

LAOCOONTE

RÉVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 5 • 2018 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

“La resistencia del documento”, Entrevista a Jorge Ribalta, por **Mar García Ranedo** y **Fernando Infante del Rosal**

UT PICTURA POESIS

Versos de amor insensato, Poemas de **Antonio del Junco**

PANORAMA: FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA Sección coordinada por **Zsolt Bátori**

The philosophy of photography: From ontological and epistemic status to interpretation, **Zsolt Bátori**

TEXTO INVITADO: El verdadero reto de la fotografía (como arte representacional comunicativo), de **Robert Hopkins** (Trad. **Andrés Luna**)

Is photography really limited in its capacity to communicate thought? A response to Hopkins, **Paloma Atencia-Linares**

What does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives? **Guilherme Ghisoni da Silva**

La importancia de llamarse Aylan. Fotografía y activismo en tiempos hiperconectados, **Esther González Gea**

Fotografía y Post-Realidad, **Adolfo Muñoz García** y **Ana Martí Testón**

Poder y agencia icónica. El negro africano como víctima en la cultura visual hegemónica, **Hasan G. López Sanz**

La “cosa étnica” ¿está de moda? Performatividad indoamericana en el discurso gráfico de Vogue (2000-2017), **Julimar Mora Silva**

Entre la fotografía documental y la fotografía callejera: marginalidad y género, **Mar García Ranedo**

El asco en la fotografía documental, **Mª Jesús Godoy Domínguez**

Hágase con luz y con luz se hizo. El origen de la fotogramática de László Moholy-Nagy, **Milagros García Vázquez**

Una transgresión incómoda. Entre lo privado y lo público en la fotografía de familia, **Eunice Miranda Tapia**

A imagem-enigma na fotografia contemporânea, **Mônica Zarattinia**

La pintura como huella: fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter, **Víctor Murillo Ligorred**

MISCELÁNEA

Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, **Carlos M. Madrid Casado**

Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, **Andrea Carriquiry**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

COORDINACIÓN EDITORIAL

Anacleto Ferrer (Universitat de València)
Francesc Jesús Hernández i Dobon (Universitat de València)
Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lurdes Valls Crespo (Universitat de València)
Vanessa Vidal Mayor (Universitat de València)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Tamara Djermanović (Universitat Pompeu Fabra), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Anacleto Ferrer** (Universitat de València), **Ilia Galán** (Universidad Carlos III), **Ana María García Varas** (Universidad de Zaragoza), **María Jesús Godoy** (Universidad de Sevilla), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero** (Universidad de Sevilla), **Miguel Salmerón** (Universidad Autónoma de Madrid), **Gerard Vilar** (Universitat Autònoma de Barcelona).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol* (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (University of Sharjah, United Arab Emirates), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE

El golpe. Cultura del entorno

REVISIÓN DE TEXTOS Y TRADUCCIONES

Antonio Cuesta



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.
 SOCIEDAD ESPAÑOLA
 DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE



LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 5 • 2018

PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
“La resistencia del documento”, Entrevista a Jorge Ribalta, por Mar García Ranedo y Fernando Infante	11-21
UT PICTURA POESIS	23
Poemas y fotografías de Laocoonte n. 45, Antonio del Junco	25-26
<i>Versos de amor insensato</i> , Poemas de Antonio del Junco	27-47

PANORAMA

FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA	49
The philosophy of photography: From ontological and epistemic status to interpretation, Zsolt Batori (Coord.)	51-55
TEXTO INVITADO	57
El verdadero reto de la fotografía (como arte representacional comunicativo), de Robert Hopkins . Traducción de Andrés Luna Bermejo	59-79
ARTÍCULOS	81
Is photography really limited in its capacity to communicate thought? A response to Hopkins, Paloma Atencia-Linares	83-96
What does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives? Guilherme Ghisoni da Silva	97-116
La importancia de llamarse Aylan. Fotografía y activismo en tiempos hiperconectados, Esther González Gea	117-132
Fotografía y Post-Realidad, Adolfo Muñoz García y Ana Martí Testón	133-141
Poder y agencia icónica. El negro africano como víctima en la cultura visual hegemónica, Hasan G. López Sanz	142-155
La “cosa étnica” ¿está de moda? Performatividad indoamericana en el discurso gráfico de Vogue (2000-2017), Julimar Mora Silva	156-180
Entre la fotografía documental y la fotografía callejera: marginalidad y género, Mar García Ranedo	181-201
El asco en la fotografía documental, Mª Jesús Godoy Domínguez	202-216
Hágase con luz y con luz se hizo. El origen de la fotogramática de László Moholy-Nagy, Milagros García Vázquez	217-232
Una transgresión incómoda. Entre lo privado y lo público en la fotografía de familia, Eunice Miranda Tapia	233-245
A imagem-enigma na fotografia contemporânea, Mônica Zarattinia	246-263
La pintura como huella: fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter, Víctor Murillo Ligorred	264-275

MISCELÁNEA	277
En la periferia de las estéticas de lo virtual. Un análisis de la integración del cuerpo en la poética digital de Charlotte Davies, Alejandro Lozano	279-293
Invencción: arquitectura sin Arquitectura, José Antonio Ruiz Suaña	294-311
RESEÑAS	313
Frente a frente: los dos Cioran, Joan M. Marín	315-316
Retazos de una estética no escrita, Francesc J. Hernández i Dobon	317-319
La autonomía del diseño. Diseño como categoría estética, Jorge Martínez Alcaide	320-322
De la ficción como método de conocimiento. Áurea Ortiz Villeta	323-326
Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento, César Moreno-Márquez	327-331
Crear en tiempos digitales o cómo vivir a base de méritos, Guillermo Ramírez Torres	332-335
Ernst Friedrich y el entusiasmo por la paz, Raquel Baixauli	336-338
La Novena Elegía. Lo decible y lo indecible en Rilke, Javier Castellote	339-342
Pensar problemáticamente. Un ensayo sobre Gilles Deleuze, Raimon Ribera	343-345
Y tú, ¿por qué eres negro? Carlos García Martínez	346-350

Fotografías de **Antonio del Junco**.

