

CONOCER LA ALTERIDAD. DEPTH OF FIELD: UNA APROXIMACIÓN COLECTIVA A ÁFRICA

ENCOUNTERING OTHERNESS. DEPTH OF FIELD:
A COLLECTIVE APPROACH TO AFRICA

ROSARIO JIMÉNEZ

rosario.jiménez@urjc.es

Facultad de Ciencias de la Comunicación
Universidad Rey Juan Carlos de Madrid

Resumen: El propósito de este artículo es realizar una aproximación a la fotografía postcolonial africana a través de la obra del grupo nigeriano DOF (Depth of Field). Se tratará en él lo que se denomina Fotografía Transafricana; una fotografía que rompe con los bordes del continente y que niega el carácter identitario que desde Occidente se ha utilizado para construir 'lo africano' desde un punto de vista colonial. Las fotografías de esta nueva generación nada tienen que ver con lo naif, lo primitivo o lo rudo –características éstas asociadas a lo que podríamos etiquetar como “lo africano-occidental”–, sino que se insertan en el diálogo global del arte postmoderno y rompen con el etnocentrismo imperante en las artes. Es importante tratar este tema desde el mundo académico para legitimar unas prácticas que cuestionan no sólo el círculo y el sistema del arte, sino también la construcción social de un imaginario que a día de hoy sigue imperante en el mundo Occidental. No hay que olvidar asimismo que una parte importante de la formación de estos fotógrafos se ha desarrollado en Occidente, por lo que es necesario hablar también de los flujos migratorios del arte y de sus significados. Las fotografías de DOF, además de tratar el tema 'del Otro', promueven el debate sobre la pertinencia de la entrada de África en un mundo globalizado desde el que distribuir sus obras de arte al mismo tiempo que las deslocaliza de su territorio. Esto ha causado una gran brecha no sólo en el imaginario occidental sino entre los fotógrafos africanos más tradicionales como es el caso de J. D. Okhai Ojeikere, Tam Fiofori, Jide Adeniyi-Jones y Sunmi Smart-Cole. **Palabras clave:** Fotografía postcolonial; África; representación; Otredad; arte postmoderno.

Abstract: The purpose of this article is to approach postcolonial African photography through the pictures of the Nigerian group DOF (Depth of Field), in terms of what has been called Trans-African Photography; a photography that brings down the borders of the African continent and denies the identity

Referenciar como: Jiménez Morales, R. (2013). Conocer la alteridad. Depth of Field: una aproximación colectiva a África. *index.comunicación*, 3(2), 133-149. Recuperado de <http://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/95/95>

aspects of “the African” as a Western construction. The pictures of this new generation keep no relation with such characteristics as the naïve, the primitive or the brute, all of them related to “the African” from the point of view of the West. On the contrary, they insert themselves into the global dialogue of the Postmodern Art. And by doing so, they break away from the omnipresent ethnocentrism in the arts. It is important to raise this topic in the academia in order to create legitimization for these artistic practices that question not only the art circle and its system but also the social construction of an imagery that is currently widespread in the Western Countries. The training of these photographers has taken place mostly in Europe. Therefore talking about the migratory flux of the art and its meanings becomes necessary as well. The pictures of DOF, rather than represent the Other, raise controversy about the pertinence of Africa being part of a globalised world distributes their artworks and, at the same time, relocates them away from their territory. This has caused a great split not only in the western imagery but also in more traditional-style African photographers such as J.D. ‘Okhai Ojeikere, Tam Fiofori, Jide Adeniyi-Jones y Sunmi Smart-Cole.

Keywords: Photography postcolonial Africa; representation; Otherness; post-modern art.

1. Introducción

Las imágenes de África han estado mediadas por la representación que el enfoque occidental ha realizado del continente. Como afirma Stuart Hall (1997), la representación de los negros sigue anclada en la época de la esclavitud. Fotógrafos de la Agencia Magnum tan conocidos como Robert Capa o George Rodger retrataron con sus cámaras el territorio africano contribuyendo a crear un imaginario exógeno que poco a poco fue instalándose como la representación única del continente. Las imágenes de los fotógrafos occidentales han oscilado desde la fascinación por lo exótico (por definición aquello que choca) hasta la denuncia social (en España es conocida la obra de Isabel Muñoz, Premio Nacional de Fotografía). Temas como la ablación, la violencia sexual, las hambrunas, las guerras y la situación de la infancia han sido *leit motiv* de las representaciones etnocéntricas de Occidente sobre África.

Pero no podemos olvidar que representar hace referencia al proceso descriptivo de la mimesis, pero también a un desempeño de funciones en el que el que ostenta la representación ejecuta los roles del representado, es decir, habla por él. De ahí que esas imágenes realizadas desde una mirada distanciada, la *regard éloigné* de la que hablaba Lévi Strauss (1983), colaboran a crear las fronteras entre nosotros y ‘el Otro’. De forma implícita, separan el mundo entre la barbarie y la civilización. Introducen de lleno la diferencia. Y la diferencia, como nos enseñó

Derrida (1978), jamás es inocente. La diferencia se funda en relaciones jerárquicas entre los polos que componen la gramática de la alteridad. Y es entonces cuando, como afirmaba Barthes (1977), se entra de lleno en el terreno del mito o metamensaje: prácticas representacionales con una fuerte carga connotativa que se impone sobre lo denotativo.

África y lo africano han pasado así por las tres fases típicas de representación del Otro. Una primera fase caracterizada por su ausencia total en los sistemas de representación (“África, el continente olvidado”, es una frase que resume bien esta primera fase). Una segunda etapa de acceso a la representación en la que el continente es hablado por Occidente (es la fase de la creación del imaginario colonial). La tercera fase, propulsada a raíz de los movimientos postcoloniales y de las prácticas asociadas a ellas, es la más interesante y de la que tratará el presente artículo. Es una fase caracterizada por el acceso del Otro a su propia representación. Y es aquí donde entra el colectivo Depth of Field.

