a la moda y adorno occidental o bien ser sugerentes para el diseño de alguna joya (Rambosson, 1931). Esta actitud ha continuado en la actualidad al producirse una apropiación y colonización de los peinados afro por parte de mujeres occidentales que les otorgan denominaciones que tergiversan su verdadero origen y significado. Algo que hacen por moda se intenta vender como un apoyo a la defensa de la belleza africana. Esto ha provocado la reacción de las personas afrodescendientes a cuya cultura pertenecen y que ven cómo lo que históricamente ha sido oprimido y discriminado se ensalza al ser adoptado por los blancos,¹² haciendo desaparecer el contexto cultural en el que se desarrollaron.

La obra *La femme du Fouta-Djalou* (1931) (Fig. 11) fue una de las que más atracción despertó en la exposición celebrada tras su vuelta del segundo viaje, a la que acudió el ministro de las Colonias. La joven no llevaba más indumentaria que sus collares pues, según expresó la misma Anna: «No conocen ninguna otra ropa» (*Une Femme*, 1931). Las plasmó tal cual eran, según su costumbre de desnudez, lo que no quita que para otras miradas esto fuera visto como falta de civilización (Martí, 2012, p. 321). Aunque muchas fotografías, en las que se reflejan los comportamientos de los soldados destinados a las diferentes colonias, y en concreto sus acciones hacia estas mujeres nativas desnudas, hacen cuestionarse sobre quiénes fueron, realmente, los incivilizados (Blanchard et al., 2018).



Figura 11. *Femme du Fouta-Djalou*, 1931, Anna Quinquaud, Exposición Internacional Colonial. *Le Bulletin de l'art ancien*, 01/01/1931 © Gallica, Bibliothèque Nationale de France.

¹² Numerosos artículos abordan esta problemática, entre ellos muchos disponibles en la revista digital *Afrofeminas*.

Thoula, Jeune Peulbe du Sudán (1927) (Fig. 12), realizada tras su primer viaje, se presenta sin joyas, símbolo de las circunstancias que afectaron a la vida de la joven que era presentada con rostro serio y concentrado. Quinquaud aclaró que llevaba en el cuello el emblema de su reciente luto, la falta de joyas, dado que había fallecido su novio, al que apenas conocía. Su mirada intenta transmitirnos la resignación tras su trágica desgracia. Según consideraban estas tribus indígenas, esta muerte la convertía en una mujer marcada que traería la desgracia a cualquiera que quisiera casarse con ella, por lo que debía renunciar a los collares de ámbar y aceptar su destino fatal (Quinquaud, 1927, p. 81).



Figura 12. *Thoula, Jeune Peulbe du Sudán*, 1927, Anna Quinquaud, *Lectures pour tous*, 01/03/1927, p. 81. © Gallica, Bibliothèque Nationale de France.

En una entrevista que realizaron, en 1947, a la artista le preguntaron sobre el lugar que ocupaba la población femenina en estas comunidades del África subsahariana. Ella aludió a la pasividad, cansancio y resignación que manifestaban. Indicó que «las mujeres, para los negros, cuentan poco o nada socialmente. Sin embargo, nada se decide sin ellas. En toda África, como en Madagascar, la influencia del matriarcado sigue siendo un hecho real» (Van Loo, 1947).

Por tanto, Quinquaud fue consciente de moverse entre unos pueblos con una, según nos expresa, «moral patriarcal» (Van Loo, 1947), donde un hombre tenía numerosas mujeres y cada una de ellas se encargaba de cuidarlo y agradarle a lo largo de un día entero y, si el marido fallecía, ellas pasaban al hermano mayor y, si este no las aceptaba, eran vendidas a otro nuevo hombre.