Fotografía de portada de **Tamara Djermanovic** intervenida con fotografía de **Antonio del Junco**.

Fotografías de 'Conversando con': **Antonio Cuesta**.



Poder y agencia icónica. El negro africano como víctima en la cultura visual hegemónica

Power and iconic agency. The black African as a victim in the hegemonic visual culture

Hasan G. López Sanz*

Resumen

El objetivo de este artículo es abordar el problema filosófico y antropológico de los sistemas hegemónicos de representación fotográfica del África subsahariana. Concretamente, se analiza la imagen del negro africano como víctima y cómo con ella se refuerza lo que Okwui Enwezor ha llamado el afropesimismo. Sin embargo, a diferencia de Enwezor, que pone el acento en la fotografía documental y periodística, mi intención es mostrar que la estrategia que consiste en poner el acento en la víctima también se utiliza en otras prácticas fotográficas más alineadas con el arte, y que sus consecuencias epistemológicas no son muy diferentes a las de la fotografía documental.

Palabras clave: afropesimismo, hegemonía cultural, poder, agencia, víctima, perpetrado

Abstract

The aim of this article is to address the philosophical and anthropological problem of the hegemonic systems of photographic representation of sub-Saharan Africa. Specifically, it examines the image of the black African as a victim and how it reinforces what Okwui Enwezor has called afropessimism. However, unlike Enwezor, who puts the emphasis on documentary photography and photojournalism, my purpose is to show that the strategy of putting the accent on the victim is also used in other photographic practices more aligned with art, and that the epistemological consequences are not very different from those of documentary photography.

Key words: afropessimism, cultural hegemony, power, agency, victim, perpetrated

Introducción: postcolonialismo, subalternismo y representación

En un momento en que algunos colectivos de afrodescendientes empiezan a afirmar su presencia en España, a reclamar reconocimiento en una sociedad que se define y presenta como abierta y multicultural, los docentes e investigadores debemos abordar un problema tan filosófico como antropológico, que concierne a los sistemas hegemónicos de representación, entre ellos los fotográficos, del África subsahariana. Esto debe hacerse desde una perspectiva diacrónica, sin perder de vista la contemporaneidad, pues nos sirve para sentar las bases de un proyecto de vida común integrador.

El marco teórico de la reflexión que propongo no es original, sino que se integra en una de las derivas contemporáneas de los llamados estudios postcoloniales y subalternistas. Los estudios postcoloniales y subalternistas constituyen desde su origen un campo de prácticas discursivas diversas que aun compartiendo las mismas raíces filosóficas, no son reducibles entre sí. Se constituyeron en el mundo anglosajón en la

* Universitat de València, España. hassan.lopez@uv.es • hasan.lopez@hotmail.com
Artículo recibido: 19 de marzo de 2018; aceptado: 30 de octubre de 2018

década de 1980 y en Francia en la de 1990, bajo la influencia de Antonio Gramsci y de la filosofía postestructuralista, en particular de Michel Foucault, Jacques Derrida y Gilles Deleuze. Entre otras ideas, asumieron el binomio foucaultiano que equiparaba saber y poder, así como la deconstrucción como herramienta metodológica que permitía poner en duda la racionalidad occidentalocéntrica y los relatos universalizadores de naturaleza teleológica. También la idea de origen gramsciano de la heterogeneidad de las clases subalternas, lo que les permitió añadir a las determinaciones de clase debidas a factores económicos, aspectos como la raza, el género y la etnicidad. Sin embargo, ese cuestionamiento no tuvo fines destructivos. Si ese hubiese sido el caso, el postcolonialismo y el subalternismo hubiesen desembocado en posiciones relativistas extremas que impedirían cualquier diálogo intercultural o posibilidad de hablar con rigor sobre las sociedades humanas. La deconstrucción servía para echar abajo las premisas, los supuestos subsidiarios de los discursos y las *epistemes* desde las que se hablaba, para posteriormente tratar de buscar formas de pensamiento alternativo al discurso hegemónico. Según su parecer, esto se conseguía dando voz a los de abajo, realizando investigaciones que permitiesen incluir a quienes habían sido ignorados por la historiografía moderna. De hecho, fue Ranajit Guha, impulsor del movimiento subalternista en India, quien criticó la historia elitista británica de la India y defendió la necesidad de dar voz a las clases subalternas. Más tarde, Gayatri Spivak difundió internacionalmente las ideas del movimiento en dos textos considerados hoy en día clásicos: “Discussion, Subaltern Studies: Deconstructing Historiography” (Mezzadra 2008) y “Can the Subaltern Speak?”. (Nelson, Crossberg 1988) Otros nombres importantes dentro del subalternismo indio fueron los de Partha Chatterjee, Dipesh Chakrabarty y Chandra Talpade Mohanty. De estos últimos, Chakrabarty formuló una de las tesis fuertes del grupo en su libro *Provincializing Europe*, donde puso en tela de juicio la pretensión de Europa de gobernar el mundo amparándose en una presunta racionalidad universal y propuso reducir el continente a un área cultural más. De ese modo se multipolarizaban los centros de influencia y se abrían las puertas a nuevas narrativas para comprender los procesos históricos, en un momento en que predominaba el modelo de análisis de las transformaciones sociales heredero del pensamiento de Raul Prebisch, quien había examinado el sistema económico mundial a partir de la distinción entre centro y periferia.