En el año 2011 se celebró la Cuarta Bienal de Fotografía de Bamako, uno de los eventos fotográficos más importantes de África. La edición, bajo el título de “Rencontres de Bamako. Pour un monde durable” se llevó a cabo con el objetivo de reflexionar sobre la creación de un mundo sostenible y de promover un compromiso político y social por parte de los artistas africanos. Temas como el calentamiento global, la escasez de agua y el agotamiento de los recursos minerales y alimenticios fueron tratados por los diferentes artistas que participaron en la Bienal. En un continente marcado por la desigualdad de reparto de los recursos, si éstos son además limitados la creación de un mundo sostenible deviene también una cuestión política a la vez que medioambiental. Hay que recordar que el 2010 supuso para muchos países africanos la celebración de los cincuenta años de su independencia. Era el momento de realizar un balance sobre los logros de dicha independencia. La heterogeneidad de las propuestas presentadas en la Bienal rompe con la homogeneidad de las prácticas representacionales que sobre África se realizan desde Occidente. Los artistas presentaron propuestas de acción que les permitieran la construcción de un mundo sostenible desde África y no desde las políticas exógenas de los proyectos de desarrollo llevadas a cabo por Occidente.

Ese año, en el seno de la Bienal, nace el colectivo Depth Of Field. Este colectivo, compuesto por seis fotógrafos de diferentes partes del continente, tendría una considerable repercusión nacional e internacional. Su fundador, el nigeriano James Iroha Uchechukwu, fue un elemento clave en la cohesión del grupo. Mediante talleres y seminarios desarrolla también una gran labor como mentor de una nueva generación de jóvenes fotógrafos. Toyin Sokefun-Bello “Ty Bello”, Amaize Ojeikere, Emeka Okereke, Zaynab Odunsi, Kelechi Amadi Obi son el resto de componentes de Depth of Field.

Sus fotografías, con una perspectiva individual muy marcada, dan una muestra de la complejidad de un continente que ha tendido a representarse desde fuera con una homogeneidad inexistente, estereotipada y basada en clichés. Esta variedad responde a la diáspora en el continente africano y proporciona una multiplicidad temática y del lenguaje que da una idea de la riqueza del panorama fotográfico en África. Estos artistas, muchos de ellos intermediales, tratan temas como las relaciones entre las personas y su entorno, la identidad ligada a ciertas pautas kinésicas como los cambios estilísticos en el pelo de las mujeres africanas dependiendo de la región, la vida de los colonialistas africanos... Este acceso a la representación les da el poder de hablar por sí mismos, de representar su mismidad rompiendo las imágenes de 'la Otredad' que sobre África circulan por Occidente. El imaginario se rompe, reinventándose, intentando encajar representaciones que aunque no son dialógicas de una forma simétrica, proponen una nueva forma de concebir la alteridad que va más allá de la fórmula simplista y binaria del Orientalismo. África, mediante el grupo DOF (Depth of Field) habla por sí misma, representa sus propios intereses tanto culturales como políticos.

No son los únicos. Proyectos como "Invisible Borders: The Trans-African Photography Project", una iniciativa creada en Nigeria en 2009, intentan cambiar la sociedad hablando de África desde África. Sus actividades quieren acabar con los límites entre lo local, lo nacional y lo internacional (de ahí su nombre).

Es más, el Otro se convirtió en creador de Otredad cuando estos fotógrafos comenzaron a estudiar fuera de África y fotografiaron las ciudades de Europa y de Estados Unidos desde su propia mirada distanciada. Así, en el año 2011 se creó en España el proyecto África.es, en el que participaron algunos de los integrantes de DOF. La exposición tuvo lugar en la Sala Minerva del Círculo de Bellas Artes de Madrid. La muestra estuvo englobada dentro del proyecto Arte In-visible, un programa de apoyo integral a las artes visuales en África que desarrolla la Agencia Española de Cooperación Internacional al Desarrollo. Con sus cámaras los fotógrafos africanos representaron lo que les sugerían las urbes españolas, la relación del individuo con el paisaje, etc. El resultado fue una amalgama de imágenes de lo español construidas desde la particular visión del Otro¹.

En definitiva, estos fotógrafos representan el paso de lo colonial (no tanto territorial, sino como imaginario colonial) a lo postcolonial. Del Otro a la creación de Otra África.

[01] Para más información sobre estos fotógrafos:

http://www.casafrika.es/en/agenda_europa_africa.jsp?PROID=727515

2. El colectivo *Depth of Field* o la Nueva Fotografía en Nigeria

La Postmodernidad ha sido considerada por sus retractores casi como una debilidad de la Modernidad; una Modernidad tan vieja y desmejorada que ya no podía mantener las certezas y promesas hechas por la Ilustración. Todo fluye, nada es, parece ser la consigna de los tiempos postmodernos. Y, así, lo sólido se convierte en líquido.

Pero la Postmodernidad ha sido también responsable de la disolución de las verdades consideradas como absolutas por la Modernidad y, sobre todo, como universales. Una de estas verdades fue la identidad del sujeto racional y pensante. Este sujeto, cuya existencia dependía de su propio pensamiento, resultó ser un sujeto dominante blanco-occidental. La Historia, o más bien Historias, había sido escrita y reescrita por estos sujetos. Fueron también ellos quienes establecieron los límites con el Otro, creando así un mapa etnográfico jerárquico. En estas prácticas divisorias en las que el sujeto es apartado del Otro de una forma Orientalista, como explicó Edward Said (1978), la diferencia entre ellos es definida en términos binarios. El sujeto sano como opuesto al enfermo; el sano al insano; y, para centrarnos en el tema de este artículo, Occidente como opuesto a África. De este modo, Occidente es considerado el desarrollado, el moderno, el que domina 'la razón'. África, por el contrario, es el misterioso, el desconocido, el no desarrollado, el periférico, donde el malestar de la cultura permanece completamente desconocido, como también lo hace 'la razón'.