La artista también realizó figuras de cuerpo entero para reflejar las actividades que desarrollaban estas mujeres. Se pueden observar cumpliendo con su rol de madres o, al menos, cuidando de los menores, amamantando a bebés —*Les Jumeaux*, 1931 (Rey, 1935b;

Doridou-Heim, 2011, p. 109)—, portándolos en los brazos (*Maternité Pita*, 1930) o en los denominados kanga o paños —en Senegal, por ejemplo, se denominan mbotu— para llevar a los bebés a la espalda, a través de los cuales las mujeres fomentaban un mayor apego a los hijos durante la crianza (Rey, 1935a).¹³ Pero, a su vez, ataban a los niños «a sus espaldas para ir a dedicarse al duro trabajo que es prerrogativa de las mujeres» (*Une Femme*, 1931). En la obra *Maternité malgache* (1933), que también encontramos bajo el nombre de *Antaisaka*, por el nombre del pueblo de procedencia, o como *Farizara y su Zarakely* (Figs. 13-14), hecha en granito para el ayuntamiento de Tananarive, en la avenida Fallières (*Le nouvel*, 1934),¹⁴ —presente en la exposición que la Sociedad Colonial de Artistas Franceses organizó en mayo de 1937, en el Musée de la France d’Outre-mer (*Le salon*, 1937)—¹⁵ se aprecia, en una imagen de gran ternura, el bienestar del bebé que una madre arrodillada, sorprendentemente joven, casi una niña, lleva pegado a su espalda (Fouqueray, 1937). En el 4.º Salón de Madagascar esta obra fue considerada, junto con otras, un reflejo de la sincera expresión y precisión de la artista (*Le Quatrième*, 1934). Son muchas las jóvenes de poca edad que plasma con sus hijos. La prensa occidental indicaba que esas imágenes de jóvenes madres reflejaban «la sumisión pensativa de la mujer» (Toubiana, 1926) al fin que le había sido asignado. No obstante, aunque Anna expuso que la mayoría de las jóvenes presentaban rostros serios, tristes, dada la dureza de la vida que llevaban, también expresó que las escuchó reír (Delavignette, 1932).



Figuras 13-14. *Maternidad malgache*, 1934, Anna Quinquaud, en *Exposición en Petit-Palais de Paris*. En *Le Journal*, 21/07/1936. © Gallica, Bibliothèque Nationale de France.

¹³ En este artículo también nos muestra este tipo de imágenes en el relieve que realizó y tituló *Scène de Marché à Tananarive*.

¹⁴ El artículo posee una descripción detallada del edificio, sus espacios y todo el programa decorativo.

¹⁵ La noticia aludió a la escasa presencia de esculturas, pero de las que había destacó que eran de gran calidad, haciendo referencia directamente a las presentadas por Anna Quinquaud y, concretamente, a la *Maternidad malgache*, cuya imagen ilustraba la página.

Como se ha expuesto, el rol maternal se compaginaba con el desarrollo de otros trabajos, como la recogida de agua y su traslado en recipientes dispuestos sobre los hombros, el lavado de la ropa (Quinquaud, 1927)¹⁶ o el transporte de alimentos sobre sus cabezas. El citado kanga permitía, precisamente, esa doble labor, al dejar las manos de las jóvenes totalmente libres, para que pudieran trabajar en el campo o desarrollar otras actividades, sin que eso supusiera una falta de protección para su descendencia. Así en *Laveuse du Niger* (1926), mientras la madre se inclina hacia una palangana para proceder al lavado, el hijo descansa recogido a su espalda. Sus obras muestran cómo, desde muy niñas, las mujeres asumen el rol del cuidado de los recién nacidos, quizás a veces son las propias hermanas, como podemos ver en *Sur les routes du Sud* (1932-1943), donde una joven transporta un cántaro sobre el hombro y otros objetos sobre la cabeza, mientras la de más corta edad carga un bebé con el citado kanga. Mientras los hombres eran los cabezas de familia, la verdadera carga de la economía recaía en las mujeres. Esta situación, según la prensa, quedaba de manifiesto a través de las obras de Quinquaud (Nehac, 1934).

Muchas de estas jóvenes que esculpió no siempre fueron muy accesibles. La artista relata cómo, durante su primer viaje, al llegar a Tombuctú buscó modelos para sus obras y tuvo que convencerlas con monedas para que posaran para ella, como así sucedería con *La porteuse d'eau de Tombouctou* (Fig. 10) (Quinquaud, 1927, pp. 78 y 84). Pero, sin embargo, también hizo alusión a la amabilidad y lo abiertas que eran las mujeres nativas, las cuales, a través de los intérpretes, le comunicaban su simpatía con frases como «mi corazón está contigo» (Quinquaud, 1927, p. 80).

