



EL COLEGIO DE MÉXICO

El Colegio de México
Centro de Estudios de Asia y África

“Prácticas de representación frente a las miradas masculinas y coloniales: el caso del trabajo fotográfico de Ruth Ossai”

Tesis presentada por
Alonso Cruz González

Para optar por el grado de
Maestría en Estudios de Asia y África
Especialidad: África

Director:
Dr. Aaron L. Rosenberg

Comité:
Dra. Ishita Banerjee
Dra. Emily J. Riley

Ciudad de México, marzo de 2020

Resumen: El presente trabajo busca analizar las fotografías de Ruth Ossai —una joven fotógrafa nigeriana conocida por sus colaboraciones con Kenzo, Miu Miu y de manera más reciente, Fenty— como una respuesta a las miradas masculinas y coloniales que históricamente, han moldeado los discursos visuales en torno a África y sus habitantes. El trabajo de Ossai fluctúa entre la fotografía de moda y la fotografía de estudio.

En el momento colonial, la producción de imágenes tuvo un papel importante en la creación de supuestas fronteras entre los colonizados y los colonizadores, objetos y sujetos. La legitimidad de los diversos proyectos coloniales desplegados sobre el continente descansaba sobre narrativas hechas para retratar a los pueblos colonizados como habitantes de los estadios más bajos del desarrollo, desesperadamente necesitados de la mano civilizadora europea. Representar es un acto de poder que complementa otras formas de violencia ejercidas desde la autoridad.

A pesar de las independencias políticas que marcaron el siglo XX y supusieron una fractura entre las metrópolis y las colonias, las narrativas del salvador blanco perduraron. Las imágenes de sufrimiento humano, consumidas desde una distancia segura, alimentaron la idea del Sur como un espacio de vulnerabilidad que requiere que el Norte resuelva problemas como hambrunas y conflictos. Y a pequeña escala, que los problemas de las personas racializadas demandan la intervención de personas blancas.

Asimismo, narrativas más contemporáneas que representan el continente africano como una suerte de Caja de Pandora de la que emergen peligros como enfermedades, terrorismo y migración, refuerzan la securitización de la movilidad humana y la militarización de la región. La carga del hombre blanco y construcciones similares no quedaron en el pasado, sino que han sido revitalizadas y adaptadas a nuevas realidades, aunque mantienen propósitos similares: la explotación del Sur y sus habitantes.

En mi investigación, busco explorar cómo la fotografía de moda y la fotografía de estudio son una réplica a formas de ver el cuerpo generizado y racializado vinculadas a agendas neocoloniales. Al mismo tiempo, estas prácticas constituyen un campo en el que constructos sociales como juventud, género, elegancia, etc., son negociados y redefinidos. Para entender el trabajo de Ossai como un ejemplo de contravisualidad, es necesario mirar la historia de la fotografía en el continente: una herramienta de vigilancia y control al servicio de proyectos imperiales, convertida en un mecanismo para la creación de narrativas sobre el yo y el archivo del cuerpo. También, es relevante situar a Ossai como parte de un movimiento de jóvenes creadores de imágenes en África y la diáspora que están cambiando radicalmente el arte y la moda.

Palabras clave: Ruth Ossai, fotografía de moda, fotografía de estudio, contravisualidades.

Abstract: The present work aims to analyze the photographs of Ruth Ossai —a young Nigerian photographer known for her collaborations with Kenzo, Miu Miu and more recently, Fenty— as a response to masculine and colonial gazes that historically, have shaped visual discourses around Africa and its inhabitants. Ossai's work fluctuates between fashion photography and studio photography.

During the colonial moment, the production of images played an important role in the creation of alleged borders between the colonized and the colonizers, objects and subjects. The legitimacy of the diverse colonial projects deployed on the continent relied on narratives crafted to portray the colonized peoples as dwellers of the lowest stages of development, desperately in need of the european civilizing hand. Representing is an act of power that complements other forms of violence practiced from authority.

In spite of the political independences that marked the twentieth century and supposed a fracture between metropolises and colonies, the white savior narratives endured. The images of human suffering, consumed from a safe distance, fed the idea of the South as a place of vulnerability that requires the North to solve problems such as famines or conflicts. And in small scale, that the problems of racialized people demand the intervention of white people.

Likewise, more contemporary narratives that represent the African continent as a sort of Pandora's box from which dangers like diseases, terrorism and migration, reinforce the securitization of human mobility and the militarization of the region. The white man's burden and similar constructions were not left in the past, but have been revitalized and adapted to new realities, although they maintain similar purposes: the exploitation of the South, its resources and its inhabitants.

In my research, I seek to explore how studio photography and fashion photography contest ways of seeing the gendered and racialized body linked to neocolonial agendas. At the same time, these practices constitute fields in which social constructs such as youth, gender, elegance, etc., are negotiated and redefined. To understand Ossai's work as an instance of counter-visibility, it is necessary to look at the history of photography in the continent: a tool of surveillance and control at the service of imperial projects, turned into a mechanism for the crafting of narratives about the self and the archiving of the body. Also, is relevant to place Ossai as part of a movement of young image creators in Africa and the diaspora who are radically changing art and fashion.

Key words: Ruth Ossai, fashion photography, studio photography, counter-visualities.

Para Víctor

Durante mi estancia en El Colegio de México no pude evitar sentir que estaba en un cuarto con cien personas, de las cuales 99 no creían en mí. Sin embargo, tuve la enorme fortuna de encontrarme con muchas personas que tuvieron fe en mí y creyeron en mi trabajo cuando no podía hacer más que llorar y querer renunciar. Es gracias a ellas que esta tesis ha sido entregada y lamento que sólo sea con palabras que puedo reconocer todo lo que hicieron por mí.

A Berónica, por su amor y apoyo incondicionales —y debo decir, inmerecidos— sin los cuales sería imposible lograr cualquier cosa.

A Víctor, por enseñarme a ver y aún más importante, a formarme una perspectiva propia.

A Elisa, por ser siempre un ejemplo de la académica y hermana que me gustaría ser.

A Elena, por mejorarlo todo con una sonrisa.

A Celia, Martha, Cinthya y Diana, por su cariño que nunca me abandona y su paciencia constante.

A Ruy, por desafiarme con sus preguntas y confortarme con sus abrazos. Soy el más afortunado de tenerte como compañero en cada travesía, estoy seguro de que vendrán muchas más. Saberte conmigo hizo posible todo, incluso lo que pensé no lograr.

A mi asesor, el Dr. Aaron Rosenberg, por su amistad y confianza. A la Dra. Ishita Banerjee, por sus comentarios que me retaron y sin duda mejoraron de manera importante mi trabajo. A la Dra. Emily Riley, por su compromiso, dedicación y apoyo. Fui sumamente afortunado de tenerles como comité.

A mi *sensei* Beatriz, por su guía que me hace enormemente privilegiado.

A Nofret y Ángeles, quienes fueron como una hermana y una madre respectivamente, por su cariño que me nutrió en momentos críticos.

A Maribel, por las conversaciones, los trayectos, las cenas y demás instantes que fueron mi refugio, no sé si hubiera llegado al final sin ti.

A Lorena, por la complicidad que forjamos durante dos años, aunque lo nuestro ya estaba escrita en las estrellas.

A Julio, Lourdes y Emilia, por hacerme parte de su familia.

A Fer, por su radicalidad y claridad tan necesarias siempre.

A Michelle, por las largas charlas y las horas de risa que me curaron todo.

A Larisa, por mostrarme la valentía que se necesita para mantenerse amable en un mundo tan cruel.

A Carolina, por abrazarme y escucharme siempre que lo necesité.

A Alejandra, por su solidaridad y lucidez.

A Carlos, por compartir tantas cosas conmigo.

A Edisabel, por su orientación y amistad.

A Estela, por su cariño y generosidad.

A todas las personas que integran la Dirección de Asuntos Escolares, por su profesionalismo y calidez.

A mis compañerxs y profesoras del Curso de Verano del Programa Interdisciplinario de Estudios de Género 2018, por sus perspectivas y lecturas del mundo que me cambiaron a mí y el rumbo de mi trabajo.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, por la beca.

Al Colegio, por permitirme construir en su interior un nido para dos años. Al Centro de Estudios de Asia y África por todas las facilidades otorgadas, específicamente, el Verano del PIEG y el estímulo para la terminación de tesis.

Por último, a quienes hacen el conocimiento científico accesible accesible para todxs.

Índice

Introducción / p. 1

Capítulo 1: Enmarcando las narrativas coloniales y neocoloniales en los medios / p. 5

Capítulo 2: Ruth Ossai; contexto, historia y trabajo / p. 36

Conclusiones / p. 71

Fuentes consultadas / p. 75

Índice de imágenes

Imagen #1, Campaña de Fenty / p. 1

Imagen #2, Fotografía de estudio / p. 17

Imagen #3, Fotografía de estudio / p. 24

Imagen #4, *Humanitarians of Tinder A* / p. 26

Imagen #5, *Humanitarians of Tinder B* / p. 28

Imagen #6, Campaña de LOB A / p. 29

Imagen #7, Campaña de LOB B / p. 30

Imagen #8, Fotografía de estudio / p. 31

Imagen #9, *Ruth, Amina and the three Aisha's play 'in and out'* / p. 37

Imagen #10, Campaña de Fenty / p. 41

Imagen #11, Fotografía de estudio A / p. 57

Imagen #12, Fotografía de estudio B / p. 59

Imagen #13, *Gidi gidi bu ugwu eze A* / p. 62

Imagen #14, *Gidi gidi bu ugwu eze B* / p. 64

Imagen #15, *Miu Miu Babes A* / p. 68

Imagen #16, *Miu Miu Babes B* / p. 69

Imagen #17, Beyoncé y *La Consagración de Napoleón* / p. 71

Introducción

Ruth Ossai es una joven fotógrafa nigeriana basada en West Yorkshire famosa por su trabajo para marcas conocidas en todo el mundo como Kenzo, Miu Miu, Nike y más recientemente Fenty, la *maison* de Rihanna. Pero no comenzó a tomar fotografías hace poco, es algo que ha hecho toda su vida, primero con un BlackBerry y después con una cámara desechable. Los primeros álbumes que llenó fueron curados para enseñarle a su familia en el Reino Unido cómo era su vida en Nigeria y también a la inversa (Jennings, 2018 y Moroz, 2018). De hecho, se llama a sí misma una *Igbo-yorkshire warrior*; una expresión que encarna su carácter de sujeto transnacional. La siguiente imagen (#1) fue hecha para Fenty:



Imagen #1, tomada de <https://twitter.com/fentyofficial/status/1134484940962185221>.

La producción de Ossai está notablemente influida por la cultura popular de Nigeria —el cine de Nollywood y los videos de *gospel*— y otras tradiciones de archivo del cuerpo —los retratos de estudio y las filmaciones de eventos sociales (Jennings, 2018 y Moroz, 2018). Por ejemplo, el uso de fondos —como el que es posible apreciar en la imagen #1— es un sello de su trabajo y también un recurso que durante años ha sido empleado en estudios de África Occidental (Nnadi, 2017).

Familiares y conocidos de Ossai protagonizan sus fotografías, muchas de ella tomadas en ocasiones en las que la gente se viste y arregla de manera de manera especial y también en su estudio transportable que lleva a casa de quienes desean ser fotografiados (Jennings, 2018). Las decisiones sobre fondo, pose e indumentaria son hechas por los sujetos fotografiados, de manera que sus deseos e historias se manifiestan en el resultado final, que en cierto sentido, es el fruto de una colaboración entre las personas situadas en ambos lados de la cámara (Moroz, 2018).

Según Ossai, la libertad de los sujetos retratados para elegir les otorga “poder y agencia para que puedan ser su verdadero yo” (*Artsy*, 2018, n. p.). Igualmente considera que su trabajo se distingue del de fotógrafos occidentales en tanto en el de los segundos los sujetos no tienen voz o agencia (Nazif, 2017). Ciertos textos de la producción cultural y académica del Norte representan las narrativas perjudiciales e incompletas a las que se refiere Ossai.

Por ejemplo, el video para el tema *Wildest Dreams* (Kahn, 2015) de la cantante estadounidense Taylor Swift narra el romance prohibido entre dos actores del Hollywood de oro con la sabana africana como escenario. Resulta curioso que África fuera elegida como marco para el amor clandestino de dos sujetos blancos y que si bien aparecen cebras, jirafas y leones, no es posible contar ni una sola persona negra. La fantasía colonial de Swift ilustra

cómo las formas en que actualmente África y sus habitantes son representados, en realidad no están tan alejadas de viejos patrones.

África puede ser un espacio hostil e indómito que guarda toda clase de peligros —enfermedades mortales, fieras, caníbales, guerrilleros y terroristas— como en *Heart of Darkness* (1899) de Joseph Conrad, o como un paraíso terrenal rebosante de recursos —plantas, animales, minerales y cuerpos— disponibles para ser explotados. También, el continente es un refugio en el que personas de Europa o América del Norte pueden llevar una vida libre de ataduras morales (Sheller, 2003, p. 13), como en *Out of Africa* (1937) de Karen Blixen.

En su texto satírico *How to Write about Africa*, el escritor keniano Binyavanga Wainaina (2006, n. p.) dice lo siguiente acerca de los estereotipos que prevalecen en la literatura sobre África que se hace en el Norte:

En tu texto, trata a África como si fuera un solo país. Es caluroso y polvoriento, con arbustos rodantes y enormes manadas de animales y personas altas y delgadas que se mueren de hambre. O es caliente y lleno de vapor con personas muy pequeñas que comen primates. No te enredes con descripciones precisas. África es grande: cincuenta y cuatro países, 900 millones de personas que están demasiado ocupadas muriéndose de hambre y muriendo y luchando y emigrando para leer tu libro. El continente está lleno de desiertos, junglas, tierras altas, sabanas y muchas otras cosas, pero a tu lector no le importa eso, así que mantén tus descripciones románticas, evocadoras y poco particulares.

La crítica de Wainaina a la exotización no se limita a un conjunto de novelas, de hecho puede trasladarse a otros ámbitos de producción cultural. Estas representaciones de África y los africanos no sólo son problemáticas porque son esencialistas, sino porque se enlazan con proyectos neocoloniales. Para Ella Shohat y Robert Stam (2014, p. 17) a pesar de que el colonialismo —caracterizado por el “control directo político y militar”— ha llegado a su fin, el mundo permanece inmerso en el neocolonialismo, es decir “formas de control mayoritariamente económicas, abstractas, semi indirectas cuyo eje es una cercana alianza

entre el capital extranjero y la élite indígena”. El neocolonialismo es “una regeneración del colonialismo con otros medios”, la tracción explicativa del término radica en que visibiliza la permanencia de “estructuras colonialistas contemporáneas de dominación” (Shohat, 2008, p. 113).

Las prácticas colonialistas son legitimadas por andamiaje lingüístico e ideológico, o sea, el discurso colonialista/imperialista. Un discurso es un archivo de representaciones y conocimiento necesariamente vinculado a estructuras de poder que “excluyen voces, estéticas y representaciones específicas” (Shohat y Stam, 2014, p. 18). Conocer —y representar— al Otro ha sido indispensable para diversos proyectos imperialistas (Said, 1979).

Mi trabajo está fundamentado en la siguiente hipótesis: la obra de Ossai representa un modo de ver que se opone a los imaginados y ejecutados desde la matriz colonial del poder, por ejemplo, postales racializadas y generizadas de dolor y catástrofe que dan legitimidad a proyectos que a lo largo de la historia han perseguido la explotación del Sur Global, sus recursos y sus habitantes. Las fotografías tomadas por Ossai no sólo son una contestación a discursos colonialistas que se mantienen vigentes, también son un espacio para la autorepresentación. En seis fotografías, de estudio y de moda, hechas entre 2012 y 2018 busco explorar las narrativas formuladas por Ossai frente a relatos hegemónicos; historias de agencia, elegancia y éxito que se contraponen a imágenes de dolor, angustia y vulnerabilidad que inundan los medios cada vez que se habla de África.

El primer capítulo es un breve recorrido sobre la relación entre la producción de representaciones en la cultura popular y las prácticas colonialistas, el hilo conductor es el término complejo de visualidad de Nicholas Mirzoeff. El segundo, es un análisis de las prácticas de representación articuladas por Ossai, su historia y contextos desde dos términos desarrollados por bell hooks: replicar y mirada oposicional.

Capítulo 1: Enmarcando las narrativas coloniales y neocoloniales en los medios

“Pienso en tu mirá’, tu mirá’ clavá’ es una bala en el pecho”

- Rosalía, *Pienso en tu mirá’*

Sobre la utilidad que tiene África como creación occidental, Achille Mbembe (2001, p. 2) menciona:

Pero es en esta relación con África que la noción de “otredad absoluta” se ha llevado más lejos. Ahora es ampliamente conocido que África es una idea, un concepto que históricamente ha servido, y continúa sirviendo, como un polémico argumento para el deseo desesperado de Occidente por afirmar su diferencia con el resto del mundo. En varios aspectos, África aún constituye una de las metáforas a través de las cuales Occidente representa el origen de sus propias normas, desarrolla una imagen propia, e integra esta imagen en un conjunto de significantes afirmando lo que se supone que es su identidad.

En este sentido, Valentin Yves Mudimbe (1994, p. xi), afirma que la idea de África es multifacética y tiene trayectorias diversas al interior de sistemas de conocimiento, a veces en abierto conflicto. África como “paradigma de la diferencia” tiene una larga genealogía; en los registros de Heródoto, la alteridad era encarnada por quienes habitaban más allá de las fronteras de Grecia. Durante los siglos XV y XVI —marcados por la trata atlántica— la figura del salvaje fue el “doble negado” del europeo. El siglo XIX fue el momento en el que inició la consolidación de la “biblioteca colonial”, un *corpus* dedicado a conocer el “objeto africano” con el fin de descifrar “su esencia, sus secretos y su potencial a un amo que finalmente podría domesticarlo” (p. xii).

En el pensamiento eurocéntrico, Europa es un punto desde el que se trazan jerarquías binarias siempre favorables para Europa (Shohat y Stam, 2014, p. 2). El eurocentrismo, aunque no es estable ni libre de contradicciones, tiene constantes: “limpia la historia occidental al mismo tiempo que es condescendiente con e incluso demoniza a lo no occidental; piensa en sí mismo en términos de sus más nobles logros —ciencia, progreso,

humanismo— pero en lo no occidental en términos de sus deficiencias, reales o imaginadas” (p. 3). El eurocentrismo constituye el fundamento ideológico de los discursos colonialistas, imperialistas y racistas, su función es naturaliza las dinámicas de poder derivadas del imperialismo. Aunque el colonialismo ha llegado a su fin de manera formal, el eurocentrismo continúa dando forma a representaciones contemporáneas en múltiples espacios.

La división racial internacional del trabajo —de centros y periferias— y sus jerarquías —raciales, de género, espirituales, epistémicas y lingüísticas— descansan sobre construcciones binarias de desigualdad en las que el Otro no europeo construido desde un lugar de privilegio epistémico ha sido “la gente sin escritura”, “la gente sin historia”, y de manera más reciente, “la gente sin desarrollo” y la “gente sin democracia” (Grosfoguel, 2006, p. 23).

Fotografía y poder

Representar es un acto de poder, según Jean y John Comaroff (1991, p. 22), el poder se presenta o se oculta en la vida cotidiana de manera tal que parece natural y sin lazos que lo unan a un agente en particular. El poder está en las instituciones —como puede resultar más obvio— y también en campos como la estética, la producción de conocimiento y la representación. El poder imbricado en el símbolo o el hábito es tan efectivo como la coerción.

Sobre la relación entre representación y poder, Edward Said (2001, p. 41) observa:

[...] el acto de representar (y por lo tanto reducir) a otros, casi siempre involucra violencia de cierto tipo hacia el *sujeto* de representación, así como un contraste entre la violencia del acto de representar algo y el calma exterior de la representación en sí, la *imagen* —verbal, visual u otro— del sujeto. Ya sea una imagen espectacular, o una imagen exótica, o una representación académica, siempre hay un contraste paradójico entre la superficie, que parece estar bajo control, y su proceso de producción, que inevitablemente involucra cierto grado de violencia, descontextualización, miniaturización, etc.

El concepto complejo de visualidad (*visuality complex*), tomado del libro *The Right to Look* de Nicholas Mirzoeff (2011, pp. 3.5) arroja luz sobre el vínculo que une la práctica de

representar con el ejercicio del poder. El término tiene dos acepciones, una se refiere a la fabricación de estructuras sociales, mientras que la otra alude a una condición psíquica. Los complejos adiestran las mentes y organizan los cuerpos, garantizando la integridad de la separación entre gobernantes y gobernados, no sólo en términos físicos, sino también que exista una conformidad con dicho arreglo. La visualidad es una práctica discursiva que tiene repercusiones materiales y complementa la violencia de la autoridad. Los complejos de visualidad son una articulación de la colonialidad, definida como la propagación de la dominación colonial y sus efectos a través de la historia (Moraña, Dussel y Jáuregui, 2008, p. 2).