A pesar de las críticas al postcolonialismo y al subalternismo, debidas a la deriva culturalista e indigenista que tuvieron en ocasiones sus investigaciones¹, y a la ambigüedad teórica de los conceptos postcolonial y época postcolonial², los principios metodológicos y epistemológicos del movimiento siguen estando vigentes y están muy presentes en mi análisis de las representaciones eurocéntricas del África Negra. Nos permiten investigar, como lo hace el arqueólogo, los vestigios de las relaciones

1 Esta cuestión ha sido analizada y debatida por Jean-Loup Amselle en su libro *L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes*. El antropólogo demuestra que culturalismo e indigenismo fueron en ocasiones el co-rolario de algunas investigaciones desarrolladas por africanos en el seno de CODESRIA, principalmente en su empeño por encontrar un paradigma africano para las ciencias sociales. También de los subalternistas indios en su afán por construir la historia de la India desde abajo. En ambos casos, el problema fundamental es que sus análisis terminan en ocasiones por recuperar y restituir las distinciones binomiales tan denostadas por los estudios postcoloniales.

2 Véanse los artículos de Ella Shohat “Notas sobre lo “postcolonial”” y de Stuart Hall “¿Cuándo fue lo postcolonial? Pensar al límite”, publicados en el libro de Sandra Mezzadra (ed.). 2008. *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*, Traficantes de sueños, Madrid.

de poder, algunas de ellas derivadas del periodo colonial, que siguen existiendo en las sociedades contemporáneas, y explorar nuevas formas de comprensión (inter) cultural, desafíos a los que debe enfrentarse la antropología como crítica cultural.

Postcolonialismo y herencia colonial

La cuestión del conocimiento, reconocimiento y restitución ha sido ampliamente debatida en Francia durante la década de 1990, un país donde, por razones evidentes, la presencia de africanos y afrodescendientes es mayor que en el caso del Estado español. De hecho, con el cambio de siglo, los debates sobre la herencia colonial en la Francia contemporánea salieron de la academia y marcaron la agenda política. En 2001 se aprobó la Ley Taubira, que calificaba la trata negrera y la esclavitud de crímenes contra la humanidad. Además, esta ley permitió reevaluar el impacto que tuvo el comercio de esclavos en el desarrollo económico de algunas ciudades costeras como Nantes o La Rochelle. En este proceso, el trabajo del grupo de investigación ACHAC (Association connaissance de l'histoire de l'Afrique contemporaine) desempeñó un papel importante. Fundado en 1989 y con un carácter marcadamente interdisciplinar, se ha dedicado a investigar, principalmente en Francia, las representaciones, fracturas, discursos e imaginarios coloniales y postcoloniales. Entre los resultados de sus investigaciones destaca la publicación de una serie de libros que recogen las aportaciones a los coloquios organizados periódicamente por la asociación. Muchos de ellos tienen que ver directamente con la imagen y sus usos públicos, siendo buenos ejemplos las obras *Images et colonies (1880-1962)*, *Iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française*, y *L'Autre et Nous "Scènes et Types", anthropologues et historiens devant les représentations des populations colonisées, des ethnies, des tribus et des races depuis les conquêtes coloniales*. En ellas se revisa y deconstruye la imagen del negro africano canibalizado, racializado, cosificado, estigmatizado, domesticado, etc., durante el periodo colonial hasta las independencias, y se evalúan las huellas que han dejado estas representaciones en la memoria colectiva. Según Blanchard, Blanchoin, Bancel, Boëtsch y Gerbeau, editores y autores de la introducción de *L'Autre et Nous*, "subsiste un fondo de imaginario subyacente en el inconsciente colectivo occidental que genera, todavía hoy, imágenes no muy diferentes de las que se produjeron durante el espacio-tiempo colonial". (1993: 14-15) Pensar la contemporaneidad es necesariamente comprender cómo los fenómenos engendrados por el hecho colonial se han perpetuado, reconfigurado y reabsorbido por el pensamiento hegemónico. Esta cuestión me parece de sumo interés y, sin lugar a dudas, sirve como punto de apoyo a mi reflexión.

Cultura hegemónica y racialización: los pajes negros de Alcoy

Que la comunidad de afrodescendientes en Francia es mucho más numerosa que la de España no se puede negar. Tampoco se puede comparar la relación de la Francia republicana con sus colonias africanas con lo acaecido en el caso español. Sin embargo, convertir algo en objeto de estudio no es solo una cuestión de números, sino de voluntad, sin perder de vista que pueden abrirse caminos que, en opinión de muchos, vale la pena no explorar. ¿Qué significa esto? Miremos primero al pasado. Si prestamos atención al caso de Guinea Ecuatorial, un hecho insoslayable es que la historia de la colonia ha estado muy ligada al franquismo, una etapa de la historia de España que parece estar abocada, por no decir condenada, al olvido. Recordemos que Guinea fue una provincia española hasta 1968, lo que convierte a los afrodescendientes guineanos

cuyos padres se trasladaron durante la época de la colonia a España en ciudadanos de pleno derecho. En segundo lugar, pero no menos importante, debe reconocerse que la historia oficial ha tendido a considerar las relaciones entre la península y el África Negra, así como el legado africano en nuestras expresiones culturales, como algo accesorio. Como si España no hubiese participado activamente e incluso sido protagonista de la trata de esclavos desde el siglo XVI hasta bien entrado el siglo XIX o como si algunas de las fortunas de la aristocracia española en la actualidad no fuesen el resultado de la explotación de los recursos naturales y humanos de la excolonia.