La crítica describió estas imágenes femeninas de Quinquaud como poderosas, nobles, sencillas, de emociones contenidas, sin nada anecdótico que despistara y que traían recuerdos, como ya se ha expuesto, de la escultura antigua (Brunot, 1927, pp. 1-2), aunque tamizadas por el esquematismo que les aportaba la mentalidad moderna (Ratel, 1927b).

4. Exposición de su obra y recepción de la crítica

Tras retornar de cada uno de sus tres viajes, e incluso años después, se organizaron exposiciones monográficas en salones y galerías de París, además de requerirla para participar en otras exposiciones grupales ligadas al mundo colonizado. La primera, titulada «Travaux de voyage», fue inaugurada, el 30 de octubre de 1925, en la Galería de Arte Contemporáneo del n.º 135 del boulevard Raspail (G. L. C., 1926, p. 7; *Les Expositions*, 1926, p. 68; *Un vernissage*,

¹⁶ Actividad que Anna Quinquaud recogió en fotografías que mostró en los artículos que publicó con el relato de sus viajes.

1926; Toubiana, 1926), presentando veinticuatro obras escultóricas, en yeso, bronce y terracota, junto con dieciocho pinturas y dibujos. Recibió las alabanzas de la crítica, por sus obras y por su hazaña, y convocó a muchas personalidades del mundo artístico, político y colonial (Barty, 1927). Su obra fue calificada de franca y honesta, por representar fielmente la naturaleza de sus modelos, sin someterse a las modas (León-Martín, 1926, p. 2). Tanto en esta como en otras futuras exposiciones, se exaltó la capacidad que tuvo de plasmar el alma¹⁷ de las personas (Toubiana, 1926). Estas obras fueron consideradas parte de lo que denominaron arte colonial que, del mismo modo que la literatura colonial, no implicaba ningún estilo concreto de pintar o esculpir, sino, simplemente, reflejaban la inspiración e interés que los/as artistas hallaban al encontrarse con países que calificaban como exóticos y seres humanos que seguían aún cercanos a la naturaleza, forma sutil de indicar su falta de civilización (G. L. C., 1926).

Anna fue descrita como una mujer con coraje y tenacidad, valiente y erudita, que se había lanzado a una fructuosa expedición por el África occidental. Entre otras alabanzas, el crítico de arte Arsène Alexandre (1926, p. 2) indicó que sus obras estaban desprovistas de sentimentalismos, algo que la ideología patriarcal siempre había achacado al género femenino, fruto de las miradas estereotipadas. Aunque quizás fuera más bien alusión a la seriedad y solemnidad que presentan los retratados. Otros críticos consideraron que su arte aportaba un nuevo aspecto sobre ese conjunto de la humanidad (Georges-Michel, 1927, p. 2). Reconocían que era una artista muy dotada, que amaba su profesión, con un trabajo sincero, que merecía ser recordado y de la que esperaban mucho en el futuro (Leon-Martin, 1926; Leon-Martin, 1931).

Tras su segundo viaje, entre marzo y abril de 1931, volvieron a verse los resultados en la exposición celebrada en la galería Charpentier (*Anna Quinquaud*, 1931; Vanderpyl, 1931), ubicada en la rue du Faubourg St.-Honoré de París, que, bajo el título «Les Foulahs du Fouta Djallon», reunió cincuenta esculturas (Rambosson, 1931, p. 2), junto con acuarelas.

En julio de 1934, nuevamente en la Galería Charpentier (Nehac, 1934),¹⁸ y bajo el nombre «Mer Rouge et Ile Rouge», se vieron los frutos de su tercer viaje, con ciento cincuenta obras entre pinturas, esculturas y dibujos (Kunstler, 1934; Marquis-Sébie, 1934; Fouqueray, 1934).

¹⁷ Posiblemente esta alusión inspiró a Laure Cluzel (2003) para el título de su tesis doctoral inédita: *Anna Quinquaud (1890-1984) sculpteur de l'âme africaine*.

¹⁸ En esta ocasión la prensa ubica esta galería en el n.º 76 de Saint-Honoré.