Los complejos de visualidad se consolidan a través de tres operaciones; clasificación, segregación y estetización. En la primera, los sujetos visualizados son nombrados y jerarquizados, posteriormente en la segunda, son aislados del tejido social con el fin de obstaculizar su devenir político, finalmente, en la tercera, se busca que la categorización sea tan bella que parezca correcta y natural, o sea, incuestionable (Mirzoeff, 2011, p. 3). Acerca de lo percibido como natural, Cynthia Enloe (2004, pp. 1-2) dice lo siguiente:

Ser curioso demanda energía. Por lo tanto, puede ser una forma distorsionada de “conservación de energía” lo que hace ciertas ideas tan atractivas. Tomemos por ejemplo el adjetivo cargado “natural”. Si uno da por sentado que algo es “natural”, ahorra energía. Después de todo, lo que se considera natural no se ha creado de manera consciente. No hay que tomar decisiones. El resultado: podemos imaginar que no hay nada que necesitemos investigar.

Sin embargo, Mirzoeff (2011, p. 6) también señala que “la visualidad no es la guerra por otros medios: es la guerra”, debido a que está en constante contestación y disputa. De cara a los complejos de visualidad, las contravisualidades —representaciones que “exceden o preceden el sometimiento a la autoridad centralizada”— se presentan como un desafío. Es absurdo siquiera pensar que la autoridad de la visualidad nunca ha sido impugnada (p. 23-24).

Durante el período colonial ocurrieron dos tipos de interacciones entre europeos y africanos; una directa y otra mediada por la distancia. Las audiencias metropolitanas pudieron acceder a imágenes que antes estaban fuera de su alcance mediante cromolitografías, diapositivas, fotografías y postales que fueron posibles gracias a innovaciones como las cámaras o el celuloide (Landau, 2002, pp. 141-142). Las relaciones entre las distintas geografías vinculadas por la colonización fueron más allá de la circulación de bienes; hubo un constante consumo de paisajes, culturas, representaciones, corporalidades, textos, imágenes, deseos y apegos (Sheller, 2003, p. 14).

La expansión colonial europea sobre diversos espacios fue facilitada por un conjunto de avances tecnológicos —las vacunas, los barcos de vapor, la electricidad, los aviones, la radio y las armas de fuego (Headrick, 1981). La fotografía fue uno de estos desarrollos al servicio del colonialismo, la producción de imágenes fue sumamente importante para los diversos proyectos imperiales desplegados durante el siglo XIX y la primera mitad del XX. Susan Sontag (1979, pp. 14-15) traza asombrosos paralelos entre las armas y las cámaras; en tanto ambas son artefactos automatizados listos para disparar (*shoot*), que “cifran fantasías y crean adicción”. Asimismo, precisa que aunque las cámaras, a diferencia de las armas, no son letales “fotografiar a otras personas implica violarlas, verlas como ellas nunca se han visto a sí mismas, al conocerlas como jamás podrán conocerse; convierte a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente”.

Por ejemplo, las fotografías de las mujeres de los dominios franceses y británicos eran convertidas en postales y enviados a las metrópolis como testimonios del supuesto atraso de las sociedades colonizadas, tan urgentemente necesitadas de la “mano civilizadora europea”. Las imágenes, que tenían un alto componente erótico —manifestado en semidesnudos o desnudos— buscaban fabricar una diferencia entre colonizados y colonizadores, y cubrirla de

un manto de naturalidad (Enloe, 2000, p. 42). La vestimenta —o la ausencia de ella— fueron para los europeos, los marcadores predilectos de su imaginada superioridad cultural (Fanon, 1965, p. 35 y Masquelier, 2005, p. 1). De acuerdo con Yaël Simpson Fletcher (1998, pp. 193-194), “el uso extendido de la retórica e imágenes generizadas fue crucial para el proceso de construir una diferencia entre ‘nosotros’ y ‘ellos’ y para naturalizar la relación colonial”.

Pensar en la mirada colonial como algo totalizante es erróneo, ya que incluso las imágenes más artificiales y racistas ofrecen una contralectura que revela las historias individuales y colectivas de los sujetos retratados, más allá de las intenciones del fotógrafo y su inserción en el proyecto colonial (Banks y Vokes, 2010, p. 337).

Discursos neocolonialistas y narrativas visuales

A pesar de las independencias resultantes de pactos políticos o luchas de liberación nacional en contra del yugo europeo que marcaron la segunda mitad del siglo XX, los poderes metropolitanos diseñaron nuevos mecanismos que les permitieron mantener intactos los flujos de capital, materias primas y mano de obra que van de Sur a Norte. La injerencia en asuntos internos y la presencia militar de Francia, Reino Unido, Estados Unidos y otros actores en sus excolonias, no podrían ocurrir ni aparentar legitimidad sin el respaldo de un entramado de prácticas discursivas que las hacen parecer necesarias e incluso, como obligaciones morales a cuenta de una historia “compartida”.

Los términos Norte y Sur —a diferencia de otros como Tercer Mundo, que responden a preocupaciones sobre el desarrollo— ponen énfasis en las relaciones geopolíticas y la distribución desigual de riqueza y privilegio como producto del colonialismo y el neoimperialismo (Dados y Connell, 2012, pp. 12-13). Pero Norte y Sur no son categorías estrictamente geográficas, sino metafóricas; describen a comunidades y naciones ricas y

marginales, es decir, quienes tienen y quienes no tienen. En todo Norte hay un Sur del mismo modo que cada Sur alberga un Norte (Mohanty, 2003, p. 505).

La democracia, el desarrollo y los derechos humanos no son términos neutrales, ni existen aislados bajo una campana de cristal, son constructos humanos y por lo tanto poseen fuertes cargas valorativas que los vinculan a actores y agendas. Las intervenciones en su nombre van de la mano con representaciones racializadas y generizadas de desplazamientos, hambrunas y conflictos. Mediante estas narrativas visuales se dibujan los límites entre quienes son sujetos y quienes son objetos de democracia, desarrollo y derechos humanos; lo que da la apariencia de que los problemas del Sur demandan la injerencia del Norte y a pequeña escala, los problemas de la gente racializada en África, Asia y América Latina sólo pueden ser resueltos por una persona blanca.

En la imaginación colectiva, África es una fuente inagotable de postales de sufrimiento humano. Niños con el estómago hinchado, sobrevivientes cuyas extremidades fueron mutiladas por machetes y enfermos esperando la muerte en camas improvisadas; imágenes que muestran el sufrimiento como algo injusto que debe ser resarcido, pero también nutren el mito de la ineludibilidad del desastre en los rincones más “pobres” y “atrasados” del globo al reproducir la idea de que se trata del tipo de cosas que naturalmente suceden en lugares como África y Medio Oriente (Sontag, 2003, pp. 88-89).

En *Regarding the Pain of Others*, Susan Sontag (2003, p. 50) equipara la pulsión por consumir imágenes de suplicio con el deseo por ver cuerpos desnudos (p. 50). La provocación lanzada por Sontag, nos lleva a pensar en qué medida el sufrimiento humano en los medios es consumido como si se tratara de un espectáculo. Para Guy Debord (2002, n. p.) el espectáculo no es solamente un cúmulo de imágenes o su producción en serie, sino toda relación social mediada por imágenes, así como una forma de ver el mundo que ha sido materializada, o sea,

es el resultado del modo de producción vigente. *The Society of the Spectacle* inicia con una paráfrasis de *El Capital*; “en las sociedades donde prevalecen las condiciones modernas de producción, todo en la vida se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que alguna vez que vivido directamente se ha alejado en la representación”. La tesis de Debord complementa lo dicho por Sontag (p. 21): “ser un espectador de las calamidades tienen lugar en otro país es una experiencia moderna por excelencia”. La práctica de observar el padecimiento de personas de “piel oscura” en geografías “lejanas” y “exóticas”, es una sucesión de las exhibiciones etnológicas frecuentes en Europa entre los siglos XVI y XX (pp. 88-90).

Para Shohat y Stam (2014, p. 5) a través de la televisión y el cine comerciales, el periodismo y la música *pop* —o sea, la cultura popular— el eurocentrismo retoña de forma cotidiana. Las películas, noticias y fotografías producidos entre 2006 y 2019 diseccionadas a continuación son textos útiles para problematizar la relación entre la cultura popular y los varios proyectos neocoloniales que se ciernen sobre África.

***The Constant Gardener* y *Blood Diamond*: la vigencia de la carga del hombre blanco**

Algunas producciones cinematográficas del Norte —especialmente el cine de Hollywood— son ejemplos paradigmáticos de cómo se mantienen con vida construcciones como la carga del hombre blanco. Las historias sobre héroes blancos no hacen más que reforzar la idea de que los colonizados necesitan de los colonizadores, o sea, el colonialismo es pensado como algo benéfico para ambas partes. La fórmula es muy conocida; los sujetos racializados son empujados a los márgenes de las narrativas y convertidos en adornos, por sujetos blancos que personifican la justicia, el valor, la sabiduría y la razón (Róisín, 2017).

The Constant Gardener (Meirelles, 2005) narra los intentos del diplomático británico Justin Quayle (interpretado por Ralph Fiennes) por resolver el asesinato de su esposa Tessa

(Rachel Weisz) y su amigo el médico keniano Arnold Bluhm (Hubert Koundé). Justin y Tessa se conocen en el Reino Unido y al poco tiempo ella decide acompañarlo a Kenia a pesar de las negativas de él. En Kenia, Tessa comienza a involucrarse en problemas locales relacionados con el acceso a la salud. Con el tiempo ella y Arnold descubren que hay una red de complicidad entre el gobierno keniano, el británico y una compañía farmacéutica, que permitía probar Dypraxa, un medicamento para la tuberculosis, sin consentimiento informado de los pacientes.

Justin intenta disuadir a Tessa de seguir implicándose, pero ella continúa con sus pesquisas y elabora un reporte que envía a altos funcionarios del cuerpo diplomático británico. Tessa y Arnold son asesinados en una aparente emboscada y Justin encuentra pistas que conectan el supuesto asalto con asesinos a sueldo pagados por la farmacéutica, a medida que hace más hallazgos recibe amenazas e incluso ataques. En su búsqueda por respuestas, Justin viaja a Sudán para entrevistarse con el médico que le proporcionó información a Tessa para elaborar el informe y él le confirma que lo que sucedió con su esposa y el médico fue una medida para detener su investigación.

Justin y el doctor son evacuados en un avión debido a que la aldea en la que se encontraban es saqueada. Justin le pide al piloto que lo deje en el lugar en el que Tessa murió, cerca del lago Turkana, donde él también es asesinado. En su funeral, un diplomático con el que Tessa también mantenía una relación, lee una carta de un importante funcionario del Ministerio de Relaciones Exteriores y de la Mancomunidad de Naciones (*Foreign and Commonwealth Office*) en la admite estar al tanto de los efectos negativos del Dypraxa.

A pesar de que la historia tiene lugar en Kenia, de manera frecuente los personajes se refieren a África como si fuera un país, es decir, nadie habla de forma tan general sobre América —del norte, por supuesto— o Europa. También resulta curioso que aunque Tessa y

Arnold fueron asesinados por el mismo motivo y en el mismo incidente, nadie parezca preocuparse por la muerte de él. Son varias las escenas en las que aparece Tessa cargando niños pequeños con una mirada piadosa en el rostro —como si se tratara de una perfecta *Madonna*—, caminando de la mano de algunos más grandes o aceptando sus regalos mientras sea pasea en los barrios más empobrecidos de Nairobi. Ella encarna todas las virtudes posibles; es bondadosa, valiente, sagaz, idealista. Tessa es la salvadora blanca acabada que murió intentando salvar a completos desconocidos en un país que no era el suyo, como si nunca, ningún keniano hubiera podido descifrar el nexos perverso entre gobiernos y farmacéuticas.

Otra película sobre héroes blancos que dan todo por rescatar a sujetos negros es *Blood Diamond* (Zwick, 2006), una cinta acerca de la extracción de diamantes y su relación directa con el financiamiento de conflictos armados en Sierra Leona, al interior de la que confluyen las vidas del pescador Solomon Vandy (Djimon Hounsou), el exmilitar convertido en traficante de armas Danny Archer (Leonardo DiCaprio) y la periodista Maddy Bowen (Jennifer Connelly).

La historia se desarrolla durante la guerra civil en el país africano. La familia de Vandy se fragmenta cuando él es forzado a trabajar en las minas de diamantes; su hijo mayor Dia es reclutado como combatiente del Frente Revolucionario Unido (FRU) y su esposa e hijos restantes deben huir de la violencia. En las minas, Vandy encuentra un diamante rosa de gran tamaño y lo esconde en un punto cercano a un río pero es capturado y enviado a la cárcel junto con otros miembros del FRU. En prisión Vandy conoce a Archer, quien le ofrece ayuda para encontrar a Dia y colocar el diamante en el mercado a cambio de compartir ganancias. En un bar Archer se cruza con Bowen, que se encuentra escribiendo sobre diamantes de sangre y le promete evidencias de cómo opera el comercio triangular de diamantes vía Liberia a cambio de facilidades para llegar a donde Vandy escondió el diamante.

Archer también pacta con otros mercenarios para dividirse las ganancias de la venta del diamante si lo asisten en disipar a los miembros del FRU de la zona cercana al río donde Vandy enterró el diamante, sin embargo los traiciona. Vandy y Archer recuperan el diamante pero el exmilitar es herido por una bala y en sus últimos minutos de vida llama a Bowen para que acuerde un encuentro con Vandy y obtenga más información para su reportaje. Vandy logra llegar a Londres para vender el diamante bajo la condición que su familia sea reunida y trasladada al Reino Unido. La negociación y el intercambio son documentados por Bowen para exponer la corrupción de las diamanteras. La película concluye con Vandy rindiendo testimonio frente a una audiencia durante la negociación del Proceso de Kimberley —un conjunto de certificaciones para mantener fuera del mercado los diamantes extraídos de países en conflicto.

Si bien la cinta intenta denunciar cómo las transnacionales se benefician enormemente de la explotación de diamantes en entornos convulsos, reproduce de forma acrítica imaginarios y narrativas coloniales. Al igual que en muchas otras películas sobre salvadores blancos, los sujetos racializados tienen pocos diálogos y la mayoría de ellos son muy simples. El personaje de Vandy se presenta casi como un niño; paralizado ante el horror de la violencia y asombrado por las capacidades que poseen sus salvadores y él no. Igualmente, muestra pocas emociones, mientras que Archer y Bowen son figuras complejas que cambian durante la historia —se redimen o se enamoran—, despliegan un amplio rango de emociones y se enfrentan a fuertes dilemas éticos.

Las cintas arriba problematizadas no son un fenómeno reciente, tienen una profunda genealogía. La imagen predominante de África en las pantallas metropolitanas siempre ha sido fabricada desde una posición condescendiente y paternalista. Los cineastas europeos y estadounidenses comenzaron a hacer películas en África debido a la fascinación que

despertaban sus paisajes impresionantes, locaciones inusuales para los audiencias euroamericanas. En el cine los africanos eran representados de una forma caricaturizada: “salvajes o primitivos dóciles haciendo cosas divertidas en la jungla para divertir a buscadores de aventuras blancos” y con base en dos moldes. En el primero, caracterizados por una disposición servil —cocineros, sirvientes, trabajadores del campo— y el segundo, los nativos perversos, crueles y supersticiosos (Ukadike, 1990, pp. 30-31). En contraste, los sujetos blancos —generalmente masculinos— eran retratados como valerosos, intrépidos y racionales. La creación de África como un espacio hostil y agreste que sólo puede ser “penetrado” violentamente por un hombre blanco es una práctica deliberada de representación vinculada a intereses coloniales en el continente, por ejemplo, las películas sobre exploradores gozaron de una popularidad inmensa en el período entreguerras (pp. 35-37).

La Unidad de Cine Colonial Británico (*British Colonial Film Unit*) fue fundada en 1939 con la idea de usar “el cine como un instrumento de persuasión para comunicarse con las masas, fuese la clase trabajadora de la Inglaterra industrial urbana o analfabetos en las colonias británicas en África” (Smyth, 1988, p. 258). Bajo su auspicio se realizaron películas instruccionales para explicar a audiencias coloniales el supuesto vínculo indisoluble entre colonización y progreso. Filmes como *Mister English at Home* y *An African in London* pretendían enseñar modales y etiqueta mientras que *Leprosy* y *Men of Two Worlds* tratan sobre la imaginada superioridad de la medicina “moderna” y sus instituciones sobre otras tradiciones médicas “atrasadas” (Ukadike, 1990, p. 36).

¿En qué medida son diferentes las películas instruccionales a *The Constant Gardener* o *Blood Diamond*? Aunque puede parecer una extrapolación reductiva, es útil arrojar luz sobre cómo construcciones coloniales como la carga del hombre blanco han permanecido casi intactas, vía la fabricación historias de salvadores iluminados que deben rescatar a las “razas

inferiores” de ellos mismos. Ciertos sectores de los medios y la academia euroamericanos confeccionan y difunden narrativas simples y atractivas que pretenden explicar la violencia que tiene lugar en África como un producto del “salvajismo”, opuesta a la que demanda el progreso histórico. La violencia que no es revolucionaria es vista como absurda e irracional, y esclarecida mediante la diferencia cultural; observar la abyecta degradación del otro posibilita validar y conmemorar una superioridad imaginada (Mamdani, 2003, pp. 48-49).

Los aspectos que distinguen el trabajo de Ossai de otras prácticas de representación es la centralidad que ocupan los sujetos fotografiados en él y la posibilidad de contar sus propias historias a través de la ropa, la pose o el uso de fondos. En la composición de abajo se aprecia cómo ciertos elementos son utilizados en la construcción de narrativas. El teléfono celular, las gafas, el enorme y brillante collar, el fondo que remite a una gran ciudad; todo alude al presente del protagonista del retrato y el futuro que imagina para sí. En los grandes relatos sobre salvadores blancos —que no empiezan ni terminan con *The Constant Gardener* o *Blood Diamond*— los sujetos racializados están en la periferia.

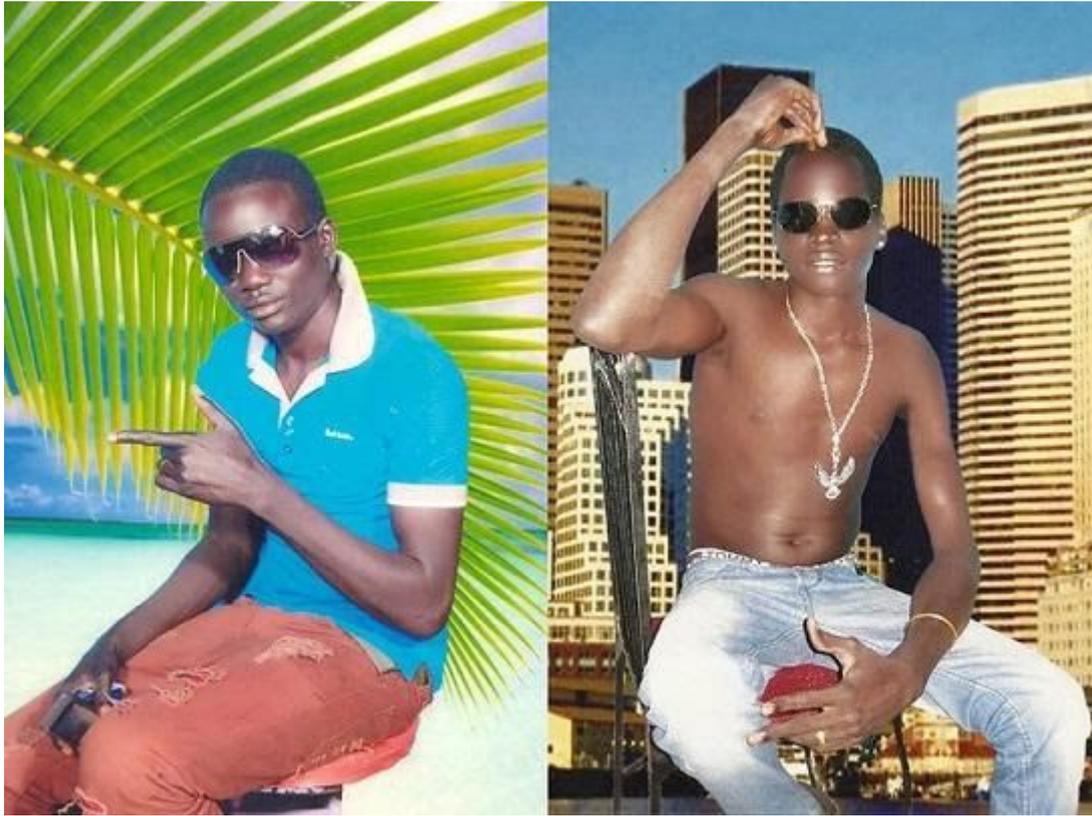


Imagen #2, tomada de <https://www.itsnicethat.com/articles/photographer-ruth-ossai-celebrates-beautiful-effortless-powerful-nigerian-id-entity-300117>.