Ese sujeto egocéntrico y sesgado iba a ser, si no enterrado, desafiado con la llegada de la Postmodernidad. Ante ese sujeto consciente y cartesiano, fijado por Kant, el filósofo más representativo de los tiempos modernos, se impone el sujeto lacaniano. En la amenaza de la fragmentación de su propio ser, anticipada durante el estadio del espejo —es decir, en la amenaza de su identidad esquizofrénica— se protege a sí mismo del mundo exterior. Se protege del Otro, del diferente, de lo que Foucault (2004) denominó 'lo anormal'. Siguiendo a Foucault, en estas prácticas divisorias el sujeto se encuentra dividido en dos formas. O bien dentro de sí mismo o bien de los otros. Y ambas le objetivizan (Foucault, 1988: 790).

Estas prácticas divisorias crean también una relación de superioridad concebida casi como un hecho determinado por naturaleza (una falacia naturalista), pero que en realidad está mediada por el miedo. Un miedo que está en la raíz de las diferentes categorías donde se clasifica al Otro. Y si el sujeto lacaniano no lo sabe, al menos lo sospecha. En la Postmodernidad el cínico, como afirma Peter Sloterdijk (1987), es consciente de las deformaciones de lo real, pero se mantiene en su ideología como una forma de autodefensa.

Es en este contexto de rupturas, sospechoso de 'la verdad' y de 'lo real', donde surge el arte postmoderno en Europa, apoyado por Mayo del 68. Podría afirmarse

que el arte postmoderno es un arte intelectual basado sólo en conceptos y completamente alejado de la realidad. Sin embargo, estamos de acuerdo con Angela McRobbie's cuando afirma que el arte postmoderno crea un espacio para cambios sociales y transformaciones políticas. Estos cambios son especialmente relevantes en el caso del arte postcolonial (McRobbie, 1994). Desactivando los significados asociados a los espacios, el arte postcolonial crea una redefinición de los mismos. Y, así, liberándolos de sus antiguos significados pueden crear los suyos propios.

El arte postcolonial ha tenido una importancia crucial en el acceso del subalterno a su propia representación. Debemos tener en mente los diferentes significados que Gayatri Spivak (1988) señaló de la palabra polisémica "representar". En alemán existen dos palabras que ayudan a clarificar la diferencia entre sus distintos significados: *darstellen*, que hace referencia a "representar como proceso mimético" (el significado que se le otorga en las bellas artes); y *vertreten*, que significa hablar en lugar de una persona (significado político). En los tiempos modernos ambos significados se han utilizado de una forma indistinta. Como afirma Spivak: "La complicidad entre *vertreten* y *darstellen*, su identidad-como-diferencia en la práctica –ya que su complicidad es precisamente lo que los marxistas deben revelar, como Marx hace en *El 18 Brumario*– sólo se puede apreciar si no están confinadas a una sola palabra" (Spivak, 1988: 270). El derecho de los subalternos a hablar por sí mismos, a dismantelar la llamada universalidad de las imágenes, el derecho a separar *darstellen* de *vertreten*, ha sido uno de los grandes logros del sujeto postmoderno. Y el arte, a menudo, el instrumento para materializarlo.

Es en este contexto en el que surge el colectivo fotográfico nigeriano Depth of Field. Como ya dijimos en la introducción, el colectivo se fundó en Mali en el 2011 en el 4º Encuentro de Fotografía Africana. El nombre del colectivo hace referencia a un efecto óptico en el cine y la fotografía. Es el área comprendida entre el primer y el último punto perfectamente nítidos en el mismo plano de enfoque. Pero el nombre del colectivo, y esto es más importante, también hace referencia a su intento de dar visibilidad a los lugares ignorados por las representaciones occidentales. Se trata de crear una profundidad de campo en el sistema mundial para que las áreas más alejadas no aparezcan borrosas por la intervención de otros sobre ellas.

A pesar de ser un colectivo, sus obras presentan una gran individualidad. Tienen su propia estética y rasgos isotópicos. ¿Qué tienen, entonces, estos seis fotógrafos en común?

En primer lugar, comparten un proyecto. Un proyecto en continua construcción. Cada semana proponen un tema, que es discutido la semana siguiente. Es especialmente relevante el uso de la ciudad como escenario para sus representaciones, como oposición al África rural establecido como lugar común por

la cultural occidental. Lagos es una ciudad palpitante de 21 millones de personas que nunca descansa. Las fotos nocturnas de Uchechukwu James-Iroha, fundador del grupo, son buena prueba de ello. En sus fotografías la ciudad se muestra como un escenario amenazador, lleno de oscuros y peligrosos mercados nocturnos donde los fotógrafos no son bienvenidos. Pero Lagos es también una ciudad que nunca duerme a causa del tráfico bullicioso, las luces incandescentes de queroseno que crean un aire de romanticismo y misterio. Una ciudad en claroscuro con múltiples escenarios que resisten las definiciones simplistas. Una ciudad, en definitiva, como cualquier otra ciudad en el mundo.

El paisaje, su contexto representacional, constituye de esta forma otro elemento de representación y no sólo el marco en el que los fotógrafos han tomado la foto. Los fotógrafos se involucran con el medio ambiente, con el contexto en el que crecieron, mediado por los afectos. Al establecer un itinerario topográfico representacional a través de seis miradas diferentes, crean un nuevo mapa semántico de Nigeria. Este nuevo mapa establece la heterogeneidad en lugar de la homogeneidad. Rompe el pensamiento único y lo sustituye por múltiples discursos de apropiación del espacio.