Entre otras muchas exposiciones, es de destacar su participación en la Exposición Internacional Colonial de 1931, donde expuso *Captive fellah*, dentro del espacio destinado al África occidental francesa, (*Captive fellah*, 1931) y el busto de una *Femme du Fouta-Djalou* (1931) (Fig. 11), realizada en terracota, que sería la portada de la revista *L'Illustration*, del 17 de junio de 1931, dedicada de manera monográfica a la citada exposición colonial.

En julio de 1936 se organizó una nueva exposición monográfica en el Petit Palais, siendo la *Maternidad malgache* (Fig. 13-14) la pieza estrella. La crítica la exaltó como «la escultora colonial francesa por excelencia» (R. J., 1936; ED., 1936), cuyos trabajos eran fruto de una observación atenta y espiritual. Al observarse los relieves destinados al Ayuntamiento de Antananarivo, que mostraban escenas agrícolas, trasplantando arroz o de mercado, la crítica confirmó cómo «el arte sirve de manera brillante como propaganda para las grandes colonias distantes como Madagascar» (Lefrançois, 1936, p. 647).

5. Reflexiones de Anna Quinquaud sobre la población nativa y el proceso colonizador

Al iniciar Anna Quinquaud su viaje expresó que deseaba abrir los ojos y mirar sin prejuicios ni ideas preconcebidas. Pero pasar de la mirada hegemónica y sin prejuicios fue un proceso en la trayectoria vital de esta artista que requirió su tiempo y necesitó el efecto de la convivencia cercana y dilatada en el tiempo con la población indígena.

Tras sus primeros contactos con los nativos se referirá a ellos como «criaturas primitivas», «población tosca», «niños grandes» —reflejo de esa continua visión de los franceses que justifica la necesidad de educarlos y civilizarlos (Ferro, 2005, p. 25)—, «ingenuos», «trogloditas» o «salvajes» —estos dos últimos términos para referirse al pueblo de los habés, que residían sobre los acantilados de Bandiagara (Quinquaud, 1927, pp. 75-76; Mathis, 1935)—. También, al observar a las poblaciones errando por los caminos o sobre camellos, en paisajes áridos y desérticos, ella expresó que estos pueblos estarían deseosos de conocer el progreso moderno de los occidentales. Esto refleja su convencimiento de que el país colonizador contribuiría de manera positiva y favorable con sus acciones (Quinquaud, 1927, p. 75) y, por tanto, justifica totalmente la presencia de los occidentales en estos territorios.

Con el paso del tiempo, a pesar de la admiración y respeto que tuvo hacia estas poblaciones, su posición de superioridad se mantuvo. En una entrevista que le realizó Suzy Mathis, esta le expuso: «¡Ciertamente se necesita mucha paciencia para comprender a los negros!», a lo que Anna respondió: «Sobre todo hay que ser muy tranquila y muy justa para

mantener un cierto prestigio ante sus ojos» (1935). Se comprueba que consideró a estos pueblos, por sus modos de vida diferentes a los del mundo occidental, como ha sucedido a otras muchas miradas eurocéntricas, como seres inferiores, contemplados con cierto grado de condescendencia, desconfianza, desprecio y temor, como la otredad (Cayota, 1990, pp. 525-526 en Jofré, 2004, pp. 128-129).

Sin embargo, en 1943, al ser entrevistada por Jeanne Labasse, Quinquaud mostró un cambio en sus opiniones, al indicar: «No todo el mundo entiende África. La amé de inmediato. Me sentí a gusto frente a sus paisajes y con su gente entrañable. Sé que estamos siendo injustos con este continente» (1943, p. 251). Una afirmación, esta última, que refleja una mirada crítica hacia la acción colonizadora de Europa.

6. Conclusiones

Anna Quinquaud ha estado silenciada durante décadas, por ser una artista que trabajó para la metrópoli visibilizando las posesiones y gentes del Impero francés de ultramar (W., 1947, p. 2).¹⁹ Sus trabajos forman parte de esa historia de colonización y explotación de los/as otros/as. A partir del siglo XXI se fue recuperando su persona y exhibiendo sus obras, valorándola como artista que se lanzó a una gran aventura que habría hecho dudar a «más de un escultor del sexo fuerte» (Alexandre, 1931), rompiendo así con los estereotipos hasta entonces impuestos para el género femenino.