Coincidiendo con el cincuenta aniversario de la independencia de Guinea Ecuatorial, las redes sociales se incendiaron cuando un colectivo de nombre Afroféminas inició una petición de recogida de firmas en una conocida plataforma de Internet solicitando a la UNESCO que no reconociese lo que consideraban un *blackface* masivo patrimonio de la humanidad. El colectivo se refería concretamente a uno de los actos más representativos de la Navidad de la ciudad valenciana de Alcoy, la cabalgata con sus pajes negros, una tradición que se remonta al siglo XIX y que se presenta públicamente como una de las más antiguas de las que se celebran en España y, posiblemente, en el mundo. Ese día una legión de pajes -también llamados “els negrets”- entregan a los niños sus regalos entrando por el balcón de sus casas con escaleras. La cohorte la forman alcoyanos que se embadurnan la cara con betún, se pintan los labios y su contorno de un rojo intenso y complementan su atuendo con un guardacuello y una faja también de color rojo.



Imagen 1. *Els negrets* de Alcoy.

Las mujeres del colectivo veían en esta manifestación un anacronismo y una forma más de perpetuar, con la connivencia de las instituciones y el pretexto de la tradición, el racismo estructural. Qué duda cabe que las reacciones contrarias no se hicieron esperar, incluso con una recogida de firmas a favor de la fiesta en la misma plataforma. Algunas eran manifiestamente racistas, utilizando en sus argumentos categorías

binarias que nos diferencian -incluso moralmente- a “nosotros” de los “otros”, a los de “aquí” de los de “fuera”. Otras interpelaban al colectivo ofendido con el argumento de que no es en ningún caso un acto racista sino todo lo contrario. El negro no es más que el símbolo de la noche misteriosa que permite a las personas que encarnan al personaje no ser reconocidas, mientras que el rojo es la llama y el fuego. (Borja 2018)

Dicho así, da la impresión de que cualquier parecido con una manifestación racista es mera coincidencia. Sin embargo, es innegable que su representación, las fotografías son una buena prueba de ello, se corresponde fielmente con una de las imágenes estereotipadas, además de caricaturescas, que durante mucho tiempo se ha proyectado y difundido públicamente del negro africano. Por no hablar de la racialización de los cuerpos, proceso por el cual individuos diversos terminan convertidos en masa indiferenciada. Esta y muchas otras formas de representación nos permiten entender las reacciones de estos colectivos que en definitiva se posicionan -con más o menos acierto, con mejor o peor suerte- ante una realidad que les sobrepasa y padecen. Una de estas formas de representación va a ser discutida críticamente en las siguientes páginas de este ensayo; en particular, la que ha presentado al negro africano como víctima, aunque bien es cierto que de soslayo aparecerán otras, concretamente aquellas que lo representan como curiosidad exótica o espécimen antropológico. Del mismo modo, se intentará dar una respuesta a la cuestión del peso de la representación, retomando el título del famoso libro de John Tagg, a la hora de entender las sociedades complejas contemporáneas.

¿Dónde están los perpetradores? De los esclavos en Libia a *Exhibit*

Una de las voces más críticas con los sistemas hegemónicos de representación del continente africano es la de Okwui Enwezor. La exposición que inauguró en el Miami Art Central en 2006 de título *Snap Judgements: New Positions in Contemporary African Photography*, sentó las bases para una reflexión crítica sobre las maneras fotográficas de mirar y difundir públicamente lo que pasa en un continente que ocupa nada menos que tres veces la extensión de Europa. En el texto que escribió para el catálogo que acompañó a la muestra, el comisario, de origen nigeriano, utilizó la expresión “afropesimismo” para definir una postura que reducía la idea misma de África a sustancia, entidad cuya esencia era la vida en precario; una sociedad incapacitada por una especie de salvajismo atávico para controlar y gestionar de forma racional su propio medio natural y cultural.

Esta idea permanecía en el inconsciente colectivo como un remanente de las representaciones culturales pasadas. De hecho, tenía incluso un fundamento bíblico en la tradición cristiana; las poblaciones negras eran descendientes de Cam, el hijo maldito de Noé, y por ello estaban condenadas de por vida a la servidumbre. Los esquemas evolucionistas elaborados durante el Siglo de las Luces reforzaron la idea del salvajismo africano e incapacidad natural de los negros, un argumento que sirvió posteriormente para justificar la colonización. Tampoco ayudó demasiado la biología; si las teorías poligenistas servían para legitimar directamente la esclavitud, las monogenistas predarwinianas reforzaron el diferencialismo y la jerarquía racial. En sus reflexiones, el naturalista Carl von Linneo dedujo rasgos comportamentales a partir de las características anatómicas de los seres humanos. Esta asociación carecía de fundamento científico y era pura especulación. Según el naturalista, el negro africano era indolente y su conducta estaba gobernada por el capricho, mientras que

la vida del hombre blanco lo estaba por las costumbres, buenas, podríamos añadir. Esto sirvió para legitimar científicamente la superioridad biológica y cultural blanca. Por otro lado, tal y como ha demostrado Stuart Hall en su artículo “El espectáculo del “Otro””, el primitivismo innato fue una de las referencias populares de la diferencia durante el periodo de la esclavitud, argumento que sirvió para justificar la incapacidad de los africanos para organizarse políticamente. (1997: 428)

Esta imagen desfigurada, según Enwezor, nos incapacita a quienes vivimos en el primer mundo para buscar y pensar nuevos modelos de comprensión que nos acerquen al continente en el marco de su realidad concreta y compleja. En su artículo, se interesaba especialmente por la fotografía periodística y las narrativas que utilizaban los medios de comunicación de masas cuando hablaban de África. Concretamente, puso el foco de atención en la famosa fotografía tomada por el sudafricano Kevin Carter en la cual se ve a un niño desnutrido acechado por un buitre durante la guerra en Sudán en 1993.