Sus fotografías van desde el fotoperiodismo hasta la fotografía conceptual, utilizando un estilo que difumina las diferencias entre el arte africano y el occidental; diferencias basadas en la creencia de que existe un arte *naïve* creado en África y basado en lo grotesco y lo crudo (lo que de forma colonial se ha llamado arte primitivo). Este concepto de la fotografía está en fuerte oposición con el desarrollado por los fotógrafos tradicionales nigerianos, mucho más preocupados por los ritos sociales y usando un punto de vista naturalista (fotos de boda, retratos...).

Esta ruptura con la tradición muestra que, a pesar de la especificidad de cada miembro de DOF, de sus estilos individuales, comparten características estéticas también. La más destacable es, quizá, el uso plenamente significativo del artificio. Como herencia de la ‘nueva objetividad’ alemana, no esconden la escenificación, el uso de los primeros planos, la iluminación artística tanto en el interior como en el exterior, y el uso, a veces abusivo, del *flash*. Ya no es la verdad de las imágenes lo que está en entredicho. Como señala Rania Gafaar (2011: 243): “La ambigüedad de la fotografía como un medio artístico para expresar la línea incierta entre la documentación y el documental, la tipología y la ficción, así como entre los medios de comunicación tradicionales y los nuevos, está en un primer plano”. El medio rompe así su invisibilidad constitutiva y se hace plenamente visible, casi obstructivo. El medio se convierte en parte del tema, del mensaje oculto en sus fotografías. En lo que respecta a la estética, sus fotografías no se diferencian de la artificialidad que domina el panorama fotográfico actual, independientemente de que se trate de fotografía artística, de moda o fotoperio-

dística. Esta nueva concepción de la fotografía no ha sido fácilmente aceptada por las escuelas nigerianas, mucho más conservadoras en términos estilísticos. Lo mismo sucede en las calles, donde los fotógrafos frecuentemente tienen que hacer frente a las autoridades.

Esta adherencia a la representación occidental se puede explicar por la formación de los miembros de Depth of Field. Su carrera profesional es un ejemplo del flujo migratorio causado por la globalización. Sus obras se exhiben en todo el mundo y su conocimiento ha sido adquirido a través de estancias en diferentes países. Estos flujos migratorios hacen cada vez más complicado establecer una definición definitiva del Otro. Lo específico, aquellas características que supuestamente les diferencian, se ha revelado como una identidad híbrida que no puede ser ya clasificada como definida. Los significados fluyen en un continuo flujo que parece destinado a moverse eternamente, a no fijarse jamás por entero. El proyecto ya mencionado *africa.com*, donde algunos de los miembros de DOF, junto con otros fotógrafos africanos, representaron diferentes ciudades españolas, es un ejemplo de ello. Y no es un caso aislado. Toyin Sokefun tomó una serie de fotografías del sur de Londres para acompañar la exposición de DOF en la South London Gallery.

Sin embargo, esta imposibilidad de fijar el significado del Otro, de incluirlo dentro de un “nosotros” global, puede ser sólo una ficción de los tiempos postmodernos, que crean posibilidades pero también una multitud de ilusiones cuya base real es todavía y en muchos casos los postulados de la Modernidad. Al estudiar las obras de Benveniste y Lévi-Strauss, Gerd Baumann (2004) ha mostrado de forma muy eficaz cómo la gramática de la alteridad no está basada en una relación binaria, como puede parecer en un primer momento, sino que se revela ternaria si se analiza atentamente. En esta aparente relación binaria hay siempre un tercer componente que es a menudo olvidado. El siguiente esquema podría ser el resultado de aplicar la gramática ternaria a nuestro caso: países occidentales –sujetos africanos inmersos en el proceso de globalización– sujetos africanos fuera del proceso de globalización. Estos últimos serían los olvidados por las gramáticas binarias de la alteridad.

Es también importante dedicar algunas líneas a los objetivos educativos del colectivo DOF. Sus actividades se centran en la divulgación del concepto de fotografía en el que creen. James-Iroha Uchechukwu ha contribuido a formar una nueva generación de jóvenes fotógrafos nigerianos a través de seminarios y talleres organizados por el grupo, que les aporta apoyo tanto conceptual como profesional. El proyecto Invisible Border creado por Emeka Okereke, del que hablaremos en el próximo apartado, es un buen ejemplo. El artista deja de ser historiador para convertirse en maestro, cuyas obras son un instrumento para el cambio social, para

motivar transformaciones sociales de África desde dentro de África. No están interesados en la memoria, en mirar atrás para reconstruir sus rasgos identitarios, sino en el presente y, sobre todo, en el futuro. Un presente desde el que crear su propia identidad. Un presente que les haga dueños de su propio futuro. Como señala Macdonald (2004: 273): “Muchos teóricos sociales han sugerido que estamos viviendo en la actualidad un periodo en el que las identidades del pasado se están convirtiendo en algo cada vez más irrelevante y en el que se están creando nuevas identidades y nuevas formaciones identitarias”.

La huella de Occidente se puede notar también en las prácticas artísticas de los miembros del colectivo, que favorecen la intermedialidad. Quizá el caso más llamativo sea el de Ty Bello. Además de su trabajo como fotógrafa, es también una conocida cantante de *gospel* y maquilladora. Rompe de esta forma con su doble condición de subalterna: por su origen y por su género. El grupo está involucrado también en publicidad. El trabajo de Kelechi-Amadi-Obi, editor de la revista de moda *Style Mania*, es un ejemplo de ello.

Una estética distintiva basada en el concepto de belleza es otro de los rasgos comunes entre los miembros de Depth of Field. Se han apropiado de la estética en un mundo que Susan Bück-Morss ha definido como anaestético. Según Bück-Morss, los individuos reciben tantos estímulos estéticos que su capacidad de responder a ellos se ha anulado: “La estética ya no es una manera de conocer la realidad, sino de obstruirla. Al hacer eso, colabora en la destrucción del poder del organismo humano para responder políticamente” (Bück-Morss, 1992: 35). En lo que respecta a DOF, estamos en desacuerdo con su afirmación.