En este trabajo se ha querido, desde la crítica poscolonial,²⁰ analizar una parte de sus creaciones, las que reflejaron a la población indígena anónima en su pureza y esencia, fruto de una contemplación que la artista deseaba que estuviera libre de los prejuicios de la mirada hegemónica, lo que se ha comprobado que fue bastante difícil y requirió tiempo y reflexión. Fueron obras fruto de una convivencia cercana con sus gentes, que fue generando una evolución y cambio en la artífice, de la consideración subalterna de los/as otros/as a la valoración de sus protagonistas y la progresiva duda con respecto al proceso colonial.

El recorrido por la experiencia de Anna Quinquaud en África revela a una mujer occidental totalmente enamorada de la verdad, belleza y pureza de estos pueblos, de su ritmo de vida pausado y diferente al occidental, de la sencillez de las costumbres y la hospitalidad, un mundo totalmente alejado del siglo XX europeo y moderno al que ella pertenecía. No

¹⁹ El Museo de Francia de Ultramar, aquel que daba visibilidad al mundo colonial, continuando lo que ya iniciara la Exposición colonial de 1931, contó con un Salón de Honor que recibía a los visitantes, denominado Galería de las Razas, donde, entre otras, se encontraban las obras de Anna Quinquaud. En W. Le Musée de la France d'Outre Mer", *Combat* 29/08/1947, p. 2.

²⁰ Algo que continuaremos con nuevos estudios sobre los monumentos que le fueron encargados de personalidades con nombre propio ligadas al proceso colonial.

obstante, muchas de las obras dejan con la duda de cuál fue la verdadera opinión de la artista hacia esas costumbres o formas de vida, como aquellas en las que plasma muchachas ejerciendo la maternidad casi desde niñas, a la vez que desarrollan sus duras tareas, o las condenadas y marcadas por hechos ajenos a sus personas. Quinquaud no expresó si había una mirada crítica hacia esos hechos, aunque sí insistió en que se trataba de una sociedad con un patriarcado fuertemente arraigado.

En África accedió al espacio creativo que anhelaba, aunque fuera propiciado por los intereses del mundo colonial e imperialista. Como la periodista Anne Fouqueray indicaría, los objetivos que instituciones como la Sociedad Colonial perseguían, al dotar de becas y premios a los/as artistas, era convertirlos en testigos o defensores de Francia en el extranjero (1937), difundiendo con imágenes ese gran imperio colonizado. Pero, en última instancia, estos viajes, aunque ayudaran a esos proyectos eurocéntricos, formaron parte, también, de un deseo personal de la artista. Fue una escultora aclamada por la crítica, con calificativos como heroína o genio, términos siempre utilizados para los artistas masculinos y que la crítica feminista ha deconstruido, siendo, no obstante, reflejo de reconocimiento el hecho de aplicarlos a mujeres artistas.

En una entrevista que le realizaron en 1938, ella diría:

Si quería emigrar era porque no podía trabajar en París, estudiar una civilización primitiva o ser diferente. Conozco Guinea, Mauritania, Marruecos, Madagascar, viví durante mucho tiempo en el monte, por la vida de la gente de allí, ese contacto con una naturaleza a veces severa, a veces muy rica, ha tomado buena parte de mi existencia el sentido del ritmo que existe en los países por los que he viajado... (G. Ch., 1938)

Fueron muy diversos, como se ha podido observar, los elogios que recibió su obra, pero quizás el más repetido fue la capacidad que tuvo para captar el alma y cuerpo de los pueblos que Toubiana describió como la «raza amada por el sol» (1926). Hoy pueden ser obras que traen recuerdos de momentos fatídicos por el dominio, explotación y trato subalterno ejercido por un mundo eurocéntrico que se consideró superior y justificó, a sus ojos, sus actos hacia unas poblaciones que, aún hoy día, siguen padeciendo sus consecuencias. Pero, desde la conciencia de estas circunstancias, no podemos dejar de valorar la labor de esta artista, que admiró enormemente, desde su posición hegemónica, a las gentes del continente africano con las que convivió, y trasladó a los europeos sus rostros, su patrimonio cultural, su identidad, sus ritmos, sus danzas, sus ritos místicos, sus costumbres y sus almas y acabó demostrando ciertas dudas hacia la forma de actuar del occidente colonizador. No repara ese

pasado pero, al menos, refleja, por parte de la artista, un respeto y aprecio hacia esas poblaciones representadas.