***Kony 2012* y #BringBackOurGirls: posthumanitarismo y humanitarismo de celebridades**

La representación de África como un caldo de cultivo ideal para el surgimiento de grupos como el Al-Shabaab o Boko Haram, justifica la ascendente presencia militar de los países Norte en el continente. El caso de la agenda de seguridad estadounidense es sumamente esclarecedor; la “guerra contra el terror” —la estrategia de seguridad puesta en marcha tras el 9/11— justificó el establecimiento de acuerdos militares, denominados SOFA (*status of forces agreements*) con varios países del continente, bajo los cuales, las tropas estadounidenses pueden hacer uso de los puertos, aeropuertos y la infraestructura militar del país huésped. El despliegue de tropas estadounidenses en África es presentado al público como “temporal”, lo que permite una mayor proyección sin rendición de cuentas. Asimismo, las actividades

humanitarias, diplomáticas, académicas y comerciales de los Estados Unidos, tradicionalmente civiles, han sido crecientemente absorbidas por el AFRICOM, un Mando Combatiente Unificado del Departamento de Defensa (Schewe, 2018, n. p.).

La responsabilidad de salvaguardar la seguridad internacional no es el único motivo que justifica la intervención en los rincones del Sur considerados focos de riesgo. Aunque anteriormente era concebido como una tarea de los Estados, ahora diversos actores —individuos, organizaciones e instituciones— movilizan y performan sus propias concepciones de desarrollo, a veces discordantes, con múltiples propósitos. Los cambios geopolíticos, las variaciones en las agendas de las organizaciones no gubernamentales y los gobiernos, así como el auge de los movimientos sociales explican las transformaciones en cómo se piensa y ejecuta el desarrollo (Smith y Yanacopulos, 2004, p. 661). La feminista egipcia Nawal El Saadawi dice lo siguiente sobre el nexo entre el desarrollo y los intereses neocoloniales (1997, p. 12):

‘Desarrollo’ es tan solo otra palabra para neocolonialismo. Necesitamos ser muy cuidadosos cuando usamos la palabra ‘desarrollo’. La palabra ‘ayuda’ es tan engañosa: sabemos que el dinero y la riqueza fluyen del Sur al Norte, no en la dirección opuesta. Una muy pequeña porción de lo que nos ha sido robado regresa a nosotros bajo el nombre de ‘ayuda’. Esto crea la falsa idea de que recibimos ayuda del Norte.

Las agencias de desarrollo y las organizaciones de caridad usan representaciones racializadas y generizadas de hambrunas y epidemias para recaudar fondos y financiar sus actividades. Esta es una práctica de representación conocida como “pornografía del desarrollo” y busca apelar a las subjetividades protectoras de los habitantes del Norte por medio de postales trágicas que al igual que la pornografía, necesitan ser cada vez más gráficas para despertar una reacción (Sankore, 2005, n. p.). El despliegue de esta iconografía del dolor forma parte de la comunicación humanitaria, definida como “prácticas retóricas de actores transnacionales que se acoplan con demandas éticas universales, como humanidad común o

sociedad civil global, para movilizar la acción sobre el sufrimiento humano” (Chouliaraki, 2010, p. 108).

En *The Ironic Spectator* Lillie Chouliaraki (2013, pp. 5-6) elabora una distinción entre el humanitarismo moderno —basado en una clara separación del utilitarismo económico del altruismo individual o las instituciones filantrópicas— y el posthumanitarismo, donde las fronteras de lo comercial y lo privado se diluyen, dando paso a una mercantilización de las emociones y el deber filantrópico. Un ejemplo paradigmático de esto es la promesa de mejorar la vida de alguien en el Sur —un lugar de necesidad y vulnerabilidad— a través de una compra. Hay un cambio de un consumo consciente a uno misericordioso, enfocado en atender los síntomas y no el origen de un problema (Richey y Ponte, 2011, p. 185).

El documental corto *Kony 2012* y la campaña #StopKony representan un ejemplo de cómo se mercantiliza la solidaridad en un contexto posthumanitario. En 2006 la organización *Invisible Children, Inc.* —fundada por Jason Russell, un cristiano evangélico— lanzó un documental con la pretensión de informar sobre el conflicto en Uganda a una audiencia estadounidense. Seis años después, *Kony 2012* alcanzó cien millones de visitas en YouTube una semana después de su lanzamiento el 5 de marzo (Dick, 2014, p. 1). Fue hecho para “hacer famoso a Joseph Kony, el líder del Ejército de la Resistencia del Señor (*Lord’s Resistance Army*, LRA)” (Invisible Children, Inc., 2012).

El Ejército de Resistencia del Señor inició sus actividades en 1987 bajo el liderazgo de Kony como una respuesta a los abusos y la discriminación contra el pueblo acholi cometidos por el gobierno de Yoweri Museveni, presidente de Uganda desde 1986. De acuerdo con la academia y los medios occidentales, el LRA no tiene un proyecto político que los guíe, en cambio, su brújula es solamente un ciego fervor. La atención que recibe la milicia es resultado parcial de la crueldad de sus tácticas militares que incluyen masacres, mutilaciones y

secuestros de menores —que son convertidos en combatientes, sirvientes y en el caso de las niñas, esclavas sexuales (Calatayud, 2012 y Mamdani, 2012).

Jason Russell —quien narra *Kony 2012*— describe el documental de 30 minutos como un experimento que sólo puede funcionar si su audiencia presta atención y procede a hablar sobre su hijo pequeño —Gavin— y de cómo ha hecho de la preocupación por su futuro una misión personal. El fundador de Invisible Children cuenta cómo su estancia en Uganda diez años atrás lo marcó de forma definitiva, especialmente, tras conocer a Jacob, un niño que fue testigo de cómo miembros del Ejército de la Resistencia del Señor asesinaron a su hermano. En *Kony 2012* se muestran fragmentos de conversaciones entre Jason y Jacob en las que el segundo declara que prefiere morir que seguir viviendo en un entorno destrozado por la violencia y con miedo a ser capturado por LRA. Asombrado y conmovido, Russell le promete a Jacob hacer todo lo que esté en sus manos para detener a Joseph Kony.

Para hacer más contundente su argumento, Russell cita reportes de la Corte Penal Internacional (CPI) y el testimonio de Luis Moreno Ocampo —Fiscal Jefe de la CPI de 2003 a 2012— en torno a los crímenes cometidos por Kony, quien encabeza una lista emitida por el tribunal en la que también están presentes Uhuru Kenyatta, Muammar Gaddafi, Mohammed Hussein Ali, Francis Muthaura, por mencionar algunos. De acuerdo con Russell, para que Kony pueda ser arrestado, sólo “es necesario que el mundo sepa quién es” y manifiesta su preocupación por el hecho de que E.U.A. no intervenga debido a que no tiene intereses financieros o de seguridad en Uganda. Según Russell, su organización no sólo ha reconstruido escuelas y generado empleos, también ha visibilizado las consecuencias del conflicto en Uganda frente a diversas audiencias, incluyendo congresistas. Afirma que la presión ejercida fue determinante en la decisión de enviar asesores estadounidenses al país africano y reitera

que Kony puede ser encontrado por el ejército ugandés si cuenta con la tecnología y el entrenamiento adecuados.

La narrativa movilizada por Invisible Children es problemática por diversas razones; resulta inquietante la forma en que Russell guía la conversación con Jacob con el fin de obtener material que conmueva a su público. Además, coloca la intervención militar de Estados Unidos como la solución a los problemas políticos de los rincones del mundo imaginados como “peligrosos” , “inestables” o “fallidos”. Asimismo, mantiene la ilusión de que quienes habitan el Norte pueden convertirse en héroes y salvadores si compran una pulsera, una calcomanía o usan un *hashtag*. La premisa es similar a la que está en el corazón de la carga del hombre blanco o de la *mission civilisatrice*; son obligaciones morales para los “iluminados”.

Un caso que despertó reacciones similares a las desencadenadas por *Kony 2012* fue la noticia de que la secta extremista armada Boko Haram había secuestrado a casi 300 niñas de una escuela secundaria en Chibok, en el estado de Borno al noroeste de Nigeria, cerca de las fronteras con Camerún y Chad. De acuerdo con Hilda Varela, el nombre del grupo que se adjudicó el rapto está compuesto por dos palabras; Boko, es hausa y quiere decir educación occidental. Haram, de origen árabe, describe algo prohibido (El Colegio de México, 2014).

Boko Haram fue fundado a inicios de este siglo, sin embargo su formación es producto del movimiento yihadista del siglo XIX, las relaciones de la administración colonial británica con los gobernantes de Kano y Sokoto, el monopolio del poder político y religioso ejercido por la aristocracia musulmana en el norte del país. Igualmente, factores de vulnerabilidad como pobreza y marginación explican la formación de organizaciones consideradas como antecedentes directos del grupo (Comolli, 2015 y Hansen, 2017)

El plagio masivo conmovió a personas en todo el mundo, principalmente al revelarse que muchas de las niñas cautivas fueron obligadas a contraer matrimonio con militantes de Boko Haram. El que celebridades como Angelina Jolie y Kim Kardashian, al igual que figuras como Michelle Obama y Malala Yousafzai utilizaran el *hashtag* #BringBackOurGirls, mantuvo la historia a flote en la opinión pública, aunque fuera durante un breve período de tiempo. Las fotografías individuales o grupales de personas emulando a Kardashian o a Clinton inundaron Twitter e Instagram.

Cuando las celebridades se involucran en causas humanitarias movilizan un discurso aspiracional en el cual cualquiera puede performar el altruismo, pero pasa por alto el hecho de que la posibilidad real de solucionar las desigualdades y las vulnerabilidades globales es factible para unos cuantos. Al mismo tiempo, una nutrida audiencia puede consumir el sufrimiento humano desde una distancia segura, lo que crea una ilusión de que el público es capaz de actuar efectivamente desde la comodidad mediante una petición o una donación. El humanitarismo de las celebridades no está preocupado por las causas estructurales de los problemas que en apariencia denuncia; en realidad sólo representa una súplica para atender el sufrimiento de los más vulnerables en tanto es un mandato ético de la modernidad (Chouliaraki, 2012, p. 2).

Además de la espectacularización de las crisis —en la que sus aspectos más visibles opacan sus causas estructurales— hay una despolitización de los problemas de justicia social; son extraídos de las discusiones públicas y convertidos en asuntos que sólo deben ser tratados por expertos, ya millonarios como Bill Gates o celebridades como Angelina Jolie. El compromiso de celebridades con causas humanitarias no sólo fomenta el consumismo y el capitalismo corporativo, también fortalece un orden político postdemocrático de apariencia

consensual en el cual no hay transparencia ni rendición de cuentas por parte de las élites gobernantes (Kapoor, 2013, pp. 1-3).

Todo lo anterior ocurre en un contexto de neoliberalización política y económica en el que el repliegue de los Estados tiene como consecuencia una transferencia de sus funciones “tradicionales” —salud, combate a la pobreza o atención de desastres— a manos privadas (Kapoor, 2013, p. 5). Son precisamente las mismas élites que se benefician del mantenimiento y la profundización de la desigualdad global, quienes han asumido la misión de solucionar de forma paliativa los graves efectos de sus actividades a través de cuestionables iniciativas de ayuda que se diluyen con propósitos empresariales (Lehmann, 2018).

Otra implicación de la cobertura del secuestro de Chibok es la legitimidad otorgada a los relatos mediáticos y académicos problemáticos. Los clichés como “crisis”, “choque” y “decadencia”— que no hacen más que reproducir y refrozar narrativas racistas y etnocentristas en las que el islam es retratado como un peligro que debe ser contenido, al igual que una tradición discursiva violenta y anacrónica que existe en oposición irreconciliable a la construcción llamada “civilización occidental” (Said, 1997, p. 1).

Las narrativas vinculadas al posthumanitarismo y el humanitarismo de celebridades construyen al otro como un sujeto —o un objeto, mejor dicho— sin agencia, carente de la capacidad de decidir. Al ser un contrato visual entre el fotógrafo y la persona retratada, las fotografías de estudio son resultados de las elecciones del sujeto retratado, estas van más allá de lo estético, ya que cada imagen es testimonio de sus deseos y también su historia. La imagen #3 es un joven vestido con pantalones, camiseta y sandalias, lleva un sombrero y lentes de sol, en la mano derecha sostiene una flor de plástico. La fotografía cuenta una historia de amor, o al menos la de un sujeto que busca mostrarse como deseable, más allá de narrativas sobre vidas fracturadas por el conflicto y víctimas atrapadas en un espiral de violencia.



Imagen #3, tomada de <https://www.konbini.com/ng/inspiration/ruth-ossais-photography-celebrates-nigerian-identity-in-all-its-forms/>.

Humanitarians of Tinder y Kenia: consumiendo al otro

La serie de imágenes que deseo someter a discusión aquí está relacionada con internalización de las narrativas sobre salvadores blancos y su reproducción a pequeña escala; la cuenta de Tumblr *Humanitarians of Tinder* (Humanitarios de Tinder), compuesta por perfiles de usuarios de la aplicación de citas curados en un archivo digital.

Tinder es una aplicación geosocial con millones de usuarios alrededor del mundo en la que las personas registradas que están cerca y tienen gustos en común pueden intercambiar mensajes y acordar encuentros. Cada usuario llena su perfil con una o varias fotografías, así como datos relevantes; ocupación, pasatiempos, inclinaciones políticas, preferencias en música, cine, comida, etcétera. Las imágenes recopiladas y expuestas en *Humanitarians*, muestran a personas, generalmente blancas, realizando lo que es posible llamar “actividades humanitarias” —cocinar, alimentar, enseñar y cuidar— en el Sur (Richey, 2016, p. 398 y Toomey, 2017, p. 156).

La siguiente imagen (#4) muestra a una mujer joven, Jasmine de 23 años, enseñando inglés en una escuela de nivel básico. La fotografía, más que satisfacer dudas, despierta múltiples inquietudes: ¿Jasmine está capacitada como docente? ¿Su trabajo tiene un impacto positivo? ¿Cuál es la agenda de los proyectos que buscan retratar la presencia de sujetos como Jasmine en el Sur como inherentemente buena?



Imagen #4, tomada de <https://humanitariansoftinder.com/image/147827266394>.

Las fotografías cuentan las historias de sujetos benevolentes, quienes de manera desinteresada han elegido ayudar a los más necesitados cuando bien pudieron utilizar su tiempo y dinero viajando a destinos más favorables para vacacionar (Mason, 2016, p. 828). Las amplias posibilidades de viajar que tienen los habitantes del Norte están vinculadas al “volunturismo” (*voluntourism*): un sector turístico en crecimiento que se alimenta del deseo que tienen muchos jóvenes, principalmente de Europa y América del Norte, de ir por el mundo “haciendo el bien”. Las prácticas de “volunturismo” son pequeñas misiones civilizatorias que reproducen relaciones coloniales (Toomey, 2017, p. 153).

Las buenas intenciones de los “volunturistas” no bastan y no compensan las repercusiones negativas que tiene la práctica. Además de construir al Otro como un sujeto

pasivo sin agencia, hay numerosos trabajos que documentan los daños asociados al “complejo industrial del salvador blanco”: profesionales de la salud desplazados por estudiantes sin capacitación en Tanzania u orfanatos en Camboya que sólo persiguen satisfacer el apetito de los turistas del Norte por “ayudar” (Sullivan, 2018).

De acuerdo con Teju Cole (2012), “África ha proporcionado un espacio en el que los egos blancos se pueden proyectar convenientemente. Es un espacio liberado en el que no se aplican las reglas habituales: nadie de América o Europa puede ir a África y convertirse en un salvador divino o, al menos, satisfacer sus necesidades emocionales”. Las interacciones con el Otro que sufre mostradas en las fotografías de perfil cumplen una finalidad erótica; los sujetos racializados están presentes sólo para hacer más deseables a los blancos. A través de imágenes seleccionadas, los usuarios de Tinder buscan presentarse ante potenciales parejas como individuos éticos en busca de alguien igual (Mason, 2016, p. 833).

En la imagen a continuación (#5), Sjoerd de 28 años carga un niño en brazos, las camas y los dibujos en segundo plano indican que probablemente están en una guardería o un orfanato. Lo que resulta inquietante es el tipo de interacción entre ambos sujetos, es que es casi nula. Pareciera que la fotografía sólo cumple la función de mostrar a las potenciales parejas de Sjoerd que él es sensible y consciente, tanto como para ir a cuidar niños a algún lugar del Sur.



Sjoerd, 28

Universiteit van Tilburg
HS Zuyd

18 kilometers away



Imagen #5, tomada de <https://humanitariansoftinder.com/image/141769676179>.

Poder ignorar la violencia colonial y deslindarse de ella es lo que permite la movilidad de determinados sujetos de cara a la inmovilidad de otros. El Otro subalternizado es un objeto decorativo en las fotografías de personas blancas, que pueden presentarse como “salvadores” e “iluminados”, sin siquiera entender cabalmente el problema que aseguran atender, o la causa que afirman defender (Toomey, 2017). Mientras que turistas y *expats* se benefician de la posibilidad de acortar las distancias y vincular geografías —una característica de la globalización—, la movilidad de los “migrantes ilegales”, africanos y centroamericanos es vista como indeseable y siempre rodeada de sospecha (Andersson, 2014, p. 4).

La segunda serie de fotografías que quiero problematizar es la campaña de primavera 2019 de la marca mexicana LOB, llamada *Kenia*. Las fotografías fueron tomadas en la reserva

natural Masái Mara al sudoeste de Kenia y muestran a modelos en compañía de miembros del pueblo masái, quienes parecen ser mera escenografía o *prop*; “un recurso físico que se agrega al cuadro de una foto o una filmación para dar contexto sobre el tema o el lugar que se desea abordar” (Haaz, 2019).



Imagen #6, tomada de <https://www.lob.com.mx/campa-as/spring-summer.html>.

La composición anterior (imagen #6) de imágenes muestra en el lado izquierdo a una modelo blanca con piel perfecta y peinado prolijo, vestida con un saco rosa pastel, cargando a una niña masái. En el lado derecho es posible ver de cuerpo entero a la niña en cuestión, usa un raído vestido rojo, un par de polvorientas sandalias azules de plástico y brazaletes de cuentas coloridas. Mientras que la modelo está ataviada en LOB, la ropa de la pequeña parece no tener nada de especial, esto refuerza la idea de que los sujetos racializados fueron colocados

en las fotografías de *Kenia* como *props*. Igualmente, el contraste remite a los discursos higienistas y morales que durante el período colonial hicieron del polvo, la indumentaria o la desnudez marcadores de un “atraso” imaginado.

Al igual que en las fotografías de *Humanitarians of Tinder*, en *Kenia* las personas racializadas son reducidas objetos ornamentales con una función relevante en la construcción de las subjetividades de personas blancas, las hace más interesantes. La campaña presenta una versión superficial, reducida, simplificada, exotizada de una cultura; lista para su consumo. El texto que acompaña las fotografías dice (Haaz, 2019):

Sabana, texturas varias, migraciones descomunales y una cultura que nos deleita con sabiduría ancestral. Kenia, la nueva colección cápsula de LOB, no sólo nos transporta al sudoeste del país africano [...] sino que nos permite imaginar e incluir la diversidad de tendencias actuales con un estilismo que fácilmente nos remite a los fascinantes viajes en safari.

Utilizar la palabra “ancestral” para describir una cultura implica que es estática y no permite lugar a algún tipo de transformación. Reducirla a sus aspectos materiales, más visibles de forma inmediata, es borrar “sistemas complejos que subyacen a las conductas, cosmovisiones, saberes, creencias, rituales, símbolos, por mencionar sólo algunos elementos, de una sociedad determinada” (Aguilar, 2018). Igualmente discutible resulta la pretensión de mencionar como referente una práctica como el safari, con profundas raíces en el momento colonial.

La ropa de LOB está hecha en estampados que evocan la fauna del continente, y patrones a cuadros que remiten a la *shuka*, una pieza de algodón característica de la indumentaria masái. La descontextualización y mercantilización de los elementos de una cultura es apropiación y ocurre al interior de relaciones en las que el poder es detentado de formas sumamente desiguales. De acuerdo con Yásnaya Elena Aguilar, esta práctica tiene diversos propósitos (2018):

[...] la apropiación cultural indebida se enmarca en dinámicas asimétricas y prácticas coloniales; es más, la apropiación cultural misma es opresora: mientras que la cultura dominante actúa en contra de los que ejercen la cultura oprimida, al mismo tiempo toma de ésta elementos concretos para exotizarlos, extraerlos para su disfrute o, en el peor de los casos, sacar provecho económico.