Este culto a la belleza es el resultado de un cambio progresivo en la concepción del arte en África. Según Oloidi (2011: 10): “El artista europeo se centraba en el cuerpo físico, mientras que los artistas africanos se centraban en la espiritualidad encerrada en el cuerpo. Europa se concentraba en la belleza física; África estaba preocupada por la belleza moral o el carácter”. Como sabemos, la estética, incluso si es excesiva, es también un elemento político. Esa es la razón por la que la belleza fue derrocada del trono que ocupó durante siglos. La estética postmoderna se caracteriza por lo feo, lo grotesco y lo abyecto. El fin del arte, como anunció Arthur Danto (2003), trajo consigo la derrota de la belleza, que fue acusada de compartir los valores burgueses y de cooperar con un mundo donde tantas atrocidades se habían cometido. Pero en los últimos años, la fotografía ha utilizado la belleza en las áreas más insospechadas. El fotoperiodismo, en su competencia con la televisión –la historia de los medios de comunicación se podría explicar, de una manera simplificada, como la historia de la competición entre los diferentes formatos– alienta la espectacularidad. Los colores de sus imágenes están saturados en una forma que, paradójicamente, no promueve la

identificación con el hecho fotografiado. Y, así, la emergencia de lo traumático real es cada vez más improbable.

Dos factores podrían explicar por qué los fotógrafos de DOF se han hecho con la belleza:

- La plasticidad de su formación europea.
- Como forma de oponerse a la imagen de lo feo asociada con África.

La belleza, acusada de indulgente en Occidente, es utilizada por DOF como medio para des-ocultar las manipulaciones políticas del sistema colonial de representación. Estos fotógrafos muestran la belleza de lo feo, convirtiendo todos los paisajes en imágenes bellas. Fotografías como la serie *Fire, Flash and Blood* de James Iroha, tomadas en un vertedero, presentan una estética colorida y, al mismo tiempo, capturan los rasgos de la ciudad de Lagos. Crea una poética de la belleza en un continente a menudo representado desde el punto de vista del horror. Una estética que es tanto una denuncia social como una afirmación de la identidad. Las imágenes de *Fire, Flash and Blood* son también plenamente significativas, ya que África ha sido considerada por muchas empresas occidentales como el vertedero de la Tierra. Arrojan allí, arrojados por los programas de desarrollo, aquello que ya no pueden usar. Por lo tanto, África, el vertedero de Occidente, se muestra a sí misma de una forma subversiva y contracultural, nos ofrece la belleza de estos espacios rechazados, comúnmente evitados y clasificados como no-lugares y como heterotopías.

Considerando esta preeminencia de la belleza en los fotógrafos de DOF, sería útil para el propósito de este artículo reproducir algunas de las palabras intercambiadas entre Emeka Okereke y su padre en su lugar natal. Cuando Okereke le muestra las fotos, afirma: “Así, nuestro trabajo es celebrar la forma en la que los africanos viven sus vidas. Es como esta imagen de un cubo de basura... Pero el fotógrafo lo fotografía de una forma en la que puedes ver la belleza. El reflejo de la gente en el agua. Ya no es acerca del cubo, sino de la belleza de la gente”. En respuesta, su padre dice: “Sería mejor si no se viera la basura, si lo hubieras quitado”. A estas palabras Okereke responde: “Sí, pero entonces no sería ya la misma foto. El contraste entre lo que es bello y lo que no lo es ayuda a enfatizar lo que es bello. Para mostrar que ésta es nuestra forma de ser. Nuestra manera de resistir. Que deberíamos estar orgullosos porque esto es lo único que tenemos” (Okereke, 2012). Su trabajo no oculta la realidad sino que la muestra de una forma diferente, para poner de relieve el contraste con el fin de establecer un campo de batalla donde la belleza derrote a la fealdad. Es decir, la belleza como resisten-

cia en oposición a la belleza como indulgencia, como se concibe en términos occidentales.

No sólo no rechazan su vínculo con Occidente, sino que se sienten orgullosos de ellos. Crean un arte híbrido donde todas sus experiencias convergen juntas en una identidad hecha de fronteras y no estrictamente definida. Un arte acorde con el mapa transnacional dibujado por la globalización y su continuo flujo migratorio, tanto de personas como de significados. Un arte para el que movimiento es la palabra clave. Emeka Okereke, que vive entre Berlín, París y Lagos, afirma: “Estamos yendo hacia algo. No puedo decir con seguridad qué es. Cuando fui a París a estudiar me di cuenta de que me estaba estancando en una idea de la que no soy parte. Así que en realidad nunca dejé Nigeria, sólo que vivo en Europa. Soy un ser de fronteras. Vivo en dos lugares al mismo tiempo” (Okereke, 2012). Su identidad es líquida, transnacional, deslocalizada.

Modernidad frente a tradición, el fotógrafo como artesano frente al artista intermedial y un patriotismo basado en la apropiación de prácticas representacionales en su territorio son algunas de las características que pueden resumir la actitud de Depth of Field. Pero esta modernidad también implica una ruptura de sus fronteras y, por lo tanto, un lugar dentro del sistema internacional del arte. Crear una fotografía transafricana, como veremos en el siguiente apartado, también implica el desarrollo de un mercado del arte. La extensión del medio entre los miembros del colectivo a otras áreas como la publicidad, la arquitectura o el retrato es, sin lugar a dudas, un síntoma de esta nueva noción de artista. Según este nuevo concepto, el artista se relaciona con el mercado y abandona la noción, todavía vigente en Nigeria, del fotógrafo como alguien que no se gana la vida con su profesión. Como señala Kelechi Amadi-Obi, quien solía trabajar como abogado: “Siempre he sabido que cualquier cosa que hagas, si eres lo bastante bueno, el dinero no es un problema. Si ofreces ciertos servicios y los ofreces con buena calidad, la gente te pagará” (Nkenm-Eneanya, 2012).