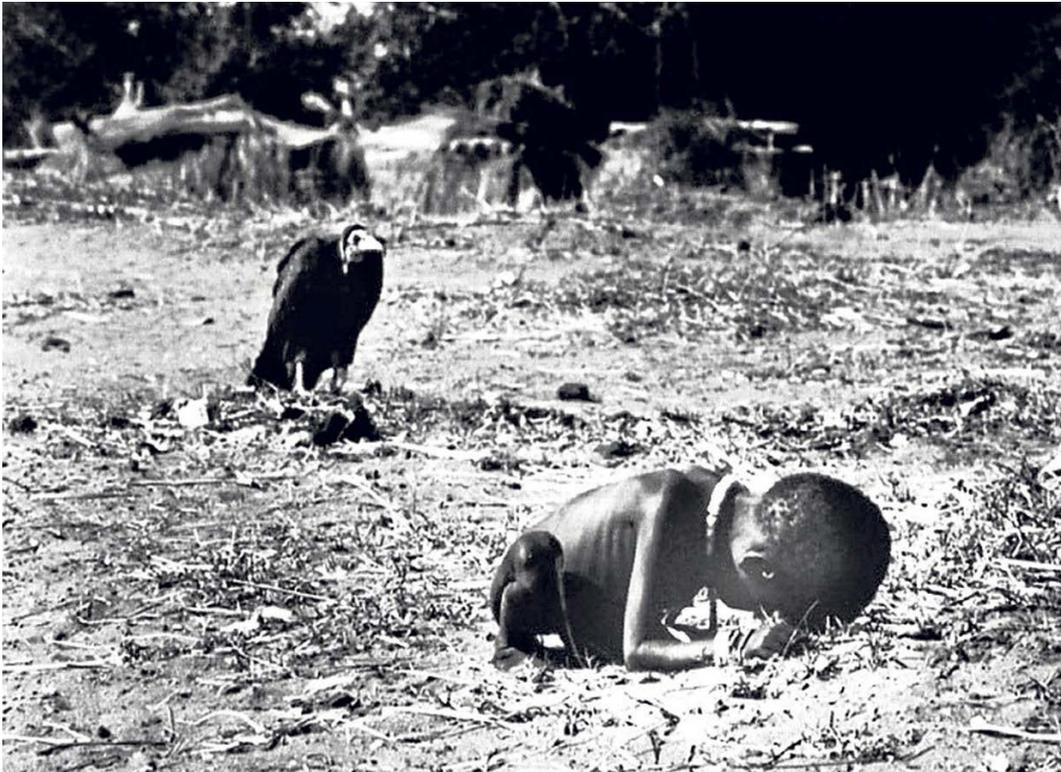


Imagen 2. Kevin Carter, 1993.

Esta imagen no solo se difundió en medios de comunicación como el *New York Times* sino que Carter fue galardonado por ella con el premio Pulitzer. Enwezor defiende que estas representaciones no solo coadyuvan la construcción de una imagen monolítica de África sino que, además, su efecto transformador ha sido escaso; las imágenes del sufrimiento no han servido para paliar los efectos de los desastres que retratan. El crítico no niega que los hechos que aparecen en las fotografías que publican los diarios europeos y estadounidenses no formen parte de la realidad del continente, ni que la solución pase por construir la imagen inversa, sino que aboga por potenciar reflexiones que reconozcan la diversidad y complejidad del continente

desde una perspectiva contemporánea. Esta es la mejor forma de confrontar la idea de África como sustancia. Según Enwezor, fotografías como las de Carter han servido para instaurar unos imperativos fotográficos cuyo fundamento es la fascinación por la anormalidad del continente como escena principal en los medios globales. Y entiéndase por anormalidad aquello que no se ajusta a lo que supuestamente debe ser la norma, bien sea relativa al cuerpo físico, social o político y a sus expresiones.

Retratados como víctimas, habitando un espacio siempre hostil o al menos liminal, los medios de comunicación de masas suelen mostrar menos el aspecto de los perpetradores. Recientemente algunos diarios españoles se hacían eco de un reportaje de la CNN donde se veía una subasta de personas migrantes y refugiadas que eran vendidas como esclavas en Libia. El origen de la noticia fue un vídeo, grabado el mes de julio de 2017, enviado a una reportera de la cadena. El carácter probatorio de las imágenes, si atendemos al relato que se oye en la grabación, es innegable. Algo que por cierto verificó la periodista, que se desplazó a Libia para contrastar la información. Sin embargo, lo que revela el vídeo se corresponde poco con la situación que refleja.



Imagen 3. Vídeo de subasta de personas migrantes en Libia, CNN, 2017.

Conforme avanza la subasta aparecen en la escena las personas por las que van a pujar los asistentes. Su imagen no se corresponde con la que cualquiera de nosotros esperaría de alguien que va a ser vendido como esclavo. Ni ropas mugrientas, ni signos externos de maltrato físico o humillación. En la escena se desliza incluso alguna sonrisa o mirada aparentemente cómplice con quien dirige la puja, de quien, curiosamente, solo vemos el brazo en movimiento durante todo el reportaje. El mismo encuadre aparta al perpetrador, lo excluye de la escena. Curiosamente, la imposibilidad de identificar a la víctima a partir de la imagen original, es decir, el fracaso de la imagen indicial, se aprecia en las estrategias que tuvieron que utilizar algunos de los periódicos que recogieron la noticia en el momento de ilustrar los hechos en sus artículos; se recurrió a fotografías que retrataban otras situaciones mucho más identificables, ontológica y epistemológicamente hablando, con el hecho descrito.



Imagen 4. "inmigrantes esclavizados en Libia", 2017.