En la imagen a continuación (#7) en lugar central lo ocupa una mujer blanca, a su alrededor hay siete niñas masái. Mientras que la modelo posa para la cámara, las niñas parecen no estar al tanto de que participan en una sesión fotográfica. La primera porta pesados accesorios y prendas a cuadros azules y rojos, o sea, que reproducen el inconfundible patrón de la *shuka* y ellas usan lo que aparenta ser ropa de trabajo y la modelo porta pesados accesorios y prendas a cuadros azules y rojos, o sea, que reproducen el inconfundible patrón de la *shuka*.



Imagen #7, tomada de <https://www.lob.com.mx/campa-as/spring-summer.html>.

En las fotografías de Humanitarians of Tinder, el otro es imaginado como indefenso y necesitado, requiere ser cuidado, alimentado y educado mas no en sus términos, sino en los que sean más convenientes para alguien del Norte. En las fotografías de LOB, las niñas son

presentadas con los zapatos sucios y la ropa gastada, lo que refuerza la idea de vulnerabilidad, pero también recuerda a los marcadores de civilización pensados en el momento colonial.

En ambos casos, es curioso que sean niños quienes participen —aunque sea de forma marginal— en la narrativa visual, ya que la infancia es concebida como un grupo sin agencia. La fotografía a continuación, tomada por Ossai, muestra a una joven con el cabello perfectamente arreglado y peinado, uñas rosas de acrílico posiblemente, su mirada parece incluso retadora. La mujer retratada es elegante y desafiante, dos atributos que de acuerdo con discursos colonialistas, los sujetos racializados no poseen.



Imagen #8, tomada de <https://www.konbini.com/ng/inspiration/ruth-ossais-photography-celebrates-nigerian-identity-in-all-its-forms/>.

La Caja de Pandora: securitización y vigilancia de la movilidad

Debido al clima político actual, considero pertinente discutir otra narrativa que se empareja con las analizadas arriba. Me refiero a las manufacturadas alrededor de la movilidad y el refugio, en las que se habla de “migrantes” y no de “personas”, de manera que sus muertes pasan a ser estadísticas, meros “accidentes” de los que nadie es responsable.

Los discursos sobre la “amenaza migrante” no son los únicos. Para la academia y los medios África es una caja de Pandora que expulsa las desgracias más terrible; ébola, VIH, terrorismo, además de las hordas de migrantes que burlan las fronteras y ponen en riesgo la paz y la seguridad internacionales —es decir, del Norte. El Sur es representado como un espacio séptico que debe permanecer aislado o sellado.

El racismo antiinmigrante movilizado por líderes como Donald Trump, Emmanuel Macron o Boris Johnson, deja ver que las antiguas posesiones coloniales continúan siendo vistas desde Europa como fuentes de materias extraíbles y recursos políticos en virtud de una cercanía física y económica y una historia “compartida”. Los esfuerzos por encapsular las migraciones, operantes en ambas orillas del Mediterráneo —en forma de esquemas de ayuda atada— son hijos de la complicidad las élites políticas tanto africanas como europeas y son posibles gracias a complejos legados raciales y coloniales (Hagan, 2019). sino que en realidad es reflejo de cómo operan los procesos de racialización y consolidación de la supremacía blanca a nivel global, mismos que sostienen el capitalismo racial y su impacto en las sociedades africanas contemporáneas (Pierre, 2013, pp. 11-12).

Las “crisis de migrantes” tienen usos políticos; para los medios y la clase política resulta sumamente lucrativo hablar de “oleadas de migrantes” a las puertas del mundo occidental —E.U.A., Europa o Australia— son “objeto de profunda fascinación, absoluta indiferencia, de horror y lástima” (Andersson, 2014, pp. 1-3). La migración es presentada como un problema creciente que demanda nuevas soluciones; fuerzas de seguridad, institutos de investigación y

organizaciones humanitarias que se benefician enormemente de los cuantiosos recursos destinados a la administración de la movilidad. Para la policía, quienes migran representan una amenaza, para los medios son relevantes en tanto son fuente de historias dramáticas y encabezados noticiosos, para los trabajadores humanitarios son interesantes debido a una vulnerabilidad, supuestamente evidente que no es cuestionada, y su posición marginal los hace objetos de estudio peculiares en la academia (p. 14).

El contexto de criminalización de la movilidad humana ha favorecido la industria de la migración ilegal; tecnologías de vigilancia, personal de seguridad, controles fronterizos, refugios, patrullas, estaciones de detención, refugios, etcétera. De acuerdo con Ruben Andersson (2014, pp. 3-6), hay una brecha considerable entre el volumen de la “industria de la ilegalidad” y la importancia estadística del fenómeno. La mayoría de los movimientos de población ocurren al interior de un país o dentro del continente, es decir, son menos las trayectorias que tienen por destino Europa o América (Franco, 2019).

En su ensayo *Mama's Baby, Papa's Maybe*, Hortense Spillers (1987, p. 67) dice lo siguiente:

- 1) el cuerpo cautivo se convierte en la fuente de una sensualidad irresistible y destructiva;
- 2) al mismo tiempo —en sorprendente contradicción— el cuerpo cautivo se reduce a un objeto, convirtiéndose en una posesión del captor;
- 3) en esta ausencia de una posición de sujeto, las sexualidades cautivas proporcionan una expresión física y biológica de “alteridad”;
- 4) como una categoría de “alteridad”, el cuerpo cautivo se traduce en un potencial para pornotropizar y encarna impotencia física pura que se mueve a una “impotencia” más general, resonando a través de varios centros de significado humano y social.

De acuerdo con Saidiya V. Hartman, la repetición constante del dolor ajeno, la cómoda distancia que nos separa de él y el lenguaje casi teatral empleado en la producción de narrativas a su alrededor, contribuyen a reforzar el carácter espectacular del consumo del

sufrimiento del Otro racializado. Si bien Hartman escribió acerca de escenas de tortura en la literatura sobre la esclavitud en Estados Unidos, considero pertinente retomar sus preguntas:

¿Somos testigos que confirman la verdad de lo sucedido de cara a las capacidades de destrucción del mundo que tiene el dolor, las distorsiones de la tortura, la irrepresentabilidad del terror y la represión de las narrativas dominantes? ¿O somos observadores fascinados y repelidos por las exhibiciones de dolor y sufrimiento? ¿Qué produce la exposición del cuerpo violado? ¿Prueba de la sensibilidad negra o la inhumanidad de la “institución peculiar”? ¿O el dolor del otro nos da la oportunidad de la autoreflexión?

La vigilancia de los cuerpos negros no comenzó con tecnologías como el reconocimiento facial o los drones, es producto histórico del racismo. Para con Simone Browne (2015, p. 12), “la esclavitud transatlántica es el antecedente de las tecnologías y las prácticas contemporáneas de vigilancia”. Por ejemplo, las marcas de hierro candente sobre el cuerpo, los mercados y las subastas de esclavos, los registros de muertes y fugas —como el *Book of Negroes* de finales del XVIII—, las leyes que hacían obligatorio que las personas esclavizadas portaran una vela encendida para transitar por la ciudad oscura, etcétera.

Pero Browne (2015, p. 8) también señala que las narrativas de esclavos, los registros de manumisión o los avisos de esclavos fugitivos, representan textos que describen “el funcionamiento del poder en la fabricación de lo que es excepcional, la vida esclava, en lo cotidiano a través de actos de violencia”. En resumen; hay formas de producción cultural que representan “actuaciones de la libertad y sugerencias de alternativas a formas de vida bajo una vigilancia rutinaria”.

Capítulo 2: Ruth Ossai; contexto, historia y trabajo

“Tacone’, lunare’ para matar, bájale
Los flecos, la’ trenza’ para matar, bájale
Eyeliner, leopardo para matar, bájale”

- Rosalía, *Aute Cuture*

En mayo de 2018 la plataforma *Artsy* —que funciona como un motor de búsqueda y base de datos del mercado mundial del arte— publicó *6 Female Photographers Challenging Misconceptions of the African Continent and Its Diaspora*: un listado conformado por Alice Mann (Sudáfrica), Ronan McKenzie (Reino Unido), Rahima Gambo (Nigeria), Fatoumata Diabaté (Malí), Keyezua (Angola) y Ruth Ossai, también nigeriana. En el texto se reconoce que la fotografía ha contribuido en el gradual desmantelamiento del imaginario occidental sobre África y el papel de las artistas mujeres en la creación de contranarrativas de frente a las prácticas de representación hechas desde una lente masculina y colonial (*Artsy*, 2018).

Como parte de un proyecto experimental y colaborativo, Rahima Gambo fotografió a estudiantes de una escuela secundaria de Maiduguri que en 2013 fue atacada por Boko Haram. Pero en vez de preguntarles por el horror que vivieron, Gambo les pidió recordar juegos de su infancia, el resultado fue una secuencia compuesta seis imágenes en las que las retratadas juegan *in and out* (imagen #9). Sobre su trabajo, la fotógrafa comentó: “creo que las personas van a tener sus misconcepciones sobre África. África es como cualquier otro tema, es la forma en que lo aboradas. Si tu intención es conocer esta región a un nivel superficial, eso es lo que verás” (*Artsy*, 2018).

La serie de fotografías tomada por Gambo es el punto de partida para este capítulo porque es útil para plantear preguntas en torno a dos procesos relevantes para mi investigación. En primer lugar me refiero a cómo la fotografía pasó de ser una herramienta de

control y vigilancia útiles para los proyectos coloniales, a ser apropiada por sujetos poscoloniales como un medio para la construcción de narrativas sobre sí mismos. En segunda instancia, a las transformaciones globales en los campos de la moda y el arte.



Imagen #9, tomada de <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-6-female-photographers-challenging-misconceptions-african-continent-diaspora>.

La línea de pensamiento trazada por Simone Browne (2015) en *Dark Matters* es muy similar a la dibujada por Nicholas Mirzoeff en *The Right to Look* (2011, pp. 22-23). Mirzoeff dice que a cada complejo de visualidad que se erige le corresponde una respuesta; una contravisualidad (*countervisuality*), constituida por descripciones individuales o colectivas de la experiencia vital que hacen frente al realismo de los complejos. Categorías como contravisualidad se enlazadan con otras que describen réplicas a la realidad creada por la autoridad que otorga la visualidad, de manera concreta me refiero a las desarrolladas por bell hooks: *talking back* (replicar) y *oppositional gaze* (mirada oposicional).

El acto de replicar implica hablar en términos de igualdad con una figura de autoridad. El contexto desde el que hooks (2015) escribe es uno profundamente adultocéntrico y patriarcal. Al respecto, dice lo siguiente (p. 29):

Pasar del silencio al habla es para los oprimidos, los colonizados, los explotados y los que están de pie y luchan lado a lado, un gesto de desafío que sana, que hace posible una nueva vida y un nuevo crecimiento. Es ese acto de hablar, de "replicar", que no es un mero gesto de palabras vacías, que es la expresión de nuestro movimiento del objeto al sujeto —la voz liberada.

Es conveniente comenzar a preguntarnos qué forma adquieren las contravisualidades que se gestan frente a los complejos de visualidad que sostienen órdenes políticos basados en la representación, el consumo y la vigilancia de los cuerpos negros. Uno de los argumentos principales de este capítulo es que tanto la fotografía de moda como la fotografía de estudio son ámbitos en los que se han tejido relatos que interpelan narrativas coloniales y masculinas. El primer tipo de fotografía al que hago referencia es en el que se muestran prendas y accesorios con fines comerciales —como resulta obvio— pero también de registro (Hall-Duncan, 2005, p. 62). El segundo, puede ser definido a grandes rasgos como el resultado del trabajo de un fotógrafo, quien opera en un ambiente controlado y a petición de una persona que desea ser retratada (Micheli, 2008, p. 66). Mientras que la fotografía de moda es vista por millones de personas en múltiples plataformas —páginas de revistas o anuncios espectaculares—, la fotografía de estudio es considerada algo íntimo; se guarda para sí o se comparte con un círculo selecto —familia, amigos, etcétera.

Lo que usamos es político

La moda, a diferencia de otras formas de arte, es continuamente despojada de su valor político y reducida a algo “banal”, “superficial” y “poco útil” que no puede ser estudiado de forma rigurosa. Sin embargo, posee una importancia política que va más allá de sus aspectos visuales más evidentes y se extiende a terrenos como su producción y consumo. La simplificación de

la moda tiene que ver con que es un ámbito altamente feminizado y al igual que otras actividades socialmente consideradas “de mujeres”, es subestimada e incluso despreciada (Katebi, 2016). Aunque la importancia y el mérito artístico de la fotografía de moda son puestos en entredicho de forma asidua, representa un documento histórico; una ventana a “las actitudes, convenciones, aspiraciones y gusto de una época” (Hall-Duncan, 2005, p. 62).

La fotografía de estudio es percibida como la producción de fotógrafos menores, sin sofisticación técnica ni valor artístico de por medio y al igual que la fotografía de moda, rinde cuenta de los ideales estéticos y de género en un lugar y un tiempo particulares. Asimismo, se ha construido como un espacio para la autorepresentación debido a que es el fruto de un arreglo entre los sujetos situados en ambos lados de la cámara. Las historias y los deseos de los fotografiados encuentran cabida en los retratos.

La moda es un campo altamente feminizado, sin embargo esta es una afirmación que debe tomarse con una pizca de sal, ya que si bien las mujeres ocupan la mayoría de los puestos en la industria, son los hombres quienes están en las posiciones estratégicas (George-Parkin, 2018). También es necesario tener en mente que la moda rápida demanda el ejercicio sistemático de la violencia de género. Son mujeres en ciertos rincones del Sur —como México, Bangladesh, Camboya y China— quienes confeccionan la ropa bajo condiciones laborales terribles que incluyen largas jornadas, bajos salarios y violencia de todo tipo al interior espacios de trabajo diminutos e inseguros (Katebi, 2018).

Cuando todo el trabajo femenino —por ejemplo el emocional y de cuidados— es poco valorado, mal remunerado o ni siquiera reconocido como trabajo, no es extraño que una industria percibida como “dominada por mujeres” sea subestimada e incluso menospreciada. Dentro del capitalismo la moda ha sido mercantilizada en masa pero es una forma de arte que tiene un contenido político; es usada para “desafiar normas perjudiciales, cuestionar el *status*

quo, imaginar alternativas, documentar y almacenar las narrativas de los oprimidos, sanar o reconstruir” (Katebi, 2016, n. p.). No sólo mediante los símbolos o los colores es posible hacer un comentario sobre las relaciones de poder al interior de una sociedad, también las formas en las que se produce y consume son profundamente políticas.

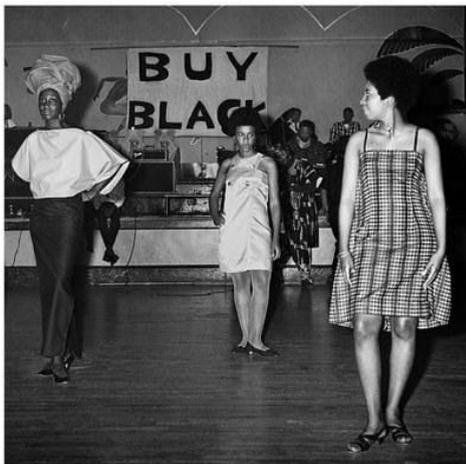
El material utilizado para confeccionar una prenda, su color y talla, así como dónde y por quién es hecha, no son decisiones dejadas al azar; reflejan una postura política. Por lo tanto, resulta relevante que Ruth Ossai fuera elegida para hacer las fotografías con las que Fenty, la casa de moda de Rihanna, la estrella barbadense que en 2019 fue nombrada por *Forbes* como la cantante más rica del mundo y se colocó en el puesto 37 de la lista *America's Richest Self-Made Women*, también de *Forbes*. La fortuna de Rihanna no deriva únicamente de su trabajo musical, sus líneas de cosméticos y de lencería también le han generado cuantiosos ingresos (Kroll y Kerry, 2019 y Robehmed, 2019).

Fenty —el producto de la creatividad de una mujer negra y migrante— está cobijada en LVMH, lo que convierte a Rihanna en la primera mujer negra al frente de una *maison* al interior del mismo conglomerado que alberga a Givenchy, Christian Dior y Louis Vuitton. Las elecciones creativas de Rihanna tienen importancia política. Por ejemplo, su línea de cosméticos tiene casi 40 tonos de base, a diferencia de otras marcas enfocadas en pieles blancas —las que dictan la norma—, y su línea de lencería es incluyente en términos de talla (Harris, 2019). Igualmente, en la publicidad se muestran modelos con cicatrices, una decisión interesante debido a que tienden a ser cubiertas (Gardner, 2019).

La campaña de Fenty (imagen #10) también incluyó fotografías de Kwame Brathwaite, el fotógrafo, músico y escritor afroamericano que documentó la efervescente vida política del Harlem en los sesentas y fundó la AJASS —*African Jazz-Art Society and Studios*; un colectivo de artistas radicales que buscaban “celebrar las raíces africanas de la cultura negra

estadounidense” (Adams, 2019). Las imágenes fueron tomadas durante el desfile de modas *Naturally '62: The Original African Coiffure and Fashion Extravaganza Designed to Restore Our Racial Pride and Standards*, en el que las modelos —activistas como *Grandassa models*— portaron ropa de inspiración africana y cabellos sin alaciar (Sayej, 2019). Según Tanisha Ford (2015, p. 53):

AJASS tuvo que cambiar el nombre de África en el imaginario estadounidense. Lo hizo enfocándose en la moda en varias ciudades africanas de todo el continente, vinculando la ropa usada por las *Grandassa models* con las populares en ciudades vibrantes como Lagos, Accra, Dar es Salaam y Nairobi. Usaron la moda para demostrar que los habitantes urbanos en África no eran diferentes a los negros urbanos en los Estados Unidos. AJASS organizó desfiles de modas que presentaban los últimos peinados y prendas de vestir populares en toda la diáspora africana en un esfuerzo por atraer a los afroamericanos preocupados por la moda y el ocio de diversos orígenes políticos y de clase.



RIHANNAS DEBUT FENTY
UNFOLDED
PHOTO © PRINTED 2017



Imagen #10, tomada de <https://www.teenvogue.com/story/rihannas-debut-fenty-collection-was-inspired-by-the-black-is-beautiful-movement>.

Aspectos relevantes sobre la fotografía de estudio en África

El análisis del trabajo de Ossai requiere que se tomen en cuenta consideraciones como la trayectoria de la fotografía en África y su carácter de objeto con una dinámica vida social,

para ello me serviré de algunos trabajos tanto históricos como antropológicos. Si bien son textos que abordan contextos variados, el siguiente pequeño estado de la cuestión es útil para entender cómo una tecnología colonial devino en un medio para la formulación de contravisualidades.

Las fotografías ocupan un lugar muy importante en nuestra cotidianidad, ya sea colgadas en las paredes, guardadas en las carteras, presentes en los altares de Día de los muertos o archivadas en colecciones mostradas a unos pocos. Son objetos relacionales; crean vínculos y emociones entre las personas. El nexo entre materialidad e imagen hace que la interacción con ella sea “sensorial y encarnada” y es mediante diversas formas de aprehensión que adquieren múltiples significados. Elizabeth Edwards (2005, pp. 27-29) propone no entender las fotografías como “simplemente el resultado de conceptos abstractos investidos en relaciones de poder o códigos semióticos”. En cambio, llama a arrojar luz sobre “las complejas y cambiantes relaciones a través de las cuales las fotografías como experiencias son creadas y dotadas de significado y propósito”.

La fotografía llegó a África occidental a inicios de la década de 1840 —poco tiempo después de su invención— en manos de comerciantes, exploradores y oficiales navales europeos. La nueva tecnología se insertó en un contexto en el que ya circulaban representaciones visuales producidas tanto por africanos como europeos; dibujos, pinturas, litografías, prensa, libros, máscaras, etcétera. Entre las élites africanas se volvió frecuente coleccionar y exhibir imágenes como retratos de la familia real británica o periódicos ilustrados, del mismo modo que los sujetos metropolitanos comenzaron a acumular máscaras, telas, esculturas, etcétera (Schneider, 2010, pp. 135 y 146).

Los primeros fotógrafos en establecer estudios eran sujetos afropolitanos que conocían las lenguas europeas y tenían conexiones con Europa y las Américas (Schneider, 2010, p.

146). Por ejemplo, los primeros estudios asentados en Lagos, Nigeria, fueron fundados por una nueva clase intelectual y profesional conformada por habitantes de Sierra Leona y afrobrasileños que adquirieron el *know how* en el exterior y “desarrollaron nuevas necesidades, crearon nuevas habilidades, e influenciaron a una nueva generación al transmitir sus habilidades a los locales” (Nimis, 2013, p. 104). Otros casos muy estudiados han sido Augustus Washington, originario de Estados Unidos que poseía estudios itinerantes en Liberia, Sierra Leona, Gambia y Senegal, así como la familia Lutterodt en Ghana, Sierra Leona, Duala y Fernando Po, y J. A. Green en el delta del Níger (Schneider, 2010, pp. 135-136).