De esta forma, combinan su trabajo comercial con el componente social. Amadi-Obi, de nuevo, afirma: “Para crear fotografía en Nigeria, los fotógrafos deben dejar de lado de vez en cuando la fotografía seriada y comercial, y mostrar algún tipo de preocupación por su entorno social”. La fotografía no debe reducirse a un mecanismo comercial. Es obligatoria una práctica privada, apartada de los requisitos de las compañías, que continúe con la labor social. Pero, y esto es totalmente innovador en Nigeria, tanto la esfera comercial como la reivindicativa trabajan en una colaboración simbiótica para alcanzar una fotografía trans-africana.

3. Invisible Borders: La fotografía trans-africana

En los últimos años el Otro, casi invisible años atrás, se ha vuelto omnipresente en el sistema del arte. Lo subversivo y contracultural se ha convertido en “lo normal”, la minoría en una apabullante mayoría, el Otro, en una multiplicidad de Otros. Como ha señalado Joaquín Barrientos:

“En sólo dos décadas y media, la geografía del arte contemporáneo ha pasado de ser exclusiva y centralizada a abarcarlo todo de una forma omnívora y revisionista. Constantemente vemos bienales, ferias, mesas redondas, y exposiciones materializándolo. Cada una de ellas es explícitamente internacional y afirma una coexistencia “armoniosa” entre artistas del Magreb, del África subsahariana, el sur de Asia y Asia Central, el sur y Centro América, la frontera méjico-americana, Europa del Este y (aparentemente) de cualquier otro sitio con artistas de Norteamérica y Europa central. En muy poco tiempo, lo convencional ha renunciado a su territorio limitado y se ha ido en busca de la periferia. Como en los viejos tiempos del expansionismo colonial, la alteridad, lo exótico, lo diverso, o, en una palabra, el Otro, ha despertado el interés de los museos, de las galerías, macro-exposiciones y ferias de arte contemporáneo comercial. Incluso un grupo territorialmente y culturalmente tan remoto como los Innuits fue representado en el nuevo escenario del arte contemporáneo en la *Documenta 11* de Kassel. En un abrir y cerrar de ojos, la escenificación de lo multicultural se ha convertido en materia bruta de cada exposición internacional. Occidente estaba ávido de alteridad [...]” (Barrientos Rodríguez, 2012: 322).

Barrientos hace referencia al aspecto crucial del flujo migratorio de la globalización. Lo periférico ha devenido casi el centro. Este aspecto no puede ser considerado un cambio en sí mismo en el arte contemporáneo, ya que la mayoría de estas exposiciones encajan con la noción occidental del arte en relación con el Otro. Debemos tener en cuenta que la formación de la mayoría de los comisarios ha tenido lugar en Occidente, por lo que tendrían que realizar un esfuerzo extremo para distanciarse de las nociones simbólicas en las que estos antecedentes están anclados. Un esfuerzo que no se hace en la mayoría de los casos. Aunque la presencia de lo periférico es un hecho, lo es también que generalmente se hace acorde con la identificación occidental de África para mantener la diferencia comfortable con el Otro. Como señala Freeborn:

“A pesar de las experiencias ramificantes de la globalización que indican conectividad entre lo local y lo internacional en un mundo continuo, el mer-

cado del arte occidental ha continuado insistiendo en una identificación étnica del arte africano. Crudeza y formas juveniles proporcionan esa identidad africana en términos de las expectativas normativas. De hecho, los críticos parecen obsesionados con lo primitivo y lo *naïve* como expositor de las diferencias entre África como el “otro” y Occidente” (Freeborn, 2005: 1).

Apropiarse de la distribución de las obras de arte y no sólo de su creación es fundamental para configurar una identidad propia. Y, sobre todo, para expandir la necesidad de convertirse en globalmente focalizados. Los artistas se deben exponer a programas de formación, colaboraciones y concursos que les den una mejor percepción de sus trabajos. Este es el propósito de Invisible Borders, el proyecto fotográfico creado por Emeka Okereke en Nigeria y que está actualmente en su cuarta edición. Se basa en el viaje como forma de transición, de movimiento hacia paisajes desconocidos. La simbología del viaje está plenamente presente. A través de él, el fotógrafo no sólo registra la realidad, sino también se convierte en un individuo diferente como si se tratara de un ritual de paso a la búsqueda de sí mismo, de su identidad. Así, el viaje se vuelve parte del proceso creativo. Las topografías se deslocalizan, las fronteras se vuelven invisibles y los significados se convierten en signos intercambiables en un flujo donde la autoría permanece fluctuante.

En 2011 viajaron de Lagos a Addis Ababa. En 2012 completaron la ruta de Nigeria a Lubumbashi, Congo. En estos viajes, diferentes artistas de diferentes disciplinas y países africanos cruzan el continente a la búsqueda de imágenes que les permitan apropiarse de sus propias representaciones. El grupo elegido realiza paradas de cinco a siete días en las capitales y en otras ciudades importantes de Nigeria, Camerún, Gabon, Guinea Ecuatorial y el Congo (Kinshasa y Brazzaville) para crear obras artísticas en colaboración con los artistas locales en las ciudades, mientras interactúan dentro de la comunidad artística. También hacen paradas en pueblos entre las ciudades, acorde con la realidad sobre el terreno del viaje.