Hubo varias que se reprodujeron masivamente en medios de comunicación. En ellas se ve a varios hombres hacinados en una sala. Descamisados, la delgadez extrema de algunos cuerpos deja a la vista la ropa interior, una escena que de inmediato nos traslada a episodios de la historia de la humanidad que creíamos superados. El observador atento debe leer el pie de foto e investigar sobre las fuentes para darse cuenta de que los cuerpos enjutos y mal vestidos de los negros africanos que aparecen en las fotografías no son los de los esclavos sino de otras personas retenidas al sur de Libia cuya suerte no debemos presuponer que fuese mejor. Por no hablar de los periódicos, que también los hubo, que directamente identificaron la fotografía como la de "inmigrantes esclavizados en Libia". (Martínez 2017)

La estrategia que consiste en poner el acento en la víctima no es el monopolio exclusivo de la llamada fotografía periodística, con sus lógicas y dinámicas. Lo que pretendo defender, partiendo del análisis que hace Okwui Enwezor de la fotografía periodística, es que estas formas de representación también las encontramos en otras prácticas fotográficas y artísticas, y que sus consecuencias epistemológicas, cuando son recibidas por un espectador que cree estar a buen recaudo de la situación que se denuncia o muestra, no son muy diferentes de las del afropesimismo. Por no hablar de su escaso poder transformador, a pesar de las buenas intenciones.

A mediados del año 2017 la fotógrafa Isabel Muñoz inauguró en el Museo de Antropología de Madrid una exposición titulada "Mujeres del Congo. El camino a la esperanza", un proyecto amparado por Casa África, la Embajada de España en la República Democrática del Congo y el Museo Nacional de Antropología.



Imagen 5. "Mujeres del Congo. El camino a la esperanza", Isabel Muñoz, 2017.

Su objetivo era visibilizar la situación de las mujeres que padecen la violencia sexual en la provincia de Kivu Sur, una zona sumida en conflictos por el control de recursos naturales como el coltán o los diamantes. Muñoz también intentaba invitar al espectador a reflexionar sobre cómo estas mujeres se enfrentan al sufrimiento y se recomponen. En la exposición se reunían los retratos de mujeres que habían roto el silencio. Algunos de ellos eran desgarradoramente bellos; alegato a favor de la idea de que podemos encontrar belleza incluso en contextos de violencia extrema. Esta estrategia ha sido utilizada por fotógrafos y artistas que defienden la necesidad de dar un giro radical a las representaciones del horror, dada la inoperancia de las imágenes clásicas. De modo que la condición de víctima no es intrínseca a la representación misma, sino que se incorpora a la imagen mediante un proceso de atribución de significado mediado por el discurso que articula el proyecto.

En Madrid la exposición fue todo un éxito, confirmación del talento de la fotógrafa y elogio a quienes la artista consideraba unas heroínas del siglo XXI, pues algunas de ellas se habían empoderado a partir de la experiencia vivida y convertido en militantes defensoras de los derechos de la mujer. Sin embargo, el poder de la fotografía no está solo en lo que aparece en la imagen, el índice podríamos decir, ni en la intención de quien la hace, sino en el efecto que produce en el receptor. Así las cosas, una pregunta se impone por necesidad: ¿Dejaron más bien, dejamos de consumir aparatos electrónicos compuestos con minerales de origen desconocido quienes visitamos la exposición? ¿Identificamos el cuerpo de las mujeres violadas con el de nuestros seres queridos? Tanto en el fondo como en la superficie, esta pregunta interpela tanto al poder transformador de la fotografía como a las relaciones complejas que se establecen entre las imágenes y los múltiples significados que pueden tener para quien las observa. La misma fotografía que sirve de instrumento de transmisión de conocimiento, puede reforzar una imagen del continente, cuya geografía y particularidades socioculturales conocemos muy a grandes rasgos, que encuentra su razón de ser en el afropesimismo. Por no hablar del efecto confortativo que pueden producir en el espectador que cree estar a salvo. La atribución de la condición de víctima no lleva tanto a pensar sobre el papel de los testigos, nosotros, sino a naturalizar la situación en que vive la víctima. Llama la atención el comentario de una periodista que con ocasión de la inauguración de la exposición en el Congo replicó a Isabel Muñoz que le hubiese gustado más ver un trabajo sobre las condiciones políticas y económicas que están en el origen del desastre humano que vive la población de esa región que el retrato de mujeres a quienes parece que la fotógrafa viene a explicar la realidad que sufren. (Muñoz 2016: min. 33) Esta pregunta por los perpetradores hubiese obligado a la fotógrafa a visitar otros países y mostrar otras realidades menos reconfortantes para el público europeo que la de las víctimas.

En el artículo de Hall antes citado, muy en la línea de las investigaciones desarrolladas por la ACHAC sobre las prácticas de representación de la diferencia y la construcción de estereotipos culturales relativos al continente africano por la ciencia y la cultura popular decimonónica, el sociólogo respondió a la pregunta de cómo representamos a gente y lugares significativamente diferentes de nosotros y por qué la diferencia es un área tan discutida de la representación. Sin minusvalorar sus reflexiones relativas a las prácticas estereotipantes, muy presentes en todos mis trabajos, me gustaría ahora destacar el análisis que hace, como prolegómeno, de cómo las cuestiones de la diferencia llegaron a los estudios culturales y cómo desde entonces

se han enfocado por diferentes disciplinas. Entre ellas habla de la antropología, que entiende la diferencia a partir de una concepción del lenguaje como sistema de clasificación y ordenación del mundo. Hall afirma, retomando las ideas de Mary Douglas, “que los grupos sociales imponen significado a su mundo ordenando y organizando las cosas en sistemas clasificatorios” (1997: 421); ordenamos la comida según el orden de toma, clasificamos a los parientes por grado de afinidad y nos diferenciamos culturalmente hablando de quienes consideramos los Otros. Desde este punto de vista, las oposiciones binarias serían una herramienta de comprensión cultural fundamental que puede extralimitarse, como sucede en el proyecto de Muñoz, que mas que desestabilizar, restaura un orden, apuntala fronteras simbólicas que refuerzan el etnocentrismo. La belleza de las fotografías no consigue eliminar el carácter de otredad de la mujer congoleña, especialmente cuando se le atribuye la condición de violada.