Durante la segunda mitad del siglo XIX, el creciente número de fotografías tomadas por africanos era consumido en espacios como periódicos y libros, pero también adornaban hogares y circulaban como regalos (Schneider, 2010, p. 146). La participación de los africanos en la conversación global de imágenes característica de la modernidad, representó una contrarréplica a las formas predominantes de representar a los sujetos racializados, atadas a discursos y prácticas de vigilancia del criminalización del cuerpo (Smith, 2004). Para finales del siglo ya se había consolidado una “cultura cosmopolita de la fotografía” que conectaba a diversas poblaciones, sobre todo de la parte central del continente y la costa occidental con el mundo atlántico (Peffer, 2013, p. 11).

Al interior de una economía colonial, la escasez de tecnología y la dificultad para conseguir insumo, representaron obstáculos para la difusión de la fotografía. Algunos avances técnicos permitieron la penetración de fotógrafos en zonas rurales, aunque fue poco frecuente. Debido a cambios económicos y sociales, el auge de los estudios fotográficos en la mayoría de las ciudades africanas fue después de la Segunda Guerra Mundial (Strother, 2013, pp. 190-191).

De acuerdo con John Peffer (2013, p. 2), “la fotografía de estudio ha estado enredada desde sus inicios a mediados del siglo XIX con las historias globales de innovaciones tecnológicas, económicas y políticas que fueron sintomáticas de la historia temprana del colonialismo”. Los estudios se concentraban en las ciudades, o sea que avanzaron con la expansión europea en tanto cumplían una serie de propósitos primordiales para las administraciones imperiales en África (Vokes, 2008, p. 347).

Richard Vokes (2008, p. 347) distingue un primer momento en la historia de la fotografía en África, inaugurado con el establecimiento de regímenes de visualidad patrocinados por los Estados coloniales. Las fotografías de identificación y los retratos de familia fueron los tipos más replicados al interior de los estudios. Las fotografías de identificación fueron bastante difundidas debido a que eran un requisito para participar en las instituciones “modernas” de los Estados coloniales; escuelas, hospitales, tribunales y prisiones. Representan evidencias de la propagación del poder colonial y el funcionamiento de los procesos de individualización (Werner, 2001, pp. 251-252). Los retratos de familia, constituyen una muestra de la reproducción de ideales europeos no sólo en términos estéticos, sino también de género; las cortinas, los floreros, los sombreros, y más importante, la centralidad de la familia nuclear y sus rígidas jerarquías inherentes expresadas en el lugar que ocupa cada integrante de la familia al interior de la imagen (Vokes, 2008, p. 349).

A pesar de los esfuerzos de los Estados coloniales y poscoloniales que les sucedieron por diseminar su autoridad vía controlar la fotografía, se trató de intentos fallidos debido a la existencia de prácticas fotográficas paralelas en tiempo, pero opuestas a los proyectos estatales (Vokes, 2019, p. 214). Precisamente fue en el no monopolio estatal sobre la producción de imágenes que germinaron prácticas de representación por medio de las que diversos sujetos buscaron “no sólo insertarse en la historia, sino crear nuevas historias”

(Banks y Vokes, 2010, p. 343). En términos de Mirzoeff, se trata de contravisualidades de cara a los complejos de visualidad hilvanados por el Estado.

De acuerdo con Vokes (2008, pp. 352-353) el segundo momento de la historia de la fotografía en África está relacionado con un “modo subalterno” de retratar, es decir, fuera de la visualidad colonial. Con el fin de generar más ganancias, los trabajadores de los estudios fotográficos tomaban prestado —o no, necesariamente— el equipo y retrataban personas en eventos sociales como bodas y bautizos. La fotografía se hizo mucho más asequible y el capturar escenas más cotidianas de sujetos en contextos relevantes para ellos y rodeados por gente de su círculo fictivo, implicó una fractura con viejas convenciones, o sea, la fotografía de identificación y los retratos de familia.

Los nuevos Estados resultantes de la ola de independencias que marcó la segunda mitad del siglo XX adoptaron una lógica de redistribución de la riqueza nacional como parte medular de sus proyectos nacionales. Al respecto, Simon Njami (2010, p. 9) afirma que “al obtener la independencia, cada nación africana fue impulsada por el sueño que transformaría el continente en un maravilloso espacio para vivir, uno en donde la libertad, la igualdad, la fraternidad, la paz, la justicia y la prosperidad —la felicidad, en una palabra— estuvieran al alcance de todos”. Las transformaciones económicas y los cambios tecnológicos pusieron la fotografía al alcance de un público más amplio; “durante las exuberantes primeras décadas después de las independencias de 1960 en África personas de todas las clases abrazaron la autorepresentación a través de la fotografía como nunca antes” (Peffer, 2013, p. 13).

A la par ocurrieron procesos de democratización y africanización del oficio fotográfico. Érika Nimis (2013, pp. 135-136) profundiza en cómo el trabajo de los fotógrafos yoruba en la parte occidental del continente contribuyó a la formación de cuadros de aprendices y asociaciones profesionales durante los años setentas. El entrenamiento proporcionado por

fotógrafos yoruba fue esencial en la formación de nuevos fotógrafos en varios países de la región, sobre todo en los años ochentas del siglo pasado, cuando en un contexto de crisis, la fotografía representó una alternativa de empleabilidad para quienes habían perdido su fuente de ingreso.

Los retratos son pruebas de una negociación entre “expectativas socialmente determinadas y deseos individuales privados atrapado en los complejos códigos de significado que rodean la representación pública del yo” (Peffer, 2013, p. 2). En este sentido, Isolde Brielmaier (2013, p. 255-256) describe la transformación en la producción de los estudios en Mombasa, Kenia a la par de cambios políticos sociales, políticos y económicos al término de la Segunda Guerra Mundial. Los estudios atendían a pocos clientes y estaban concentrados en la producción de postales, pero las nuevas formas de trabajo, la migración de mano de obra hacia la ciudad costera y las nuevas formas de consumo y ocio, alteraron las prácticas fotográficas prevalecientes. Tanto para fotógrafos como fotografiados, la fotografía de estudio representó la posibilidad “experimentar con ideas sobre el espacio urbano y la subjetividad urbana” (p. 282).

De acuerdo con Liam Buckley (2013, p. 309) “los estudios fotográficos son sitios de reproducción estética centrales para la vida cotidiana”. Asimismo, señala que “el retrato involucra los dominios cotidianos de la ética y la interacción social, así como los cambios históricos globales en las vidas de las personas y las cosas”. Por ejemplo, en el caso de los estudios fotográficos en Mombasa abordado por Brielmaier (2013, p. 278), inicialmente las mujeres únicamente aparecían en fotografías si estaban acompañada de parientes masculinos y cuando llegaban a aparecer solas, era en fotografías destinadas a potenciales esposos que se encontraban lejos. A partir de los sesentas, las mujeres de contextos urbanos —y principalmente de ascendencia india— comenzaron a retratarse solas, con amigas y otras

mujeres de su familia. Las nuevas representaciones eran reflejo de cambios profundos, como la inserción de las mujeres en el trabajo remunerado fuera de casa —en campos como la salud, la educación y la burocracia— su participación en organizaciones y su interés por adquirir y usar vestidos cortos, bolsos, pelucas y tacones.

La llamada edad dorada de la fotografía de estudio en África —entre los cincuentas y ochentas— estuvo aparejada con la era de “modernización”, por lo que coincidió con procesos como la entrada masiva de bienes de consumo extranjeros y marcas globales al continente. Esto favoreció que los estudios en el continente adoptaran estilos y prácticas cosmopolitas (Vokes, 2019, p. 216).

Al respecto, en *A Space of One's Own*, Sophie Feyder (2014, pp. 227-229) argumenta que la fotografía de estudio tuvo un papel importante en la creación de identidades femeninas urbanas modernas en Sudáfrica durante los “fabulosos cincuentas”; un momento caracterizado por esplendor de una producción cultural negra frente al recrudecimiento del apartheid. Los estudios fotográficos —que en el continente estaban experimentando un auge— florecieron en los *townships* negros, lo que los hizo accesibles para segmentos más amplios de la población, por ejemplo, los jóvenes. La fotografía de estudio se convirtió en un medio a través del cual las jóvenes fabricaron representaciones positivas de sí mismas de cara a desafíos como la falta de privacidad, convenciones sociales restrictivas y un exceso de trabajo doméstico.

A medida que las fotografías se hicieron más baratas, comenzaron a ser acumuladas y curadas en archivos. A través de un álbum, un sujeto construye una narrativa de sí mismo, una historia individual y organizada cronológicamente, reflejo de la conformidad de constructos coloniales como la individualidad y la estructura familiar lineal, marcada por eventos como muertes o logros (Vokes 2008, pp. 350-351).

En *On Ancestral Self-Fashioning: Photography in the Time of AIDS*, Vokes (2008, pp. 361-362) escribe sobre la compilación de fotografías en álbumes entre pacientes terminales. Los álbumes proporcionan una suerte de alivio para quienes han sufrido una pérdida, pero también permite a quienes se van mantenerse presentes en las vidas de sus seres queridos. Concebir la fotografía como extensiones de las personas representa un desafío a las convenciones coloniales y modernistas, que aunque reproduce sus formas, lo hace con propósitos distintos, por ejemplo, enfrentarse al trauma social que implica el VIH/SIDA.

Acerca los retratos y la construcción de subjetividades, en *Portraits of Modernity: Fashioning Selves in Dakarois Popular Photography*, Hudita Nura Mustafa (2002, p. 172) argumenta que una forma colonial de representar puede ser apropiada por sujetos poscoloniales. Mustafa describe cómo las mujeres en Dakar, Senegal, compilan en álbumes fotografías de ellas mismas vestidas de forma elegante; una práctica llamada *sañse*, relacionada con el refinamiento, el prestigio y la respetabilidad. Al vestirse bien, tomarse fotografías y coleccionarlas, las mujeres de Dakar crean un “yo público extraordinario” que les permite garantizar el acceso a recursos y asegurar su posición en contextos de crisis social y económica. En sus álbumes, se muestran como sujetos elegantes, sofisticados y distinguidos, más allá de la rutina del hogar, las relaciones de género y las complicaciones financieras (pp. 188-189).

Los álbumes físicos no son la única forma de curar archivos personales. En *Mobile identities: photography, smartphones and aspirations in urban Nigeria*, Juliet Gilbert (2019, p. 264) desarrolla sobre el impacto de la disponibilidad de teléfonos inteligentes —sobre todo a partir de 2012— en la forma en que las juventudes de Calabar toman, coleccionan y comparten fotografías. Los galerías exploradas por Gilbert durante su trabajo etnográfico están compuestas por fotografías del propietario del dispositivo y de sus amigos, pero también

celebridades, deportistas y políticos, así como imágenes de bolsos, zapatos, joyería, relojes, automóviles y casas. De acuerdo Gilbert “mantener fotografías cercanas y verlas regularmente no se trata solo de mantener la esperanza de mejores cosas sino que, en la creación de nuevas subjetividades, acerca de cambiar activamente la forma en que las personas se ven a sí mismas y a su vida posibilidades” (p. 251).

Los teléfonos inteligentes, el internet y las redes sociales han ampliado de forma importante las “posibilidades de producción, almacenamiento, alteración, circulación y exhibición” de fotografías. Por ejemplo, retratar ha dejado de ser una práctica asociada a eventos y ocasiones especiales, asimismo, los álbumes físicos han sido desplazados por archivos digitales que constituyen dramaturgias. Igualmente, las mayores posibilidades de modificar las imágenes han generado nuevas y complejas formas de construir narrativas mediante fotografías (Vokes, 2019, 208). El internet ha facilitado no sólo la formación de imaginarios cosmopolitas, también la activa participación en un diálogo global de imágenes (p. 217).

Los textos arriba citados revelan que las fotografías son formadas por y dan forma a los contextos sociales en los que son producidas, circuladas y consumidas (Vokes, 2008, p. 346). De manera particular los trabajos de Brielmaier, Feyder y Mustafa muestran que las fotografías de estudio son registros de los ideales de género en un espacio y tiempo delimitados, pero también rinden cuenta de que se trata de mandatos en incesante debate y reformulación.

Las feminidades —y las masculinidades— no están dadas, sino que son moldeadas por instituciones y discursos. De hecho, el género es algo tan poco natural que necesita ser performado de forma constante (Hasso, 2018, n. p.). Maya Mikdashi (2012, n. p.), señala que el género “es una tecnología de gubernamentalidad”, entendida como “la producción y

regulación de los lazos entre el cuerpo individual, las poblaciones y las estructuras de poder y cuantificación”. En otras palabras, históricamente los retratos de estudio han sido réplicas, ejemplos de miradas oposicionales (en términos de hooks) frente a restrictivas normas de género.

La era dorada de la creatividad nigeriana

En el imaginario colectivo Nigeria es un país conocido por varias razones negativas; el petróleo, la corrupción rampante, la estafa 419 y en los últimos años, el secuestro de casi 300 niñas en Chibok. Sin embargo, la influencia nigeriana en la literatura, la música, la moda y el arte globales es innegable. Como muestra de ello, en 2013, la cantante estadounidense de pop y R&B, Beyoncé lanzó el sencillo ****Flawless*, a la mitad la canción es interrumpida por un fragmento de la celebrada charla —posteriormente convertida en libro— *We Should All Be Feminists* de la celebrada escritora Chimamanda Ngozi Adichie. En palabras del periodista Siddhartha Mitter (2018, n. p) “la validación de Queen B impulsó el ascenso de la autora de *Americanah* a su condición de ícono feminista intercultural (y elegante)”.

De acuerdo con Mitter (2018, n. p.), “el mundo está siendo testigo de la era dorada de la creatividad nigeriana” con la ciudad costera de Lagos como epicentro. Pero hablar de una suerte de florecimiento es invisibilizar una profunda historia; desde la independencia, sus buenas universidades —la Universidad de Lagos es la mejor universidad del país y una de las más antiguas—, su importancia política —hasta 1976 fue la capital—, la emergencia de una clase media y el *boom* comercial hicieron de Lagos el motor de creativo del país. Pero el golpe y el contragolpe de 1966, así como el estallido de una guerra civil en 1967 significaron un *impasse*. Asimismo, la economía nigeriana comenzó a ser extremadamente dependiente del petróleo, lo que favoreció la construcción de un régimen rentista y corrupto. En su canción

Authority Stealing de 1980 Fela Kuti denuncia la avaricia de la clase política nigeriana (Adegoke, 2015):

*Authority people them go dey steal
Public contribute plenty money
Na authority people dey steal
Authority man no dey pickpocket
Na petty cash him go dey pick
Armed robber him need gun
Authority man him need pen
Authority man in charge of money
Him no need gun, him need pen
Pen got power gun no get
If gun steal eighty thousand naira
Pen go steal two billion naira*

Las elecciones de 1999 marcaron el retorno del clima de bonanza. Igualmente, la diáspora nigeriana ha tenido un papel determinante en la revitalización de la escena, sobre todo, en lo referente a la inyección de capital y la creación de un ámbito público transnacional en el que circulan *memes*, *slang* y música. Asimismo, varios artistas que consolidaron sus trayectorias en el exterior han retornado al país para insertarse en el ecosistema artístico de Lagos; una urbe dinámica y enorme, famosa por el tránsito y los cortes de electricidad, pero también por haberse convertido en un nido seguro para las artes. Espacios como ART X Lagos y la Bienal de Lagos han ganado creciente importancia desde su reciente fundación. El auge del coleccionismo —evidente en el incremento de galerías, exhibiciones y residencias artísticas— ha impulsado de manera importante el trabajo de nuevos artistas mediante la creación de vínculos de mecenazgo y nuevas audiencias (Mitter, 2018 y 2019).

Ruth Ossai, su trabajo y sus motivos

Ossai comenzó a tomar fotografías con el BlackBerry de su padre, después con un teléfono propio y luego, con una cámara desechable que le regaló su madre. La visibilidad internacional vino con la campaña *Gidi Gidi Bu Ugwu Eze* para Kenzo en 2017, a la que le sucedieron

colaboraciones con Miu Miu, Nike y Fenty (Jennings, 2018). Ossai se autodenomina una *Igbo-Yorkshire warrior*; un término que define su personalidad y naturaleza transnacional (Stone, 2017).

Las primeras fotografías tomadas por Ossai tenían el propósito de mostrarle a su familia en Reino Unido cómo era su vida en Nigeria y viceversa. El deseo por documentar la vida cotidiana y la identidad igbo ha sido una constante en su obra, aunque debido a su carácter íntimo y conmemorativo, sólo hasta fechas recientes ha decidido compartir su trabajo con un público más amplio. Su trabajo —tanto el que es clasificado como fotografía de moda como el que pertenece a fotografía de estudio— está importantemente influenciado por las películas de Nollywood, los videos de música *gospel* y los DVDs caseros de eventos como bodas y entierros (Jennings, 2018 y Moroz, 2018). Para *It's Nice That*, declaró que está “asombrada por la forma en que las fotografías pueden contar historias, capturar y empoderar la identidad y cultura negras. Especialmente la identidad nigeriana, que es hermosa, natural y poderosa” (Stone, 2017).

En la producción de Ossai, sus familiares y conocidos ocupan el lugar central. Ha tomado muchas fotografías en eventos sociales, debido a que son contextos en los que las personas usan su mejor ropa y se arreglan de forma especial. Además, cuenta con un estudio móvil que transporta a la casa de quien desea ser retratado, la sesión fotográfica usualmente ocurre después de que la fotógrafa y el fotografiado conversen y compartan alimentos. Ella define su trabajo como una colaboración entre “el talento, la actitud y el estilo” debido a que las decisiones en materia de indumentaria y pose son dejadas al libre albedrío del sujeto retratado (Jennings, 2018).

De acuerdo con Ossai, “para los nigerianos posar es bastante natural. A veces somos exagerados. [...] Los nigerianos son generalmente personas vibrantes; cuando un nigeriano

entra a un lugar, sabes que es nigeriano” (Moroz, 2018). En una entrevista para *Artsy* (2018, n. p.), también dijo: “muestro a mis sujetos como ellos quieren ser retratados —ellos tienen control sobre su estilo, el fondo y sus poses— dándoles poder y agencia para que puedan ser su verdadero yo. La belleza de la fotografía es que comienza un diálogo sobre quiénes somos como nigerianos, de dónde venimos y hacia dónde vamos”.

Facilitar que cada sujeto pueda contar su historia de la manera honesta y libre posible es uno de las principales motivaciones del trabajo de Ossai, quien declaró que “se vuelve muy problemático cuando los nigerianos —y otros africanos no pueden contar sus propias historias: se vuelve a menudo incompleto, incorrecto y estereotipado” (Stone, 2017). Acerca de las narrativas sobre África dice “la misconcepción más grande acerca de ‘África’ entre quienes no viven en el continente, yo creo, es que el continente es el mismo, ya sea política, económica o socioculturalmente” (*Artsy*, 2018, n.p.). La escritora y fotógrafa Perwana Nazif (2017, n.p.) describió el trabajo de Ossai como una narrativa colectiva, que se opone a la mirada “occidental voyerista y penetrante”.

Situar a Ossai como un sujeto transnacional demanda pensar la movilidad más allá de las historias nacionales, tan fundamentadas en figuras como el emigrante y el inmigrante; que no hacen justicia a los proyectos, afectos y esperanzas de quienes migran. Concebir el movimiento como central y habitable permite arrojar luz sobre aspectos como la movilidad continua y los vínculos con el contexto de origen (Pastor, 2017, pp. 9-10).

Ossai puede ser posicionada en otra categoría, la de *halfie*; una persona “cuya identidad nacional o cultural es mixta en virtud de la migración, educación en el extranjero, o parentesco” y representan un desafío radical a la disciplina antropológica en tanto vulneran la distinción entre uno mismo y el otro (Abu-Lughod, 2008, p. 51). En este sentido, Lila Abu-Lughod pregunta: “¿Qué pasa cuando el ‘otro’ que el antropólogo estudia es

simultáneamente construido como, al menos parcialmente como uno mismo?” (p. 53). Aspectos como la parcialidad de su posición como observadores y la incompletud de su trabajo colocan a los antropólogos *halfies* en un lugar difícil entre “hablar ‘por’ y hablar ‘desde’” (p. 54).

Pensar en las relaciones de poder inherentes a cualquier producción académica o artística demanda filtrar la obra de Ossai, aunque no es antropóloga, por los planteamientos de Abu-Lughod. Su trabajo —el de una joven igbo cuya vida transcurre en dos espacios que de hecho fueron colonia y metrópoli— constituye una narrativa sobre la cultura nigeriana, particularmente igbo, por lo tanto, es necesario analizar si su producción representa una colaboración entre fotógrafa y fotografiado o es un ejemplo de la problemática práctica de “dar voz” al otro.