7. Referencias

Alexandre, Arsène (31 de enero de 1926). *La Vie artistique. Petites expositions*. Le Figaro.

Alexandre, Arsène (29 de marzo de 1931). *La vie artistique. Anna Quinquaud*. Le Figaro.

Anna Quinquaud : les foulabs du Fouta Djallon sculptures et dessins (27 de marzo de 1931-12 de abril de 1931). Galerie Charpentier.

Barty, Jacquec (30 de abril de 1927). *Une française*. L'Homme libre.

Blanchard, Pascal ; Bancel, Nicolas; Boëtsch, Gilles; Thomas, Dominic y Taraud, Cristelle (Coords.) (2018). *Sexe, race & colonies. La domination des corps du XV^e siècle à nos jours*. La Découverte.

Blanks, Ingrid (2000). *Hair Matters: Beauty, Power, and Black Women's Consciousness*. New York University Press.

Bouvier, R. (1 de enero de 1935). *L'Italie et l'Ethiopie*. Affaires étrangères.

Bricon, Etienne (20 de mayo de 1921). *Le Salon des Artistes Français. Les sculpteurs de la paix*. Le Gaulois.

Brunot, Henriette (29 de abril de 1927). A travers le Soudan. Comment Mlle. Anna Quinquaud, prix de Rome de Sculpture, réussit à fixer la beauté africaine. *Le Quotidien*.

C. C. (21 de julio de 1936). *Madagascar au Petit Palais*. Le Jour.

Captive fellah par Anna Quinquaud (1 de mayo de 1931). Comoedia.

Carnet d'un passant (14 de diciembre de 1935). La Tribune de Madagascar.

Cayota, Mario (1990). *Siembra entre brumas: Utopía franciscana y humanismo renacentista: una alternativa a la conquista*. C. I. P. F. E.

Cluzel, Laure (2003). *Anna Quinquaud sculpteur de l'âme africaine 1890-1984* [Tesis doctoral inédita, Université Chales de Gaulle Lille 3].

Conchon, Marie-Josèphe (2022). *Thérèse et Anna Quinquaud : la sculpture en partage*. Ardents éditeurs.

- Crais, Clifton y Scully, Pamela (2021). *Sara Baartman and the Hottentot Venus. A Ghost Story and a Biography*. Princeton University Press.
- Cros, Michèle y Bondaz, Julien (Dir.) (2013). *Afriques au figuré : Images migrantes*. Éditions des archives contemporaines.
- Delavignette, Robert (21 de noviembre de 1932). *Portrait d'artiste. Anna Quinquaud*. La Dépêche coloniale.
- Delavignette, Robert (20 de diciembre de 1935). *Colonies à comprendre...* Paris-Soir.
- Delavignette, Robert (1 de enero 1938). *L'art dans la vie de l'administrateur colonial*. L'Art vivant.
- Deloncle, Pierre (1 de abril de 1946). *Artistes français aux colonies*. Revue des troupes coloniales.
- Doridou-Heim, Anna (2011). *Anna Quinquaud, exploratrice sculptrice. Voyage dans les années 30*. Somogy.
- Doridou-Heim, Anna y Wachs Genest, Catherine (2012). *Anna Quinquaud : itinéraire africains dans les années 30*. Guéret, Lancosme.
- ED. S. (21 de julio de 1936). *Au Petit Palais. Les oeuvres d'Anna Quinquaud*. Journal des débats politiques et littéraires.
- Ferro, Marc (Dir.) (2005). *El libro negro del colonialismo. Siglos XVI al XXI: del exterminio al arrepentimiento*. La Esfera de los Libros.
- Fouqueray, Anne (3 de junio de 1934). *Exposition de Mlle. Anna Quinquaud*. Le Journal.
- Fouqueray, Anne (9 de mayo de 1937). *Courrier des Arts. Le Salon de la Société coloniale des artistes français*. Le Journal.
- G. L. C. (1 de noviembre de 1926). *L'exposition de Mlle. Anna Quinquaud. Galerie D'Art Contemporain*. Le Journal.
- G. CH. (16 de marzo de 1938). *Un quart d'heure avec Madame Anna Quinquaud*. Journal des débats politiques et littéraires.
- Gallo González, Danae (2023). El pelo afro y la afro-descendencia en España en el documental *Afro, así es mi pelo* (2013) en Borst, Julia; Neu-Wendel, Stephanie y Tauchnitz, Julian (Eds.). *Women's Perspectives on (Post)Migration. Between Literature, Arts and Activism — Between Africa and Europe* (pp. 303-333). Georg Olms Verlag.