El resultado de este proyecto es una concepción dinámica, rica y contradictoria de África que se opone a la noción simplificada del continente. No se trata de una representación cerrada, sino de una continua donde todos los participantes puedan contribuir. Términos como disfuncionalidad, desorganización y cultura no desarrollada se confrontan. Okereke dice: “Esta es la gran polémica que tenemos sobre ‘oh, África es disfuncional’ y todo eso. Pero la verdad es que tenemos nuestro propio tipo de organización que surge de la improvisación” (Okereke, 2012). Concebir África como un continente disfuncional es aplicar un mapa conceptual elaborado desde el etnocentrismo, considerar al Otro en términos occidentales.

El proyecto también busca un desapego de África para que los participantes puedan sumergirse en una fotografía trans-africana y, como consecuencia de ello,

competir con los países occidentales en igualdad de condiciones. Se resisten a ser considerados parte de una cultura específica, a ser encerrados dentro de fronteras.

La transculturalidad ha sido una parte importante del sistema del arte. Tiende a crear un sistema más global considerado como una red basada en la colaboración. Así, la transculturalidad permite la libre circulación de mensajes así como la imposibilidad de fijarlos por entero. Dificulta la determinación del mapa geopolítico y geoestético del arte contemporáneo. Como señala Joaquín Barrientos:

“Por lo que hemos visto, debería ser obvio que el sistema artístico contemporáneo está lejos de ser un espacio fluido articulado por la libre confluencia de movibilidades globales equidistantes. Más bien lo contrario. El circuito del arte global actual constituye una red compleja de tensiones geo-estéticas que ejercen poder sobre la política de representación transcultural, así como sobre la política de la movilidad transcultural. Como se afirmó anteriormente, la globalización de la diversidad cultural ha vuelto inoperativa cualquier aproximación al sistema internacional del arte contemporáneo que –en un sentido profundo– falla en tomar en cuenta la dimensión geo-estética del arte global. Y es en esta dimensión donde el mecanismo de circulación global del arte intersecta con la negociación política de la subjetividad. Por lo tanto, la aproximación geo-estética al arte contemporáneo translocal está estrechamente ligada a los desplazamientos simbólicos y a las movibilidades subjetivas, en el sentido en que estos desplazamientos afectan a la manera en la que los valores simbólicos, inmateriales y cognitivos circulan en la actualidad. Así, la movilidad de este tipo de valor se refleja directa o indirectamente en el proceso de internacionalización del arte y en la universalización del conocimiento” (Barrientos Rodríguez, 2012: 261).

La universalización del conocimiento requiere de un sujeto conocedor que esté dispuesto a aceptar que su zona de confort deconstructiva ha sufrido una metamorfosis y nunca será la misma. Una fotografía transcultural necesita un espectador que se aleje del etnocentrismo y afronte la oposición existente entre sí mismo y el Otro en términos más igualitarios. No podemos más que estar de acuerdo con Beker (2009: 261) cuando afirma: “Así, un método ‘transcultural’ para leer la obra de arte que se adapte a las diferentes perspectivas podría permitir al espectador derrotar la oposición potencialmente aterradora ‘nosotros-ellos’ y crear una relación ‘yo-tú’ más productiva”.

La relación más productiva de la que habla Beker debe producirse tanto en el Yo como en el Tú, es decir, en ambos polos del proceso comunicativo, ya que el Otro está parcialmente mediado por la representación que de él se ha hecho

desde hace siglos. Esta es la razón por la que se está intentando educar a los jóvenes en África. Incluso aunque no se encarguen de la representación, participarán en la decodificación, que es también parte de la construcción de la identidad. En la web “konnnect africa” dicen: “A través de Konnect Africa Online Forum (deja una línea), puedes compartir tus testimonios, historias de éxito e historias de inspiración con un punto de vista que lleve al cambio y construya una comunidad de africanos envidiables que marquen la diferencia y el impacto innegable en sus carreras académicas y profesionales, vocaciones y comunidades”.

Al intervenir en el proceso de codificación y decodificación, se redefine el lugar de la diferencia dejando un espacio en blanco en todo el sistema representacional. Un espacio en blanco que debería llenarse con la relación Yo-Tú de la que hablaba Bekers. Un espacio en blanco que debe llenarse a través de un diálogo global que establezca una conexión más igualitaria y productiva para ambas partes.

4. Conclusiones

Los Estudios Culturales y las aproximaciones postcoloniales han intentado dar visibilidad a las prácticas representacionales emergentes en los países postcoloniales. Esta visibilidad se ha puesto en práctica debido principalmente al flujo migratorio de académicos y artistas. Pero hay una pregunta que permanece sin contestar. ¿Están las representaciones postcoloniales más cercanas a la realidad? ¿La identidad es construida por el Otro o por nosotros mismos? No hay respuesta a esta pregunta. La verdad es poliédrica y la identidad una construcción social en la que el individuo toma parte también. Lo que parece incuestionable es que sin la parte individual, sin el derecho del sujeto a hablar por sí mismo, la identidad se le impone mediante la ideología. Es, por lo tanto, una identidad sesgada.

Las imágenes de Depth of Field, su estética y estilo, evidencian que la fotografía africana está entrando en el sistema global del arte. Es una entrada controvertida, ya que podría argumentarse que en lugar de crear sus propios rasgos identitarios, pierden su identidad en ese proceso. Pero ninguna cultura se ha desarrollado aislada. Sólo a través de la mezcla con otras culturas y a través de la hibridación han podido sobrevivir durante siglos. No hay una cultura pura, si podemos usar estos términos. Mucho menos en los tiempos postmodernos, donde estamos englobados en un mundo conectado.

El Otro es inherente a nosotros. Construimos nuestra identidad a través de la diferencia con los otros. El sujeto es, en parte, lo que los otros no son. Pero, ¿qué permanece del sujeto cuando el Otro es indistinguible de él? ¿Qué cuando el Otro utiliza la misma estética y formas representacionales? Aquí nos encontramos con el problema de la especificidad. Argumentar que la globalización borra los

rasgos culturales típicos africanos es suponer erróneamente que algo específico existe en un continente precisamente caracterizado por la heterogeneidad. Es simplificar la africanidad usando una construcción social que obstruye lo real. Representar África como lo diferente y crear una nostalgia de un “nostos” (un lugar) que en realidad nunca existió es negar el acceso al sistema global del arte y, por lo tanto, la competencia con otros artistas en igualdad de condiciones.