Las fotografías de estudio representan una parte importante de la obra de Ossai, por lo que hay que tener en mente las implicaciones propias del tránsito de lo privado a lo público y en dirección contraria. La trayectoria social de las fotografías —marcada por sus contextos de origen y circulación— se ve modificada por flujos entre ámbitos y traducciones (Banks y Vokes, 2010, p. 340).

A continuación, analizo seis fotografías extraídas de tres series distintas hechas entre 2012 y 2018 por Ossai; las primeras dos son retratos de estudio, mientras que las otras cuatro son parte de colaboraciones con Kenzo y Miu Miu, todas protagonizadas por mujeres. Las imágenes elegidas —más allá de mostrar la evolución de Ossai como artista— reflejan algo discutido con anterioridad; los horizontes de la fotografía como una arena en la que se debaten y redefinen el género y otras construcciones.

Análisis de seis fotografías

Fotografía de estudio

Este apartado está compuesto por dos retratos de estudio hechos por Ruth Ossai alrededor de 2012, ambos muestran a mujeres de diferentes edades en resistencia o aparente comunión con nociones de decoro, modestia y recato. Durante la Conferencia Igbo de 2018 Chimamanda Ngozi Adichie habló sobre una ley debatida en el senado nigeriano que intentaba criminalizar la vestimenta femenina considerada “indecente”, o sea, faldas cortas y escotes pronunciados. El peligro del bienestar moral de la sociedad nigeriana fue uno de los principales argumentos a favor de esta ley. Frente a la occidentalización, era necesario regresar a una “verdadera cultura africana”, basada en un pasado precolonial idealizado (Igbo Conference, 2018). Construcciones como historia, cultura y tradición son movilizadas para silenciar y oprimir a grupos específicos, como las mujeres, esta dominación se enlaza con otras categorías como clase, raza y edad.

Conviene precisar que las campañas de decencia y la institucionalización de códigos de vestimenta tienen una larga historia en África y su trayectoria está ligada a los intentos coloniales por “modernizar” las mentes y los cuerpos africanos. Los debates públicos en torno a las amenazas a la moral adquieren mayor relevancia al interior de las coyunturas de transformación. Por ejemplo, durante el período poscolonial los Estados africanos independientes confeccionaron ideas sobre una “cultura nacional” que fusionaron el legado de la colonización europea con elementos precoloniales; ambos proyectos profundamente heteropatriarcales. Las mujeres fueron designadas guardianas de la “cultura africana” y sus cuerpos, extensiones de la patria. La prohibición de minifaldas, pantalones cortos y pelucas obedece a una preocupación por proteger la “cultura nativa” de la amenaza occidental (Hundle, 2017).

Resulta paradójico que se hable del pasado precolonial como una época en la que las mujeres eran sumisas y obedientes, ya que la historia prueba lo contrario. En la sociedad igbo

antes de la llegada de los británicos, las mujeres estaban a la cabeza de instituciones políticas y económicas paralelas a las monopolizadas por los hombres. Pero la colonización sembró una fractura; el sistema de dominio indirecto se apoyó enormemente de jefes locales masculinos, liderazgos cuya autoridad ya era cuestionada y resistida. Las ideas británicas sobre cómo debían organizarse el género, la familia y el Estado fueron impuestas en Igboland con notables consecuencias en las vidas de las mujeres. Las instituciones masculinas se legitimaron y fortalecieron mientras que las femeninas fueron ignoradas e incluso perseguidas (Van Allen, 1972). Acuerdos solidarios como matrimonios entre mujeres —que funcionaban como ventanas de agencia y autonomía sobre todo en materia de acceso y control de la tierra—, fueron condenados por autoridades misioneras y coloniales antes de la imposición de leyes de tenencia de la tierra que reflejaban nociones británicas de ciudadanía, para las que sólo los hombres eran sujetos de derechos (Amadiume, 1987).

Lo que significa ser una “buena mujer” es una construcción que debe ser situada en un tiempo y un espacio específico, así como vinculada al actor que la moviliza. Asimismo, es necesario pensar los mandatos de género como construcciones no sólo en constante cambio sino en permanente debate.



Imagen #11, tomada de <https://www.itsnicethat.com/articles/photographer-ruth-ossai-celebrates-beautiful-effortless-powerful-nigerian-identity-300117>.

La fotografía anterior (imagen #11) muestra a una mujer joven afuera de un salón de belleza, su atuendo blanco inmaculado está compuesto por botas de tacón hasta las rodillas, falda corta con aperturas, *top* que deja descubierto su abdomen plano y abrigo de un material que imita la piel de un animal. Su cabello ha sido alisado y teñido de rubio platinado, mientras que sus ojos están rodeados por maquillaje recargado y coronados por cejas arregladas. Su aspecto es un desafío a las campañas de decencia que pretenden controlar los cuerpos de las mujeres.

Los intentos por regular la indumentaria femenina deben situarse en un contexto local, pero también internacional. De acuerdo con Anneeth Kaur Hundle (2017, n. p.), son producto de “la transformación neoliberal, la creciente desigualdad urbana, los cambios en los roles e identidades de género y sexualidad, y el auge de masculinidades militarizadas”, así como un posible ejercicio de autonomía en términos culturales y políticos frente al Norte Global.

Otro elemento de la imagen que busco poner a discusión es la carriola en segundo plano; aunque no hay más información que confirme si es propiedad de la mujer retratada, resulta difícil pensar que fue colocada por accidente en una fotografía planeada. Puede que se trate de un comentario sobre el rechazo a las virtudes adjudicadas a la maternidad; entrega al cuidado de su esposo, sus hijos y su hogar, y el sacrificio de cualquier interés o deseo que no tenga que ver con su casa y su familia.

La segunda fotografía de esta serie (imagen #12) muestra a dos mujeres frente a un fondo que simula una playa. Si bien el uso de fondos es considerado un sello característico del trabajo de Ossai —posee una colección de aproximadamente cien—, se trata de un recurso habitual en los estudios de la región y que fue popularizado por fotógrafos como Philip Kwame Apagya (Ghana, 1958), Malick Sidibé (Malí, 1936-2016) y Seydou Keïta (Malí, 1921-2001). Ambas mujeres, con faldas largas y la cabeza cubierta, exhiben lo que ha sido llamado “*‘auntie’ style*” —un estilo popular entre las mujeres mayores de Nsukka, principalmente desplegado en celebraciones religiosas. De acuerdo con Ossai, “hay mucha gente joven elegante, pero los mayores se conducen mejor por su gracia. Ellos llevan consigo un sentido de tradición sin pedir disculpas” (Nnadi, 2017).



Imagen #12, tomada de <https://www.itsnicethat.com/articles/photographer-ruth-ossai-celebrates-beautiful-effortless-powerful-nigerian-identity-300117>.

Para Misty L. Bastian (2013, p. 15), en el contexto igbo, la ropa y los accesorios son indicadores de la prosperidad de una mujer y determinan sus relaciones con otros miembros de la sociedad. La idea del “buen vestir” guarda una estrecha relación con los mandatos de feminidad; un atuendo debe ser llamativo pero al mismo tiempo, estar en concordancia con las normas vigentes de recato y modestia. Lo que podría aparentar conformidad con rígidos mandatos de género puede ser algo más. En *Politics of Piety*, Saba Mahmood (2005, pp. 5-6) describe cómo el performar virtudes femeninas —humildad, timidez, etcétera— puede

facilitar la participación activa de las mujeres en ámbitos hipermasculinizados como la política o la religión. En este sentido, Emily J. Riley en *The Politics of Terànga* (2019, p. 110) afirma que la observancia de la generosidad, el carisma o la hospitalidad puede facilitar la eliminación de obstáculos para liderazgos femeninos en la política senegalesa.

Gidi gidi bu ugwu eze

Gidi gidi bu ugwu eze (un proverbio igbo que puede traducirse como “La unidad es la fuerza”) fue hecha en 2017 para Kenzo por el director —también nigeriano— Akinola Davies Jr. y Ruth Ossai. La intención de la campaña es “resaltar las varias ceremonias, ritos, y rituales” de la población igbo de Nsukka, en el estado de Enugu al sureste de Nigeria (Igneri, 2017, n. p.). Nsukka es conocida entre otras cosas, por albergar la Universidad de Nigeria, una institución de gran tradición fundada por Nnamdi Azikiwe, el primer presidente del país (para más información sobre historia de la Universidad de Nigeria, consultar Adichie, 2013).

Gidi gidi bu ugwu eze es “una celebración de los cuerpos jóvenes y negros al capturarlos celebrando la cultura y las tradiciones igbo, mostrando que la belleza siempre está presente cuando hay un compromiso con la celebración de la cultura”. Los modelos retratados no son profesionales, sino jóvenes reclutados en escuelas, iglesias y mercados de Nsukka (Idowu, 2017, n. p.). Considero que las fotografías de Ossai para Kenzo son un comentario acerca de las estrategias que los jóvenes utilizan para navegar la incertidumbre. Elegí dos fotografías protagonizadas por mujeres jóvenes debido a la pertinencia de empatar el género con la pertenencia a un grupo etario.

La concepción de juventud es distinta de acuerdo su espacio y tiempo, no es simplemente el tránsito natural de la infancia a la edad adulta. Cualquier categoría generacional —niñez o vejez, por ejemplo— es producto de una cultura e historia, asimismo, refleja jerarquías y tensiones al interior de una sociedad. El salto de la niñez a la adultez no es

un mero hecho biológico o cronológico, sino social en tanto rinde cuenta de una disputa por el ejercicio del poder y la autoridad (Christiansen, Utas y Vigh, 2006, pp. 10-12).

Las juventudes son un barómetro del estado de la vida social y cultural, política y económica de un país. Tanto en el Sur como en el Norte, los jóvenes comparten ansiedades muy similares relacionadas con la falta de empleos y la precarización de los mismos, la corrupción y la marginación política. El desmoronamiento de aspiraciones como educación de calidad, empleos bien pagados y plena participación política es consecuencia del abandono estatal de instituciones y aparatos de bienestar. En el contexto africano los jóvenes enfrentan educación deficiente y escasas oportunidades laborales que los separan cada vez más de poseer un hogar propio, casarse, tener hijos, apoyar a sus familias y otros marcadores que los hacen adultos. La condición de liminalidad —el hecho de no ser un niño y tampoco un adulto— ha sido denominada *waithood*; un término que alude a la espera por contraer matrimonio, tener un buen trabajo o ser ciudadanos completos (Honwana, 2012, pp. 3-4).

Debido a su vulnerabilidad estructural, los jóvenes son fácilmente reclutados por grupos armados u organizaciones criminales. Sin embargo, es reduccionista pensar en los jóvenes como sujetos pasivos sin agencia alguna que transitan por sus vidas como barcos a la deriva. En África, esferas como las artes, el activismo y la revitalización religiosa han sido transformadas profundamente por la acción de las juventudes (Abbink, 2005, pp. 1-3).

En una coyuntura tan difícil, marcada por la falta de certezas, los jóvenes utilizan la moda para enlazarse a identidades sociales, a través de ella expresan quiénes son y en lo que desean convertirse. De cara al fracaso de las promesas de movilidad social, el consumo es percibido como un marcador de prosperidad, es decir, la identidad de clase se practica mediante la moda (Masquelier 2013, p. 150).

La primera fotografía (imagen #13) muestra a tres jóvenes ataviadas en ropa de Kenzo de pies a cabeza, detrás de ellas hay un fondo que evoca una playa paradisíaca. A sus pies hay colocados unos ñames. La relación con la tierra definió la historia del pueblo igbo, sus transformaciones no sólo agrícolas, sino también sociales fueron producto parcial del cultivo extensivo del ñame (Korieh, 2007, pp. 221-222). *Things Fall Apart* de Chinua Achebe (1959) representa una descripción de la importancia religiosa que tiene el “rey de los cultivos”, también asociado con la masculinidad, el éxito y la riqueza.



Imagen #13, tomada de <http://hero-magazine.com/article/95190/inside-kenzos-new-creative-project-championing-nigerian-culture-beauty-and-youth/#slide-1-8>.

La novela de Achebe también trata otro aspecto interesante sobre la actividad agrícola: era altamente feminizada, sin embargo, mientras las mujeres cultivan y cocinan la mayor parte de la comida, el cuidado del ñame está reservado para los hombres. A pesar de la relevancia simbólica que tenía el ñame, los cultivos “inferiores” tenían importancia real porque nutrían a toda la población. El hecho de que las mujeres produjeran la mayor parte de los alimentos les permitía tomar decisiones sobre quién podía comer y quién no (Igbo Conference, 2018).

A lo largo del siglo XX el ñame fue desplazado por la mandioca; otro tubérculo, de origen sudamericano, que representó un alivio en adversidades como hambrunas debido a su facilidad para prosperar incluso en suelos pobres. Se consolidó como un “cultivo de mujeres”, lo que derivó en una oportunidad que otorgó a las mujeres capital y autonomía; para ellas mismas y también para sus familias (Korieh, 2007, pp. 226-228).

La segunda imagen de la serie (#12) muestra a seis mujeres jóvenes ataviadas en Kenzo, cada una porta una banda que dice *Miss Nsukka*, como si fueran participantes de un concurso de belleza. Estos certámenes se celebran en todo el mundo pero tienen una dimensión particular; en un contexto globalizado, son espacios en los que las identidades y culturas locales adquieren un carácter más público y visible (Cohen, Wilk y Stoeltje, 1996, pp. 1-2). En ellos se premian a quienes se ajustan a un determinado modelo de feminidad, es incorrecto pensar que se trata de imitaciones burdas de un molde “occidental”. Las competencias están estrechamente vinculadas con asuntos políticos de especial relevancia no únicamente para quienes compiten en ellos, sino también para quienes los organizan, patrocinan y consumen (Cohen, Wilk y Stoeltje, 1996, pp. 2-3).



Imagen #14, tomada de <http://hero-magazine.com/article/95190/inside-kenzos-new-creative-project-championing-nigerian-culture-beauty-and-youth/#slide-1-15>.

De acuerdo con Juliet Gilbert (2015, p. 502) “los ideales, la moral y los valores de una comunidad son visibles en el escenario del certamen y ratificados por la concursante ganadora, la representante coronada de la comunidad. Pero, a medida que estos valores se revelan, también se abren a ser desafiados y reinterpretados”. Los concursos de belleza tienen una larga tradición en Nigeria y representan una actividad en la que se involucran el Estado,

gobiernos locales, empresas, universidades e iglesias. Mas no todos honran el mismo modelo de feminidad; por ejemplo, en *Carnival Calabar Queen* —de carácter pentecostal— las concursantes deben emular el arquetipo de mujer respetable, caritativa, bondadosa y temerosa de dios (Gilbert, 2015, p. 516). *Queen Nigeria* pretende “revitalizar y apreciar la cultura nigeriana para unificar la nación” mientras que *The Most Beautiful Girl in Nigeria*, de vocación cosmopolita, está pensado “hacia afuera” —las ganadoras compiten en *Miss World* y *Miss Universe* (Balogun, 2012, p. 357).

Si bien la observancia de mandatos de género heteronormativos resulta problemática, la participación en certámenes de belleza puede facilitar a mujeres jóvenes el acceso a formas de capital, como becas y reconocimiento social. En *Speaking beauties*, Sabrina Billings (2009, p. 581) describe cómo en Tanzania —un país eminentemente swahiliparlante— el dominio del inglés es utilizado por las jóvenes aspirantes para presentarse sobre sus contrincantes como parte de una élite educada y cosmopolita, al interior de un contexto con pocas oportunidades para ellas. De igual manera, las contendientes por ser la *Carnival Calabar Queen* pueden insertarse en redes de mentoría que les ayudan a encontrar certeza en un entorno inestable, gerontocrático y patriarcal (Gilbert, 2015, pp. 516-517).

Miu Miu Babes

La última serie de que quiero analizar es *Miu Miu Babes* de 2018, hecha para conmemorar la tradición *Women's Tales*, iniciada en 2011 por Miu Miu, la marca italiana de ropa y accesorios subsidiaria de Prada, fundada y dirigida por Miuccia Prada desde 1993. La editorial fue publicada en *Garage*; una plataforma digital con una versión impresa bianual que es parte de Vice Media. La lista de directoras que han participado en *Women's Tales* es extensa, pero sobre todo diversa; Agnès Varda, Ava DuVernay (reconocida por *Selma* y más recientemente por la serie *When They See Us*), Chloë Sevigny, Lucrecia Martel (Argentina, presidenta del

jurado del Festival de Cine de Venecia en 2019), Giada Colagrande (Italia), Massy Tadjedin (Irán) y Haifaa Al-Mansour (Arabia Saudita, *Wadjda* fue su *ópera prima*) (Tashjian, 2018).

Las fotografías tomadas por Ossai están protagonizadas por actrices y directoras de una de las industrias cinematográficas más grandes y prolíferas del mundo: Nollywood, segunda tan sólo después de Bollywood y por encima de Hollywood. De acuerdo con estadísticas de 2014, durante ese año se produjeron hasta cincuenta películas semanalmente. Representa la segunda fuente de empleos sólo después del campo y representa el 1,42% del PIB (Flores y Santamaría, 2018, n. p.). El éxito de la industria es atribuido a su capacidad de fabricar “historias con las que la gente puede relacionarse” y “tramas que satisfacen una fascinación cultural con una ‘magia’ africana” (*Al Jazeera*, 2015, n. p.). De acuerdo con Onookome Okome (2010, p. 27), “Nollywood ha articulado la conciencia popular del continente africano y sus diásporas en una forma sin precedentes aquí o en la práctica cinematográfica en cualquier lugar del mundo”.

La consolidación de una industria cinematográfica tan prolífica es producto de diversas circunstancias históricas particulares, sin embargo, numerosas narrativas presentan la mera existencia de Nollywood como un milagro, algo inconcebible. Nigeria ha sido un ávido consumidor de cine; cintas estadounidenses de vaqueros, musicales indios y películas chinas sobre *kung fu* eran vistas en los cines coloniales por una amplia audiencia (Vourlias, 2014). Pero de acuerdo con Haynes (2016, p. 3) “el cine era una calle de un sólo sentido: los africanos veían películas pero no podían hacerlas debido a la falta de capital para financiar producciones y por lo complejo y costoso del entrenamiento, la infraestructura, y el aparato técnico que requiere el cine de celuloide”. Incluso después de las independencias, la inserción de África Occidental en circuitos neocoloniales moldeó la producción cinematográfica

africana según el cánón europeo. Asimismo, las distribuidoras estadounidenses, europeas y libanesas inundaban el mercado con producciones extranjeras (Tsika, 2015, p. 2)

En concordancia con la retórica imperante en el momento poscolonial, el gobierno nigeriano trató de difundir ideales y valores nacionalistas a través del cine y la televisión; vistas como herramientas de educación y modernización. Sin embargo, durante las dos últimas décadas del siglo XX, las medidas de ajuste estructural impulsadas por las instituciones financieras internacionales causaron la retirada del Estado en diversos campos, entre ellos, los medios (Haynes, 2016, pp. 3-5).

El origen de Nollywood se ubica en la crisis de la Autoridad de Televisión de Nigeria (*Nigerian Television Authority*), que en los noventa dejó sin empleo a actores, escritores, directores y productores experimentados, quienes más tarde sentaron las bases de la industria. Las primeras películas de Nollywood fueron distribuidas directamente en formato VHS y posteriormente en DVD debido a la necesidad de mantener bajos los costos de producción (Igwe, 2015). Las industrias cinematográficas locales en Tanzania, Kenia, Uganda y Sudáfrica han replicado el modelo de Nollywood. Para Maathias Krings y Onookome Okome (2013, p. 1), las películas de Nollywood “recorren todo el continente conectando África, particularmente Nigeria, con sus diversas y distantes diásporas en cualquier otro lugar. La televisión satelital, el Internet y la piratería —alguna vez la bendición y la ruina de Nollywood— facilitan la difusión de sus películas a través de fronteras lingüísticas, culturales, y nacionales”.



Imagen #15, tomada de https://garage.vice.com/en_us/article/594jxa/ruth-ossai-nollywood-miu-miu.

La primera fotografía (imagen #15) muestra a Merenma Umeh recostada, sosteniendo un iPhone frente a un letrero de Nollywood, que es una referencia muy clara al que está sobre Mount Lee. Más que una torpe imitación, es una alusión provocador sobre la reconfiguración de los centros de producción de cultura de consumo global. Asimismo, puede que se trate de un comentario en torno a la apropiación de prácticas y rituales como los estrenos y las alfombras rojas, no sólo en Lagos, sino en todas las ciudades en las que la diáspora nigeriana se ha establecido, como Londres, Houston y Nueva York (Vourlias, 2014).

De acuerdo con Stuart Hall (1981, p. 239), en la cultura popular “es uno de estos espacios donde en los que esta lucha a favor y en contra de una cultura de los poderosos está comprometida: también es la apuesta por ganar o perder en esa lucha. Es la arena del consentimiento y la resistencia. Es parcialmente, donde la hegemonía surge, y donde está asegurada”. En la misma línea que Hall, Nadine Dolby (2006, p. 33) describe la cultura

popular como un terreno en el que identidades como la raza, el género y la nación son negociadas.