- Georges, Michel (12 de diciembre de 1927). *Energies féminines*. Le Quotidien.
- Helfritz, Hans (1960). Música y danzas con máscaras en África occidental II. *Revista Musical Chilena*, 14(74), 97-101.
- J. T. (07 de marzo de 1938). *A la recherche de la beauté*. Les Annales coloniales.
- Jofré, José Luis (2004). Todas las otredades de la otredad. *Fundamentos en humanidades*, 2(10), 125-156.
- Kelly, Mary (2021). *French Women Orientalist Artists, 1861-1956. Cross-Cultural Contacts and Depictions of Difference*. Routledge.
- Kunstler, Charles (9 de junio de 1934). *Anna Quinquaud*. Les Nouvelles littéraires, artistique et scientifique.
- Labesse, Jeanne (1 de octubre de 1943). *Anna Quinquaud, sculpteur de la Creuse au Niger*. Notre Province.
- Lacaze, Honore (1881). *Souvenirs de Madagascar*. Berger-Levrault et Cie.
- La Vie à Tananarive. Départ d'Anna Quinquaud* (13 de enero de 1934). La Tribune de Madagascar.
- Leblond, Marius-Ary (1 de enero de 1938). *Passé et avenir de l'art colonial*. L'Art vivant.
- Lefrançois, Jean (1 de enero de 1936). *La quinzaine coloniale*. La Revue politique et Littéraire.
- Leon-Martin, Louis (28 de julio de 1924). *Cous de Bichon. Le concours de Rome de Sculpture*. Paris-Soir.
- Leon-Martin, Louis (4 de noviembre de 1926). *Galerie d'Art Contemporain : Anna Quinquaud, Leon-Zack*. Paris-Soir.
- Leon-Martin, Louis (8 de abril de 1931). *Expositions diverses*. Paris-Soir.
- Le nouvel Hôtel de ville de Tanananrive* (13 de septiembre de 1934). La Tribune de Madagascar.
- Le Quatrième Salon de Madagascar* (1 de marzo de 1934). Le Courrier d'Ethiopie.
- Le salon de la "coloniale"* (30 de mayo de 1937). La Chronique coloniale.
- Les amis d'Anna Quinquaud fêtent sa Légion d'honneur* (21 de noviembre de 1932). Le Journal.
- Les arts à Tananarive* (28 de diciembre de 1933). Le Combat.