Hay otras preguntas que tampoco tiene respuesta: ¿Es la mirada periférica introducida en las exposiciones actuales una mutación de la mirada occidental? ¿Es una práctica subversiva y contracultural o sólo una manera sutil para que Occidente tome el poder sin tener ni siquiera que esforzarse en manipular los significados? ¿Es un mercado nuevo y libre del arte donde la parte “libre” beneficia a los países más poderosos? ¿Le proporciona poder a los individuos? Deberíamos ver cómo se desarrolla este debate.

Lo que parece definitivo e incuestionable es la importancia de colectivos como el grupo nigeriano Depth of Field, ya que muestra a una generación de jóvenes fotógrafos africanos un camino diferente para sus trabajos y les proporciona el equipo, el conocimiento técnico y el sentido de apropiación de su contexto que les permite convertirlo en un elemento propio y no en uno impuesto. Como dice Emeka Okereke:

“Creo que el mejor argumento que podemos hacer para cualquier cosa que concierna a África es ir y hacerlo por uno mismo. Y ese hacerlo por uno mismo no te garantiza el éxito, pero al menos sí la intención y la disposición para actuar, basada en esa intención, es el primer paso hacia un viaje con resultados normalmente originales y únicos. Y eso es lo que nosotros, los africanos, deberíamos hacer. No deberían importarnos las consecuencias asumidas de todos los analistas con sus cifras y las predicciones hiperbólicas, y sólo lanzarnos, experimentar, hacer lo nuestro, y dejar que la historia articule tu viaje” (Sondiyazi, 2013).

Construir su propia identidad no como un camino hacia el éxito (hacia la Representación, en mayúsculas) sino como una forma de crear otra representación dentro del flujo continuo de la era global.

5. Bibliografía

- BARRIENTOS RODRÍGUEZ, J.; BAL, M. & HERNÁNDEZ, M. A. (2012): *Art and Visibility in Migratory Culture: Conflict, Resistance, and Agency*. Amsterdam y New York: Rodopi.
- BARTHES, R. (1977): *Rethoric of the Image (Image-Music-Text)*. Glasgow: Fontana Press.

- BAUMANN, G. & GINGRICH, A. [Eds.] (2004): *Grammars of Identity / Alterity: A Structural Approach*. Oxford, New York: Berghahn Books.
- BEKERS, E. [Ed.] (2009): *Transcultural Modernities: Narrating Africa in Europe*. Amsterdam: Rodopi.
- BÜCK-MORSS, S. (1992): 'Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered', octubre, 62; pp. 3-41.
- DANTO, A. (2003): *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago: Open Court Publishing.
- DERRIDA, J. (1978): *Writting and difference*. Chicago: University of Chicago Press.
- FOUCAULT, M. (1988): 'The subject and Power', en *Critical Inquiry*, 8:4, pp. 775-798.
- FOUCAULT, M. (2004): *Abnormal: lectures at the Collège de France 1974-1975*. London y New York: Verso.
- FREEBORN, O. (2005): 'The Crisis of Appropriating Identity for African Art and Artists: The Abayomi Barber School Responsorial Paradigm', en *Gefame, Journal of African Studies*, 2(1). Consultado el 28 de junio de 2013 desde: <http://hdl.handle.net/2027/spo.4761563.0002.103>
- GAAFAR, R. (2011): 'Migrating Forms: Contemporary African Photography at The Walther Collection', en *Third Text*, 25(2), pp. 241-247.
- HALL, S. (1997): *The Spectacle of the Other. In Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, pp. 223-290. London: SAGE.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1983): *Le regard éloigné*. París: Plon.
- MACDONALD, S. J. (2004): 'Museums, National, Postnational and Transcultural Identities', en MESSIAS CARBONELL, B.: *Museum Studies: An Anthology of contexts*, pp. 223-286. Malden, MA: Blackwell.
- MCROBBIE, A. (1994): *Postmodernism and Popular Culture*. London: Routledge.
- NKENM-ENEANYA, J. (2013): 'Kelechi Amadi-Obi: The Lawyer and the Lens', in *KonnectAfrica Magazine Online*, March 27, 2013. Consultado el 2 de junio de 2013 desde: <http://www.konnectafrica.net/2013/03/27/kelechi-amadi-obi-the-lawyer-and-the-lens/>
- OKEREKE, E. (2012): *Artscape: The new African photography* [video]. Lagos: Al Jazeera. Consultado el 1 de julio de 2013 desde: <http://www.aljazeera.com/programmes/artscape/2013/04/2013421133119858694.html>
- OLOIDI, O. (2011): *Rejected Stone: Visual Arts in an Artistically Uninformed Nigerian Society*. UNN: University of Nigeria Senate Ceremonials Committee.
- SAID, E. (1978): *Orientalism*. New York: Pantheon.
- SONDIYAZI, U. (2013): 'Nigerian Photographer Emeka Okereke On Photography & A World of Possibilities', en *Okayafrica*, 6 de mayo. Consultado

el 15 de septiembre de 2013 desde: <http://www.okayafrica.com/2013/05/06/african-photography-emeka-okereke-interview/>

► SLOTERDIJK, P. (1987): *Critique of Cynical Reason*. Minnesota: University of Minnesota Press.

► SPIVAK, G. C. (1988): 'Can the Subaltern Speak?', en C. NELSON & L. GROSSBERG (Eds.): *Marxism and the Interpretation of Culture*, pp. 271-313. Urbana, Illinois: University of Illinois Press.