La siguiente imagen (#16) es un *collage* que asemeja la portada de una película —la etiqueta en la esquina superior izquierda lo indica— en el que están presentes Rachel Uche Omeje, Vivian Chime, Lilian Ogbuchi, y Lilian Ohaeri: cuatro mujeres sin compañía masculina. En una industria dominada por hombres, la representación femenina va más allá de un asunto numérico, sino que repercute en el tipo de historias que son contadas.

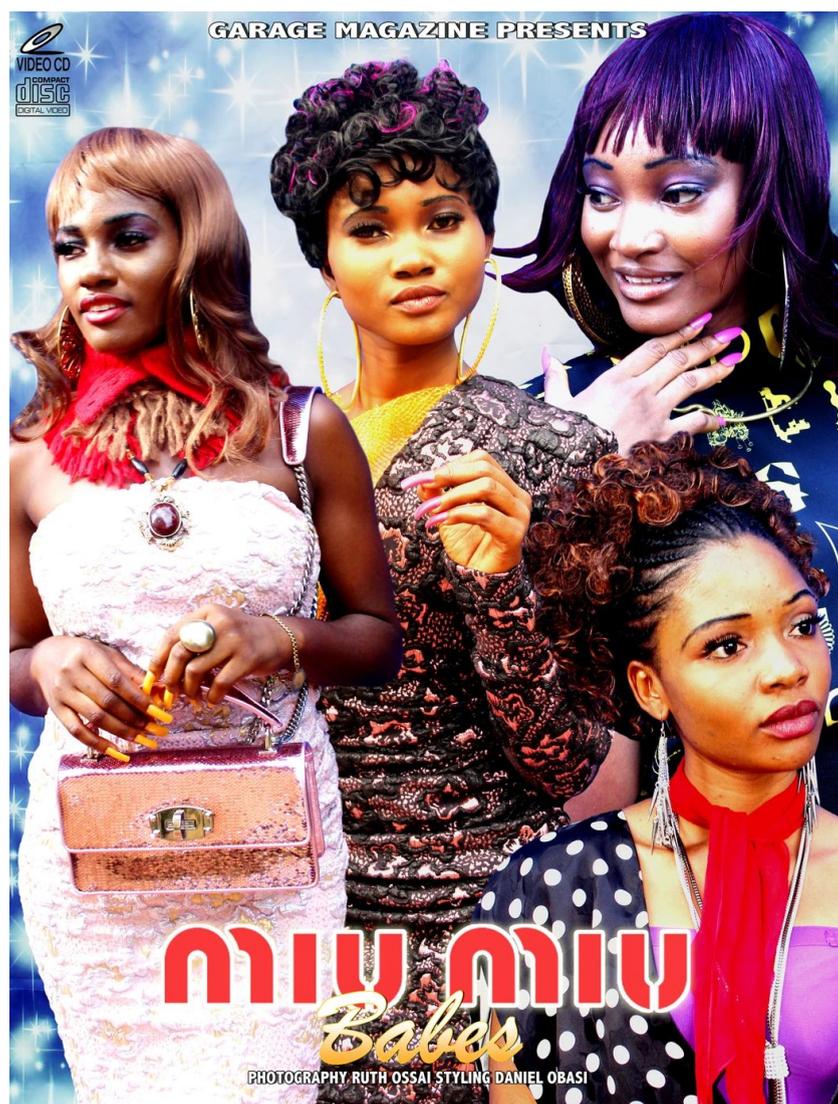


Imagen #16, tomada de https://garage.vice.com/en_us/article/594jxa/ruth-ossai-nollywood-miu-miu.

En las primeras producciones de Nollywood, los papeles femeninos se limitaban a personajes materialistas, ambiciosos, promiscuos, sin mucha capacidad de tomar decisiones y con sólo su capital erótico como medio para alcanzar sus objetivos —dinero, bienes de consumo, etcétera. Asimismo, son señaladas como las culpables de las infidelidades cometidas por sus parejas, la infertilidad o el fracaso de sus relaciones. Recientemente han habido cambios importantes en las narrativas, aunque continúan siendo problemáticas. Por ejemplo, mujeres que van a la universidad, pero a buscar un potencial esposo; o bien, trabajan fuera de casa y son exitosas en su campo, mas siguen siendo juzgadas por su desempeño como amas de casa —su capacidad para llevar a cabo labores de cuidado— y su apariencia física (Aromona, 2016, pp. 42-45).

Al interior de las narrativas de Nollywood, un buen trabajo, dinero, bienes materiales y conexiones políticas son indicadores de poder, sin embargo, el poder femenino tiene connotaciones negativas. Una mujer poderosa y un hombre poderoso no son representados de la misma manera: ella es arrogante y fracasada en sus relaciones —plena en lo público, incompleta en lo privado— mientras que él es buscado por varias mujeres. De hecho si una mujer posee más capital —de cualquier tipo— que su esposo, debe ser más sumisa ante él (Abah, p. 343).

Conclusiones

En el verano de 2018 Beyoncé y Jay-Z —The Carters— estrenaron el video para su canción *Apeshit*, de su álbum conjunto *Everything is Love*: en el cual, pasean dentro del Louvre como espectadores y también como si ellos mismos fueran obras de arte. En su recorrido interactúan con piezas como la *Gran Esfinge de Tanis*, la *Venus de Milo*, la *Niké de Samotracia*, *La Gioconda* y un largo etcétera. La ropa de ambos encarna en color, forma y espíritu, las piezas del museo. *Apeshit* puede ser interpretado como una declaración sobre la escasa representación de artistas negros en las grandes pinacotecas del ámbito euroamericano: espacios aparentemente neutrales en términos políticos e inocentes de cualquier pecado histórico (Okwudu, 2018).



Imagen #17, tomada de <https://www.theguardian.com/world/2019/jan/03/beyonce-jay-z-help-louvre-museum-break-visitor-record>.

También hay visiones mucho más radicales acerca de la presencia de Queen B y su esposo en el recinto, Piña Narvárez (2018, p. 18) lo denomina “un asalto al museo”: la “*institution* encargada de la monumentalización de la supremacía blanca. Allí está el relato

escrito por el amo. Allí está la colonialidad hecha escultura, la estetización del saqueo, del dolor, la fetichización del *otherness*, la obsesión por la colección, por la acumulación”. Por ejemplo, Beyoncé y un conjunto de bailarinas negras frente a *La consagración de Napoleón* (imagen #17) es un acto sumamente revolucionario, sobre todo, cuando se toma en cuenta que el acontecimiento evocado en la pintura de Jacques-Louis David ocurrió en 1804, mismo año en el que, al otro lado del Atlántico, Haití se proclamó una nación independiente. La transgresión de Beyoncé representa una apropiación de “los espacios que producen serializadamente la estética de ‘lo bello’ a partir de los cuerpos blancos, esculpidos, representados desde, por y para la supremacía blanca” (p. 23).

El crítico de arte y escritor Antwaun Sargent (2019) incluyó a Ruth Ossai y a otros catorce artistas en su libro *The New Black Vanguard*; un texto que reúne portafolios y entrevistas con los jóvenes creadores que están transformando el arte y la moda con su trabajo. Lo audaz de las narrativas confeccionadas por Ossai —y otros fotógrafos— radica en que presentan perspectivas ampliadas y diversas acerca de sus vidas y sus contextos más allá de estereotipos movilizados por agendas problemáticas.

El trabajo de estos fabricantes de imágenes es consumido en museos, galerías, revistas y plataformas de internet, por una audiencia que ve su realidad reflejada en las historias que personas como Ossai conciben, hacen y movilizan. El cultivo de estos espacios es una respuesta a la exclusión histórica de las arte y la moda —que de ninguna forma son neutros, ni están desvinculados de proyectos políticos— al interior de los cuales se reproducen ideales estéticos para los que la belleza es inseparable de la blanquitud, es decir, la estetización del racismo.

La obra de Ruth Ossai es un asalto a la fotografía: un ámbito que reproduce la idea de que las corporalidades blancas son las únicas que pueden ser visibles, válidas, bellas, deseables y emulables. En sus retratos los cuerpos negros ocupan el lugar principal; no son perchas para la ropa y accesorios, ni complementos en las imágenes protagonizadas por sujetos blancos. La constante negociación entre ella y los retratados tiene como resultado imágenes en las que la agencia de los sujetos fotografiados queda visible en elecciones de ropa, pose y contexto; de tal forma que construyen relatos sobre ellos mismos, para sí y los demás.

Quien es retratado y quien toma la fotografía articulan una mirada oposicional —en el sentido que bell hooks le da al término— frente a las prácticas de representación coloniales y masculinos que históricamente han dado forma a la cultura visual: las postales de las “bellezas exóticas”, las imágenes abyectas del sufrimiento del Otro racializado y las grandes historias de salvadores blancos que cargan de forma estoica el peso de todas las virtudes. Elaborar historias propias, es en sí una respuesta —*talking back*— a las representaciones fabricadas desde la matriz colonial del poder. El hecho de que Ossai retome la fotografía de estudio como tradición estética es sumamente significativo debido a que desde sus inicios, fue reclamada por los sujetos visualizados aún cuando fue introducida en el continente con fines de vigilancia por las diversas administraciones coloniales presentes en África. Procesos como la africanización y posteriormente, la democratización del oficio, favorecieron que la fotografía estuviera al alcance de más personas y no únicamente de una pequeña élite con el capital necesario para visitar un estudio. La sobreproducción de imágenes derivó en nuevas formas de archivar el cuerpo y crear relatos sobre uno mismo. Los archivos rinden cuenta de la manera en que la fotografía de estudio es un espacio en el que debaten y reformulan construcciones como qué es ser una “buena mujer”, qué es ser bella, qué es ser elegante.

Asimismo, la manera en que Ossai concibe su obra —como una celebración de su cultura; nigeriana y de forma particular, igbo— representa una contestación a formas de ver que exotizan y reducen otras culturas a elementos materiales que pueden ser consumidos. Su inserción en galerías, revistas, campañas y plataformas como Instagram, es evidencia de los cambios en el mundo del arte y la moda; transformaciones que están siendo encabezadas por jóvenes creadores de imágenes dentro de África y también en la diáspora. Sus testimonios proporcionan relatos alternativos a las postales de dolor y devastación protagonizadas por cuerpos racializados que mantienen vivas un conjunto de no tan nuevas misiones civilizatorias y dibujan fronteras entre sujetos y objetos.

Sin embargo, también es necesario no perder de vista lo que el artista, historiador del arte y curador nigeriano Chika Okeke-Agulu (2017) ha denominado “la gentrificación del arte africano”: el término describe cómo en la última década, el arte contemporáneo de producción africana —que representa una parte diminuta del mercado— ha engrosado las grandes colecciones privadas dentro y fuera del continente, pero aún permanece fuera del alcance de las masas. Con el planteamiento de Okeke-Agulu en mente, conviene preguntarnos qué tan diferente es el mercado del arte del saqueo de cultura material africana que nutrió y hoy mantiene llenos los grandes museos euroamericanos. De acuerdo con Greer Valley (2019, n. p), “la naturaleza extractiva del colonialismo significó que las naciones europeas pudieron construir la riqueza de sus países mediante la extracción de cultura, recursos y personas de África. El colonialismo impone desplazamiento, y aunque el periodo del colonialismo europeo formal ha terminado en África, la colonialidad persiste”. En este sentido, el trabajo de Ruth Ossai no sólo es accesible para un público más amplio, sino que mediante él busca incidir en su entorno y retratar su cultura más allá de estereotipos exotizantes.

Fuentes consultadas

- s/a. (4 mayo, 2018). 6 Female Photographers Challenging Misconceptions of the African Continent and Its Diaspora. *Artsy*. Recuperado de <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-6-female-photographers-challenging-misconceptions-african-continent-diaspora>.
- _____. (4 septiembre, 2018). Ruth Ossai Photographs the Women of Nollywood in Miu Miu. *Garage Magazine*. Recuperado de https://garage.vice.com/en_us/article/594jxa/ruth-ossai-nollywood-miu-miu.
- Abah, A. L. (2008). One Step Forward, Two Steps Backward: African Women in Nigerian Video-Film. *Communication, Culture and Critique*, 1 (4), pp. 335-357. Recuperado de <https://academic.oup.com/ccc/article-abstract/1/4/335/4067433>.
- Abbink, J. (2005). Being young in Africa: The politics of despair and renewal. En *Vanguard or Vandals: youth, politics and conflict in Africa* (pp. 1-34). Leiden: Brill.
- Abu-Lughod, L. (2008). Writing against Culture. En *The Cultural Geography Reader* (pp. 50-59). New York: Routledge.
- Achebe, C. (1959). *Things Fall Apart*. New York: Fawcett Crest.
- Adams, T. (28 abril, 2019). The big picture: Kwame Braithwaite captures the 'black is beautiful' movement. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/apr/28/birth-of-black-is-beautiful-look-kwame-braithwaite>.
- Adegoke, Y. (27 octubre, 2015). 4 Fela Kuti songs that describe Nigeria today. *True Africa*. Recuperado de <https://trueafrica.co/lists/4-fela-kuti-songs-that-describe-nigeria-today/>.
- Adichie, C. N. (2013). *Americanah*. New York y Toronto: Alfred A. Knopf.

- Aguilar, Y. E. (julio de 2018). El estado mexicano como apropiador cultural. *Revista de la Universidad de México*. Recuperado de <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/0bb50a13-2ad8-40e3-9972-5f35dd35184f/el-estado-mexicano-como-apropiador-nollywoodcultural>.
- Al Jazeera.(creador). (28 julio, 2015). *Nollywood* (archivo de video). Recuperado de <https://www.aljazeera.com/programmes/aljazeeraworld/2015/07/nollywood-150719092553566.html>.
- Amadiume, I. (1987). *Male daughters, female husbands: gender and sex in African society*. London y New Jersey: Zed Books Ltd.
- Andersson, R. (2014). *Illegality, Inc. Clandestine Migration and the Business of Bordering Europe*. Oakland: University of California Press.
- Aromona, O. (2016). *Portrayal of African Women in Nollywood Films over a Five-Year Period: A Content Analysis of Traits Applying the Stereotype Content Model* (tesis de maestría). East Tennessee State University: Johnson City. Recuperado de <https://search.proquest.com/docview/2021116158?pq-origsite=primo>.
- Balogun, O. M. (2012). Cultural and Cosmopolitan: Idealized Femininity and Embodied Nationalism in Nigerian Beauty Pageants. *Gender & Society*, 26 (3), pp. 357-381. Recuperado de <https://doi.org/10.1177/0891243212438958>.
- Banks, M. y Vokes, R. (2010). Introduction: Anthropology, Photography and the Archive. *History and Anthropology*, 21 (4), pp. 337-349. Recuperado de <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/02757206.2010.522375?needAccess=true>

- Bastian, M. L. (2013). Dressing for Success: the Politically Performative Quality of an Igbo Woman's Attire. En *African Dress. Fashioning, Agency, Performance* (pp. 15-29). London, New Delhi, New York y Sidney: Bloomsbury.
- Billings, S. (2009). Speaking beauties: Linguistic posturing, language inequality, and the construction of a Tanzanian beauty queen. *Language in Society*, 38 (5), pp. 581-606. Recuperado de <https://doi.org/10.1017/S0047404509990443>.
- Brielmaier, I. (2013). Mombasa on Display: Photography and the Formation of an Urban Public, from the 1940s Onward. En *Portraiture and Photography in Africa* (pp. 253-286). Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Browne, S. (2015). *Dark Matters. On the Surveillance of Blackness*. Durham y London: Duke University Press.
- Buckley, L. (2013). Portrait Photography in a Postcolonial Age: How Beauty Tells the Truth. En *Portraiture and Photography in Africa* (pp. 287-314). Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Calatayud, J. M. (9 marzo, 2012). Blanco salva a negro. Kony 2012: matices sobre su visión simplista. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2012/03/09/africa_no_es_un_pais/1331309470_133130.html.
- Chouliaraki, L. (2010). Post-humanitarianism. Humanitarian communication beyond a politics of pity. *International Journal of Cultural Studies*, 13 (2), pp. 107-126. Recuperado de <https://doi.org/10.1177/1367877909356720>.
- _____. (2012). The Theatricality of Humanitarianism: A Critique of Celebrity Advocacy. *Communication and Critical/Cultural Studies*, 9 (1), pp. 1-21. Recuperado de <https://doi.org/10.1080/14791420.2011.637055>.

- _____. (2013). *The Ironic Spectator. Solidarity in the Age of Post-Humanitarianism*. Cambridge y Malden: Polity Press.
- Chrisafis, A. (3 enero, 2019). Beyoncé and Jay-Z help Louvre museum break visitor record in 2018. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/world/2019/jan/03/beyonce-jay-z-help-louvre-museum-break-visitor-record>.
- Christiansen, C., Utas, M. y Vigh, H. E. (2006). Introduction. En *Navigating Youth, Generating Adulthood. Social Becoming in an African Context* (pp. 9-28). Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet.
- Cohen, C. B., Wilk, R. y Stoeltje, B. (1996). Introduction: Beauty Queens on the Global Stage. En *Beauty Queens on the Global Stage. Gender, Contests and Power* (pp. 1-12). New York y London: Routledge.
- Cole, T. (21 marzo, 2012). The White-Savior Industrial Complex. *The Atlantic*. Recuperado de <https://www.theatlantic.com/international/archive/2012/03/the-white-savior-industrial-complex/254843/>.
- Comaroff, J. y Comaroff, J. (1991). *Of Revelation and Revolution. Christianity, Colonialism, and Consciousness in South Africa*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Comolly, V. (2015). *Boko Haram. Nigeria's Islamist Insurgency*. London: Hurst & Company.
- Dados, N. y Conell, R. (2012). Global South. *Contexts*, 11 (1), pp. 12-13. Recuperado de <https://doi.org/10.1177/1536504212436479>.
- Debord, G. (2002). *The Society of the Spectacle*. Canberra: Hobgoblin Press.
- Dick, L. (2014). *The Acholi of Northern Uganda and Invisible Children, Inc. Bodies in Pain, Misrepresentation, and the Construction of "Africa" within American Imaginaries* (tesis

- de maestría). University of California: Los Angeles. Recuperado de <https://search.proquest.com/docview/1552737551?pq-origsite=primo>.
- Dolby, N. (2006). Popular Culture and Public Space in Africa: The Possibilities of Cultural Citizenship. *African Studies Review*, 49 (3), pp. 31-37. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/20065262>.
- Edwards, E. (2005). Photographs and the sound of history. *Visual Anthropology Review*, 21 (1-2), pp. 27-46. Recuperado de <https://doi.org/10.1525/var.2005.21.1-2.27>.
- El Colegio de México. (creador). (13 mayo, 2014). “Boko Haram y los secuestros de niñas en Nigeria” por Hilda Varela (archivo de video). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=jvx0D9nlALQ>.
- El Saadawi, N. (1997). *The Nawal El Saadawi Reader*. London y New York: Zed Books.
- Enloe, C. (2000). *Bananas, Beaches and Bases. Making Feminist Sense of International Politics*. Berkeley, Los Angeles y London: University of California Press.
- _____. (2004). *The Curious Feminist. Searching for Women in a New Age of Empire*. Berkeley, Los Angeles y London: University of California Press.
- Fanon, F. (1965). *A Dying Colonialism*. New York: Grove Press.
- Feyder, S. (2014). A Space of One’s Own: Studio Photography and the Making of Black Urban Femininities in the 1950s East Rand. *Safundi*, 15 (2-3), pp. 227-254. Recuperado de <https://doi.org/10.1080/17533171.2014.925645>.
- Flores, H. y Santamaría, E. (3 marzo, 2018). El país africano que llegó a producir más películas que Hollywood. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2018/03/02/planeta_futuro/1520008043_445523.html.
- Ford, T. C. (2015). *Liberated Threads. Black Women, Style and the Global Politics of Soul*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

- Franco, A. (24 julio, 2019). Los olvidados de las notas: racismo y migración en Francia. *Instituto de Política Internacional*. Recuperado de https://politicainternacional.com.mx/2019/07/24/los-olvidados-de-las-notas-racismo-y-migracion-en-francia-por-adriana-franco/?fbclid=IwAR3cn_2MuVb8AUmFqiq5JzSaBZV-x42oBG0j5F6n8ReTz75kaBdqim9pHKU.
- Fredette, M. (29 mayo, 2019). Rihanna's Debut Fenty Collection Was Inspired by the 'Black Is Beautiful' Movement. *Teen Vogue*. Recuperado de <https://www.teenvogue.com/story/rihannas-debut-fenty-collection-was-inspired-by-the-black-is-beautiful-movement>.
- Gardner, A. (10 junio, 2019). Rihanna's Fenty Line Features a Model With Unretouched Facial Scars. *Teen Vogue*. Recuperado de <https://www.teenvogue.com/story/people-are-praising-rihanna-for-not-editing-this-fenty-models-face-scars>.
- Gell, A. (1998). *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- George-Parkin, H. (21 mayo, 2018). The Glass Runway: Our Exclusive Survey on the State of the Fashion Industry. *Glamour*. Recuperado de <https://www.glamour.com/story/the-glass-runway-fashion-industry-survey>.
- Gilbert, J. (2019). Mobile identities: photography, smartphones and aspirations in urban Nigeria. *Africa*, 89 (2), pp. 246-265. Recuperado de <https://link.gale.com/apps/doc/A592664131/AONE?u=colmex&sid=AONE&xid=fd2d89a>.