Cosificación del negro africano y ausencia de victimarios son dos de las críticas que le hicieron al artista sudafricano Brett Bailey durante su gira europea con la instalación y *performance* de título *Exhibit*. El artista realizó un trabajo donde revisitaba las atrocidades coloniales y ponía en evidencia el racismo que caracteriza las relaciones entre Europa y África. Para ello, recreó un espacio compartimentado en el que el espectador recorría una serie de instalaciones. En ellas participaban seres humanos reales que representaban algunos de los episodios más salvajes de la acción colonial, especialmente las atrocidades cometidas por los alemanes en Namibia y los belgas y los franceses en el Congo. También se incluían algunas salas donde se hacía referencia a la xenofobia en la Europa contemporánea.

Bailey recurrió a una estrategia similar a la de Isabel Muñoz; construyó imágenes que seducían por su belleza, pero que recreaban o remitían a una escena de horror. (Krueger 2013).

Los actores, seleccionados entre artistas locales de las ciudades en que se organizaba el evento, debían permanecer quietos durante cien minutos. Lo único que podían hacer es buscar la mirada de los visitantes, una forma simbólica de resistencia y disrupción. En todo momento sonaba de fondo una canción de lamento entonada por cuatro coristas de la etnia nana de Namibia, uno de los grupos étnicos que padeció la violencia germana. Cantaban una canción titulada *Dr. Fischer's cabinet of curiosities*. El Dr. Fischer fue un profesor de anatomía, rector de la Universidad de Berlín durante el III Reich. Sus teorías pseudocientíficas de la higiene racial sirvieron como fundamento ideológico del Holocausto. El científico desarrolló sus teorías en los campos de concentración de Namibia, donde instauró un programa de aniquilación masiva de los grupos étnicos herero y nana.



Imagen 6. *The missing link*, Brett Bailey.

En una de las instalaciones titulada *The missing link* vemos a una mujer presentada como un espécimen antropológico. (Imagen 6) En el texto que la acompaña se cita el nombre, lugar de nacimiento y muerte de la mujer. Ese tratamiento reaparece en otras instalaciones, donde los africanos son exhibidos con cintas métricas de color amarillo en distintas partes del cuerpo: cabeza, brazos y piernas. El lenguaje visual es directo, nada metafórico ni evocador. El texto que acompaña a la obra especifica el peso, diámetro del cráneo, ancho del abdomen, pecho y manos del espécimen. El fondo, como solía suceder en los museos, es una tela con una sabana africana dibujada.



Imegn 7. *A place in the sun*, Brett Bailey.

En *A place in the sun* vemos la habitación de un oficial alemán de las fuerzas coloniales. En ella hay una mujer sentada de espaldas al espectador con el torso desnudo atada a la cama con una cadena. A la altura de la cintura porta un número identificativo. En las paredes de chapa cuelgan algunas fotografías de época y trofeos de caza. El elemento disruptivo es un espejo, mediante el cual la mujer busca la mirada del espectador, que representa sin quererlo al soldado que entra en la habitación quitándose la ropa dispuesto a ejercer todo su poder. Tomamos consciencia de nuestra calidad de observadores cuando sabemos que estamos siendo mirados. *Civilizing the natives* hace referencia a la demanda de calaveras humanas a principios del siglo XX por universidades y museos europeos. En los campos de concentración de la actual Namibia las mujeres herero tenían que hervir las cabezas de sus compañeros sentenciados a muerte y limpiarlas para enviarlas a Europa. Muchos de esos cráneos están todavía en las bodegas de esas prestigiosas instituciones.

La exposición se presentó en Sudáfrica así como en diferentes ciudades europeas entre 2010 y 2014: Viena, Helsinki, Bruselas, Grahamstown, Ámsterdam, Aviñón, Gante, Wrocław, Estrasburgo, Ciudad del Cabo, Lisboa, París y Berlín. En Berlín un grupo de activistas calificó la muestra de “zoo humano”. (Apthorp 2012). Las protestas fueron más virulentas en 2014; en Londres se inició una campaña de concentraciones y recogida de firmas que hizo que el espectáculo se cancelase. Los organizadores de este movimiento, militantes antiracistas mayormente descendientes de africanos, consideraban denigrante utilizar a hombres y mujeres encerrados en jaulas para hablar sobre racismo y violencia colonial. Defendían que la muestra atentaba contra la dignidad humana y que habían otros medios más efectivos de luchar contra

el racismo que una exhibición que consideraban degradante. Según su parecer, las representaciones de Bailey reenviaban directamente a clichés negativos del africano. En su opinión, la imagen del negro victimizado, frágil y sumiso debía superarse. En las protestas no faltaron las comparaciones para tratar de sensibilizar a la ciudadanía de la necesidad de cancelar el espectáculo. ¿Qué hubiese sucedido si en lugar de negros se hubiese encerrado a judíos en cámaras de gas para hablar sobre el Holocausto?