- Les Expositions. Expositions visitées. Galerie d'Art Contemporain* (1 de octubre de 1926). L'Art et les artistes.
- Lestranger, Monique de (2006). *Les Coniagui et les Bassari*. Editions L'Harmattan.
- Le VI Salon de Madagascar* (15 de enero de 1936). La Chronique coloniale.
- Lewis, Reina (1996). *Gendering Orientalism. Race, Femininity and Representation*. Routledge Taylor & Francis Group.
- Lycée de S. M. I. Manen. Recompenses Imperiales* (11 de agosto 1933). Le Courrier d'Éthiopie.
- Marquis-Sébie, Daniel (17 de julio de 1934). *Exposition d'Anna Quinquaud à Paris*. L'Éclaireur.
- Martí, Josep (2012). África: Cuerpos colonizados, cuerpos como identidades. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXVII(1), 319-346. <https://doi.org/10.3989/rdtp.2012.12>
- Mathis, Suzy (22 de diciembre de 1935). *Celle qui sculpta le buste du Négus*. Les Dimanches de la femme : supplément de la 'Mode du jour'.
- Moutard-Uldry, Renée (6 de marzo de 1952). *Anne Quinquaud. A retenu l'essentiel*. Climats.
- Nehac (15 de junio de 1934). *Exposition d'Anna Quinquaud*.
- Nochlin, Linda (1971). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? en Cordero Reiman, Karen y Sáenz, Inda (Compiladoras) (2001), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-43). Conaculta Fonca, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Oulié, Marthe (1 de enero de 1938). *L'art aux colonies le Salon Colonial*. Le Monde Colonial Illustré.
- P. F. (6 de abril de 1931). *Sculptures d'Anna Quinquaud*. Journal des débats politiques et littéraires.
- Parker, Rozsika y Pollock, Griselda (1981/2021). Mujeres mañosas y la jerarquía de las artes en *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología* (pp. 75-104). Akal. Trad. Raquel Vázquez Ramil.
- Pour Madagascar* (10 de septiembre de 1932). Madagascar.
- Quinquaud, Anna (1 de marzo de 1927). *Mes souvenirs de sculpteur de nègres au coeur de l'Afrique*. Lectures pour tous.

- Rambosson, Yvanhoé (15 de abril de 1931). *Petites expositions*. Le Journal des arts.
- Ratel, Simonne (10 de julio de 1927a). *Les femmes artistes. La randonnée africaine de Mlle. Anna Quinquaud*. Minerva.
- Ratel, Simonne (26 de julio de 1927b). *L'art colonial. Ce que M^{lle} Anna Quinquaud, prix de Rome de sculpture et boursière, rapporte de sa croisière noire*. Comoedia.
- Rey, Robert (1 de octubre de 1935a). *Anna Quinquaud (de la renaissance de l'exotisme)*. L'Art et les artistes.
- Rey, Robert (31 de diciembre de 1935b). *Anna Quinquaud, sculpteur de notre temps. De l'exotisme à la pose du Négus*. Le Madecasse.
- R. J. (22 de julio de 1936). *Exposition de Mlle. Anna Quinquaud au Petit-Palais*. Le Temps.
- Rosales, Harmonia (17 de mayo de 2018). *Cuando Dios es una mujer negra*. Afrofeminas.
<https://afrofeminas.com/2018/05/17/cuando-dios-es-una-mujer-negra-entrevista-a-harmonia-rosales/>
- Saimpré (8 de junio de 1922). *Dans le Monde*. Les Arts. Journal des débats politiques et littéraires.
- Suárez Bosa, Miguel; Castillo Hidalgo, Daniel; Cabera Armas, Luis Gabriel y Maziane, Leila (2016). Modernización de las infraestructuras y administración portuaria en África Occidental. Canarias, Casablanca y Dakar (1880-1940) en Polónia, Amélia y Rivera Medina, Ana María (Eds.), *La gobernanza de los puertos atlánticos, siglos XIV-XX* (pp. 43-66). Casa de Velázquez. <https://doi.org/10.4000/books.cvz.212>
- Tawadros, Gilane (1998). La Esfinge contemplando a Napoleón: artistas negras en Gran Bretaña en Deepwell, Katy (Ed.). *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas* (pp. 62-70). Ediciones Cátedra.
- Thiébauld-Sisson (13 de julio de 1932). *Les Salon de 1932. Le salon des Tuileries*. Le Temps.
- Toubiana, P. (5 de noviembre de 1926). *A la galerie d'Art Contemporain. L'exposition de Mlle. Anna Quinquaud*. Paris-Midi.
- Une artiste nous visitera* (25 de febrero de 1933). Le Madecasse.
- Une Femme en Afrique* (4 de enero de 1931). Le Cri de Paris.

Un vernissage à la Galerie de l'Art contemporain (1 de enero de 1926). *L'Art vivant*.

Van Loo, Esther (30 de julio de 1947). *Le dialogue avec Anna Quinquaud*. *Climats*.

Vanderpyl (2 de abril de 1931). *Souvenirs de la Guinée et du Doudan*. *Le Petit Parisien*.

W. (29 de agosto de 1947). *Le Musée de la France d'Outre Mer*. *Combat*.