- _____. (2015). 'Be graceful, patient, ever prayerful': negotiating femininity, respect and the religious self in a Nigerian beauty pageant. *Africa*, 85 (3). pp. 501-520. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.1017/S0001972015000285>.
- Grosfoguel, R. (2006). La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global. *Tabula Rasa*, 4, pp. 17-48. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600402>.
- Haaz, C. (5 marzo, 2019). África: más que un continente. *Revista 192*. Recuperado de <https://revista192.com/africa-mas-que-un-continente-lob-kenia/>.
- Hagan, A. (18 marzo, 2019) Black Availability: Antimigrant Policies in Africa and the Exploitation of Black Migrants. *Society for Cultural Anthropology*. Recuperado de <https://culanth.org/fieldsights/black-availability-antimigrant-policies-in-africa-and-the-exploitation-of-black-migrants>.
- Hall, S. (1982). Notes on deconstructing the 'popular'. En *People's History and Socialist Theory* (pp. 227-241). New York: Routledge.
- Hall-Duncan, N. (2005). Fashion Photography. En *Encyclopedia of Clothing and Fashion*, vol. 2 (pp. 62-65). New York: Charles Scribner's Sons. Recuperado de <https://link.gale.com/apps/doc/CX3427500230/GVRL?u=colmex&sid=GVRL&xid=0e317b19>.
- Hansen, W. (2017). Boko Haram: Religious Radicalism and Insurrection in Northern Nigeria. *Journal of Asian and African Studies*, 52 (4), pp. 551-569. Recuperado de <https://doi.org/10.1177/0021909615615594>.
- Harris, J. O. (19 mayo, 2019). In conversation: Rihanna. *The New York Times*. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/interactive/2019/05/20/t-magazine/rihanna-fenty-louis-vuitton.html>.

- Hartman, Saidiya. V. (1997). *Scenes of Subjection. Terror, Slavery and Self-Making in Nineteenth-Century America*. New York y Oxford: Oxford University Press.
- Hasso, F. (15 octubre, 2018). Decolonizing Middle East Men and Masculinities Scholarship: An Axiomatic Approach. *Arab Studies Journal*. Recuperado de <http://www.arabstudiesjournal.org/asj-online/decolonizing-middle-east-men-and-masculinities-scholarship-an-axiomatic-approach>.
- Haynes, J. (2016), *Nollywood. The Creation of Nigerian Film Genres*. Chicago y London: The Chicago University Press.
- Headrick, D. (1981). *The Tools of Empire. Technology and European Imperialism in the Nineteenth Century*. New York y Oxford: Oxford University Press.
- hooks, b. (2015). *Talking Black. Thinking Feminist, Thinking Black*. New York: Routledge.
- _____. (2003). The Oppositional Gaze: Black Female Spectators. En *Feminist Postcolonial Theory. A Reader* (pp. 207-221). New York: Routledge.
- Honwana, A. (2012). *The Time of Youth. Work, Social Change, and Politics in Africa*. Sterling: Kumarian Press.
- Hundle, A. K. (17 agosto, 2017). Uganda's colonial-style dress code. *Al Jazeera*. Recuperado de <https://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2017/08/uganda-colonial-style-dress-code-170808072148083.html>.
- Idowu, T. (6 abril, 2017). Kenzo's latest photo series shows de Nigeria you choose to ignore. *Culture Custodian*. Recuperado de <http://culturecustodian.com/kenzo-brings-234-latest-project/>.
- Igbo Conference. (21 abril, 2018). *Igbo bụ Igbo by Chimamanda Ngozi Adichie* (archivo de video). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=OY7aDPT6afQ>.

- Igneri, J. (26 abril, 2017). Kenzo's New Campaign Highlights Nigerian Youth, *Nylon*. Recuperado de <https://nylon.com/articles/kenzo-unity-is-strength-campaign>.
- Igwe, C. (5 noviembre, 2015). How Nollywood became the second largest film industry. *Voices Magazine*. Recuperado de <https://www.britishcouncil.org/voices-magazine/nollywood-second-largest-film-industry>.
- Invisible Children, Inc. (creador). (5 marzo, 2012). *Kony 2012* (archivo de video). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Y4MnpzG5Sqc>.
- Jennings, H. (2 mayo, 2018). Gallery Talks: Highlife, Nollywood and Nigerian dynamism inspires the work this artist exhibits with Nataal at New African Photography III. *Nataal*. Recuperado de <http://nataal.com/ruth-ossai>.
- Kahn, J. (director). (2015). *Wildest Dreams* (archivo de video). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=IdneKLhsWOQ>.
- Kapoor, I. (2013). *Celebrity Humanitarianism. The ideology of global charity*. London y New York: Routledge.
- Katebi, H. (26 diciembre, 2016). On the political value of fashion. *Joojoo Azad*. Recuperado de <http://www.joojooazad.com/2016/12/on-political-value-of-fashion.html>.
- _____. (5 julio, 2018). Fast-Fashion Requires Systemic Gender-Based Violence. *Joojoo Azad*. Recuperado de <http://www.joojooazad.com/2018/07/ethical-fast-fashion-gender-based-violence-in-factories.html>.
- Korieh, J. (2007). Yam is King! But Cassava is the Mother of all Crops: Farming, Culture and Identity in Igbo Agrarian Economy. *Dialectical Anthropology*, 31 (1/3), pp. 221-232. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/29790779>.

- Krings, M. y Okome, O. (2013). Nollywood and Its Diaspora: An Introduction. En *Global Nollywood. The Transnational Dimensions of an African Video Film Industry* (pp. 1-24). Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Kroll, L. y Dolan, K. A. (4 junio, 2019). America's Richest Self-Made Women. *Forbes*. Recuperado de <https://www.forbes.com/self-made-women/#72b6955c6d96>.
- Landau, P. S. (2002). Empires of the Visual: Photography and Colonial Administration in Africa. En *Images and Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa* (pp. 141-171). Berkeley, Los Angeles y London: University of California Press.
- Lehmann, C. (25 agosto, 2018). The Philanthropy Racket. *Jacobin*. Recuperado de <https://jacobinmag.com/2018/08/the-philanthropy-racket>.
- Mahmood, S. (2005). *Politics of Piety. The Islamic Revival and the Feminist Subject*. Princeton y Oxford: Princeton University Press.
- Mamdani, M. (2003). Darle sentido histórico a la violencia política en el África poscolonial. *Istor*, IV (14), pp. 48-68.
- _____. (13 marzo, 2012). What Jason didn't tell Gavin and his Army of Invisible Children. *Daily Monitor*. Recuperado de <https://www.monitor.co.ug/artsculture/Reviews/-/691232/1365090/-/c8l08/-/>.
- Mason, C. L. (2016). Tinder and humanitarian hook-ups: the erotics of social media racism. *Feminist Media Studies*, 16 (5), pp. 822-837. Recuperado de <https://doi.org/10.1080/13183222.2016.1248323>.
- Masquelier, A. (2005). Dirt, Undress, and Difference: An Introduction. En *Dirt, Undress and Difference. Critical Perspectives on the Body's Surface* (pp. 1-33). Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.

- _____. (2013). Forging Connections, Performing Distinctions: Youth, Dress, and Consumption in Niger. En *African Dress. Fashioning, Agency, Performance* (pp. 138-152). London, New Delhi, New York y Sidney: Bloomsbury.
- May, N. (24 abril, 2017). Unity is Strength. Inside Kenzo's creative project championing Nigerian culture, beauty and youth. *Hero*. Recuperado de <http://hero-magazine.com/article/95190/inside-kenzos-new-creative-project-championing-nigerian-culture-beauty-and-youth/>.
- Mbembe, A. (2001) *On the Postcolony*. Berkeley, Los Angeles y London: University of California Press.
- Meirelles, F. (director). (2005). *The Constant Gardener* (cinta cinematográfica). Reino Unido y Alemania: Focus Features.
- Micheli, C. A. (2008). Doubles and Twins. A New Approach to Contemporary Studio Photography in West Africa. *African Arts*, 41 (1), pp. 66-85. Recuperado de <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=hlh&AN=29415328&lang=es&site=ehost-live&scope=site>.
- Mikdashy, M. (21 marzo, 2012). How Not To Study Gender in the Middle East. *Jadaliyya*. Recuperado de <http://www.jadaliyya.com/Details/25434>.
- Mirzoeff, N. (2011). *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*. Durham y London: Duke University Press.
- Mitter, S. (3 octubre, 2018). The World Is Witnessing Nigeria's Creative Golden Age. *W Magazine*. Recuperado de <https://www.wmagazine.com/story/nigerian-artists-writers-musicians-fashion-designers>.

- _____. (8 febrero, 2019). Lagos, City of Hustle, Builds an Art 'Ecosystem'. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2019/02/08/arts/design/lagos-nigeria-art-x-art.html>.
- Mohanty, C. T. (2003). "Under Western Eyes" Revisited: Feminist Solidarity through Anticapitalist Struggles. *Signs*, 28 (2), pp. 499-535. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/10.1086/342914>.
- Moraña, M., Dussel, E. y Jáuregui, C. A. (2008). Colonialism and Its Replicants. En *Coloniality at Large. Latin America and the Postcolonial Debate* (pp. 1-21). Durham y London: Duke University Press.
- Moroz, S. (25 septiembre, 2018). Ruth Ossai's vibrant studio portraits celebrate nigerian tradition. *i-D*. Recuperado de https://i-d.vice.com/en_au/article/yw4w4x/photographer-ruth-ossai-celebrates-nigerian-tradition.
- Mudimbe, V. Y. (1994). *The Idea of Africa*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Mustafa, N. H. (2002). Portraits of Modernity: Fashioning Selves in Dakarois Popular Photography. En *Images and Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa* (pp. 172-192). Berkeley, Los Angeles y London: University of California Press.
- Nazif, P. (30 abril, 2017). Ruth Ossai. *Coeval Magazine*. Recuperado de <https://www.coeval-magazine.com/coeval/ruth-ossai>.
- Nimis, É. (2013). Yoruba Studio Photographers in Francophone West Africa. En *Portraiture and Photography in Africa* (pp. 102-140). Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.

- Njami, S. (2010). *A Useful Dream. African Photography 1960-2010*. Milano: Silvana Editoriale.
- Nnadi, C. (23 mayo, 2017). All in the Family. In Southern Nigeria, “Auntie” style reigns supreme. *Vogue*. Recuperado de <https://www.vogue.com/projects/13530530/ruth-ossai-style-portraits-nigerian-auntie-style/>.
- Okeke-Agulu, C. (20 mayo, 2017). Modern African Art Is Being Gentrified. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2017/05/20/opinion/sunday/modern-african-art-sothebys.html>.
- Okomo, O. (2010). Nollywood and Its Critics. En *Viewing African Cinema in the Twenty-First Century. Art Films and the Nollywood Video Revolution* (pp. 26-41). Athens: Ohio University Press.
- Okwodu, J. (18 junio, 2018). With “Apeshit,” the Carters Deliver a Fashion-Forward Art History Lesson. *Vogue*. Recuperado de <https://www.vogue.com/article/beyonce-jay-z-apeshit-video-fashion-art-history>.
- Pastor, C. (2017). *The Mexican Mahjar. Transnational Maronites, Jews, and Arabs under the French Mandate*. Austin, University of Texas Press.
- Peffer, J. (2013). Introduction: The Study of Photographic Portraiture in Africa. En *Portraiture and Photography in Africa* (pp. 1-34). Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Pierre, J. (2013). *The Predicament of Blackness. Postcolonial Ghana and the Politics of Race*. Chicago y London: The Chicago University Press.

- Piña Narváez, I. Y. (2018). La fantasía de asaltar el museo. En *Devuélvannos el oro. Cosmovisiones perversas y acciones anticoloniales* (pp. 18-31). Madrid: Colectivo Ayllu.
- Povoledo, E. (6 mayo, 2019). Wreck of Migrant Ship That Killed Hundreds Will Be Displayed at Venice Biennale. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2019/05/06/arts/design/migrant-boat-venice-biennale-christian-buchel.html>.
- Richey, L. A. (2016). “Tinder Humanitarians”: The moral Panic Around Representations of Old Relationships in New Media. *Javnost: The Public*, 23 (4), pp. 398-414. Recuperado de <https://doi.org/10.1080/13183222.2016.1248323>.
- _____. y Ponte, S. (2011). *Brand Aid. Shopping Well to Save the World*. Minneapolis y London: University of Minnesota Press.
- Riley, E. J. (2019). The Politics of Teranga: Gender, Hospitality, and Power in Senegal. *Political and Legal Anthropology Review*, 42 (1), pp. 110-124. Recuperado de <https://doi.org/10.1111/plar.12277>.
- Robehmed, N. (4 junio, 2019). How Rihanna Created A \$600 Million Fortune —And Became The World’s Richest Female Musician. *Forbes*. Recuperado de <https://www.forbes.com/sites/natalierobehmed/2019/06/04/rihanna-worth-fenty-beauty/#2afc558013de>.
- Róisín, F. (14 septiembre, 2017). Why Hollywood’s White Savior Obsession Is an Extension of Colonialism. *Teen Vogue*. Recuperado de <https://www.teenvogue.com/story/hollywoods-white-savior-obsession-colonialism>.
- Said, E. W. (1979). *Orientalism*. New York: Vintage Books.

_____. (1997). *Covering Islam. How the media and the experts determine how we see the rest of the world*. New York: Vintage Books.

_____. (2001). In the shadow of the West. En *Power, politics and culture: Interviews with Edward W. Said* (pp. 39-52). New York: Pantheon Books.

Sankore, R. (21 abril, 2005). Behind the image: Poverty and 'development pornography'. *Pambazuka News*. Recuperado de <https://www.pambazuka.org/governance/behind-image-poverty-and-development-pornography>.

Sargent, A. (5 septiembre, 2019). Black Beauty. Photography Between Art and Fashion. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2019/09/05/arts/design/black-vanguard-photography-antwaun-sargent.html>.

Sayej, N. (26 marzo, 2019). Black is Beautiful: celebrating the significance of Kwame Brathwaite. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/mar/26/kwame-brathwaite-photographer-black-is-beautiful>.

Schewe, E. (11 abril, 2018). Why is the U.S. Military Occupying Bases Across Africa?. *JSTOR Daily*. Recuperado de <https://daily.jstor.org/why-is-the-u-s-military-occupying-bases-across-africa/>.

Schneider, J. (2010). The Topography of the Early History of African Photography. *History of Photography*, 34 (2), pp. 134-146. Recuperado de <https://doi.org/10.1080/03087290903361498>.

Sheller, M. (2003). *Consuming the Caribbean. From Arawaks to Zombies*. London: Routledge.

- Shohat, E. (2008). Notas sobre lo «postcolonial». En *Estudios poscoloniales. Ensayos fundamentales* (pp. 103-120). Madrid: Traficantes de Sueños.
- _____. y Stam. (2014). *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. London y New York: Routledge.
- Simpson Fletcher, Y. (1998). “Irresistible Seductions”: Gendered Representations of Colonial Algeria around 1930. En *Domesticating the Empire. Race, Gender, and Family Life in French and Dutch Colonialism* (pp.193-210). Charlottesville y London: University Press of Virginia.
- Smith, M. y Yanacopulos, H. (2004). The Public Faces of Development: An Introduction. *Journal of International Development*, 16 (5), pp. 657, 664. Recuperado de <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=bth&AN=17072715&lang=es&site=ehost-live&scope=site>.
- Smith, S. M. (2004). *Photography on the Color Line. W. E. B. Du Bois, Race, and Visual Culture*. Durham y London: Duke University Press.
- Smyth, R. (1988), The British Colonial Film Unit and sub-Saharan Africa, 1939-1945. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 8 (3), pp. 285-298. Recuperado de <https://doi.org/10.1080/01439688800260391>.
- Sontag, S. (1979). *On Photography*. London: Penguin.
- _____. (2003). *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador.
- Spillers, H. J. (1987). Mama’s Baby, Papa’s Maybe: An American Grammar Book. *Diacritics*, 17 (2) pp. 64-81. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/464747>.
- Stone, B. (30, enero, 2017). Photographer Ruth Ossai celebrates “beautiful, effortless, powerful” Nigerian identity. *It’s Nice That*. Recuperado de

<https://www.itsnicethat.com/articles/photographer-ruth-ossai-celebrates-beautiful-effortless-powerful-nigerian-identity-300117>.

Strother, Z. S. (2013). "A Photograph Steals the Soul": The History of an Idea. En *Portraiture and Photography in Africa* (pp. 177-213). Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.

Sullivan, N. (2 noviembre, 2018). When Volunteering Abroad Does More Harm Than Good. *HuffPost*. Recuperado de https://www.huffpost.com/entry/opinion-sullivan-volunteering-abroad_n_5a7de894e4b044b3821d1627?guccounter=1&guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLmNvbS8&guce_referrer_sig=AQAAAABdpfFGMEBxnjjWmoZPwVHdZ_onxUBpYUOcXfvHChdC0bz5HLRyufCq_H06V8Fc7BQ1bWka97wkcqCIXondxqOmaUoFzSkiLoM9VB16uX22ygk3EHbl6q0poK98sVBkc0aDQLWQp3yacLGd6J8i3m_NylGxVMzHqAIQCxZphvI6.

Tashjian, R. (3 octubre, 2018). Miu Miu Women's Tales Celebrates the Female Need to Tell Stories. *Garage*. Recuperado de https://garage.vice.com/en_us/article/j53vy8/miu-miu-womens-tales.

Thurston, A. (2018). *Boko Haram. The History of an African Jihadist Movement*. Princeton y Oxford: Princeton University Press.

Toomey, N. (2017). Humanitarians of Tinder: Constructing Whiteness and Consuming the Other. *Critical Ethnic Studies*, 3 (2), pp. 151-172. Recuperado de www.jstor.org/stable/10.5749/jcritethnstud.3.2.0151.

Tsika, N. A. (2015). Introduction: Global Stars in Nigeria's Postindependence Firmament From Ossie Davis to *Doctor Bello*. En *Nollywood Stars. Media and Migration in West*

- Africa and the Diaspora* (pp. 1-28). Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Ukadike, F. N. (1990). Western Film Images of Africa: Genealogy of an Ideological Formulation. *Black Cinema*, 21 (2), pp. 30-48. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/41067682>.
- Valley, G. (12 noviembre, 2019). Decolonization can't be just a metaphor. *Africa is a Country*. Recuperado de <https://africasacountry.com/2019/11/decolonization-cant-just-be-a-metaphor>.
- Van Allen, J. (1972). "Sitting on a Man": Colonialism and the Lost Political Institutions of Igbo Women. *Canadian Journal of African Studies*, 6 (2), pp. 165-181. Recuperado de www.jstor.org/stable/484197.
- Vokes, R. (2008). On Ancestral Self-Fashioning: Photography in the Time of AIDS. *Visual Anthropology*, 21 (4), pp. 345-363. Recuperado de <http://web.b.ebscohost.com/ehost/detail/detail?vid=0&sid=06b51379-37a6-4334-8a0e-f48a8a1120f0%40sessionmgr103&bdata=Jmxhbmc9ZXMmc2l0ZT1laG9zdC1saXZlJnNjb3BIPXNpdGU%3d#AN=33190094&db=a9h>.
- _____. (2019). Photographies in Africa in the digital age. *Africa*, 89 (2), pp. 207-224. Recuperado de <https://www.cambridge.org/core/journals/africa/article/photographies-in-africa-in-the-digital-age/73E3F4CF06CB5A2D9BC433938713D70D>.
- Vourlias, C. (14 diciembre, 2014). Hooray for Nollywood: Nigerian film industry raises the artistic bar. *Al Jazeera*. Recuperado de <http://america.aljazeera.com/multimedia/2014/12/nollywood-nigeriaregroups.html>.

Wainaina, B. (19 enero, 2006). How to Write about Africa. *Granta*. Recuperado de <https://granta.com/how-to-write-about-africa/>.

Werner, J. F. (2001). Photography and Individualization in Contemporary Africa. *Visual Anthropology*, 14 (3), pp. 251-268. Recuperado de <https://doi.org/10.1080/08949468.2001.9966834>.

Zwick, E. (director). (2006). *Blood Diamond* (cinta cinematográfica). Estados Unidos de América y Alemania: Bedford Falls Productions, Virtual Studios e Initial Entertainment Group.