Además del medio, otra cuestión reapareció con fuerza. Brett Bailey es un sudafricano blanco descendiente de alemanes, lo que puso sobre la mesa la cuestión racial, es decir, quién está legitimado para representar a ciertas comunidades mediante el arte. ¿Hubiese reaccionado del mismo modo el público si el artista fuese negro? Bailey, afirmaban algunos, no es nadie para enseñar a un descendiente de africanos la historia de la colonización y sus consecuencias en la actualidad, pues ellos la padecen en su día a día. En un debate público celebrado en Berlín, el artista sudafricano Philipp Khabo Koepsell increpó a Bailey:

Si tienes a un director blanco sudafricano dando órdenes a actores negros para relatar su propia historia sin darles voz, no estás rompiendo el legado. Lo estás reforzando y reproduciendo. Puedes llamarlo como quieras pero el hecho es que eres blanco, una persona privilegiada que está sentada allí dando órdenes a los negros. (Apthorp 2012)

Es decir, se reproduce la lógica del blanco que proyecta una imagen del negro victimizado, un esquema paternalista heredado del período colonial que se proyecta en el presente. Quienes criticaban a Bailey hicieron incluso propuestas alternativas; por ejemplo, si se quería luchar efectivamente contra el racismo se podía presentar a los victimarios; mostrar a los blancos enjaulados tratados como lo fue la población africana durante el período de la esclavitud, del colonialismo y en muchos lugares del mundo civilizado en la contemporaneidad. Podemos considerar esta postura reactiva como un intento de subvertir la mirada, de desafiar el régimen racializado de representación dominante, poniendo en escena a los descendientes de quienes participaron, consintieron o fueron testigos de tales atrocidades o a quienes incluso hoy, contemplamos atónitos o impasibles, lo que sucede en este mundo llamado civilizado.

Conclusión

En cualquier caso, las reacciones ponen de manifiesto un cierto interés por descentralizar un discurso, introducir nuevas narrativas fotográficas y artísticas que permitan subvertir las imágenes poderosas que identifican a todo un continente. En este proceso, la responsabilidad no debe caer solo del lado de la fotografía periodística o documental, sino también de la artística, así como de los espacios y circuitos culturales que sirven para su difusión. El discurso postcolonial en el arte ha llegado para quedarse. La contemporaneidad debe construirse desde la pluralidad de miradas que desestabilizan e incorporan modernidades descentralizadas. Desde este punto de vista, conviene recordar que la hegemonía cultural se construye mediante discursos capaces de generar consenso sin que seamos conscientes de los procesos que llevan a él. Cuestionar el etnocentrismo, la imagen estática y esencialista del África Negra nos obliga a pensar, más allá de las buenas intenciones, qué narrativas y representaciones contribuyen a rediseñar la imagen que tenemos del continente y, en definitiva, a cómo construir un discurso contra-hegemónico, que tenga en cuenta especialmente los contextos de recepción.

En el momento en que escribo estas líneas, acaba de concluir la undécima edición de los Encuentros de fotografía de Bamako en Mali, un festival que se organiza desde 1994 dedicado a la fotografía africana y de la diáspora. El que hoy en día es el festival más conocido de los que se celebran en suelo africano, tenía como título *Afrotopía*. Como en las ediciones anteriores, el festival buscaba subvertir una imagen del continente construida desde un prisma occidentalocéntrico. Esto es especialmente relevante si tenemos en cuenta que nuestra representación del mundo tiene su origen en las imágenes que recibimos de él. De ahí que estas manifestaciones culturales sean intentos sensatos y valientes de emancipar la mirada de las representaciones que han colonizado los imaginarios. Tal y como afirma la comisaria de la exposición Marie-Ann Yemsi:

La fotografía, como todas las formas de creación artística y de pensamiento, es más que nunca una materia viva e indócil que permite habitar plenamente el mundo y hacer emerger desde este continente nuevos imaginarios, incluso nuevas utopías. (Yemsi 2017: 15)

Bibliografía

- Apthorp, S. 2012. "Black "Human Zoo" Fury Greets Berlin Art Show", en *Bloomberg*, 3 de marzo, en: <http://www.bloomberg.com/news/articles/2012-10-03/black-human-zoo-fury-greets-berlin-art-show>.
- Bancel, N., Blanchard, P., Boëtsch, G., Deroo, E., Lemaire, S. (eds.). 2004. *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, La Découverte, París.
- Bachollet, R., Debost, J.B, Lelieur, A.C, Peyrière, M.C. 1992. *NegriPub. L'image des Noirs dans la publicité*, Somogy, París.
- Blanchard, P., Chatelier, A. (eds.). 1993. *Images et colonies. Nature, discours et influence de l'iconographie coloniale liée à la propagande coloniale et à la représentation des Africains et de l'Afrique en France, de 1920 aux Indépendances*, ACHAC/SYROS, París.
- Blanchard, P., Blanchoin, S., Bancel, N., Boëtsch, G., Gerbeau, H. (eds.). 1995. *L'Autre et Nous. "Scènes et Types", anthropologues et historiens devant les re-présentations des populations colonisées, des ethnies, des tribus et des races depuis les conquêtes coloniales*, SYROS, Marsella.
- Blanchard, P., Bancel, N., Lemaire, S. (eds). 2005. *La fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*, La Découverte, París.
- Borja, J. 2018. "Cavalcada de Reis", en *Alicantepiazza*, 6 de enero, en: <http://alicantepiazza.es/cavalcada-de-reis>
- Enwezor, O. 2006. *Snap Judgements: New Positions in Contemporary African Photography*, International Center of Photography, Nueva York.
- Gould, S.J. 1981. *La falsa medida del hombre*, Orbis, Buenos Aires.
- Hall, S. 1997. "El espectáculo del 'Otro'", en [http://www.ram-wan.net/restrepo/hall/el %20espectaculo%20del%20otro.pdf](http://www.ram-wan.net/restrepo/hall/el%20espectaculo%20del%20otro.pdf).
- Krueger, A. 2013. "Gazing at Exhibit A: Interview with Brett Bailey", en *Liminalities: A journal of Performance Studies*, vol. 9, nº 1.
- López Sanz, H. G. 2014. *La pluma y la cámara. Antropología y memoria colonial en blanco y negro*, Museu Valencià d'etnologia, Valencia.
- , 2017. *Zoos humanos, ethnic freaks y exhibiciones etnológicas. Una aproximación desde la antropología, la estética y la creación artística contemporánea*. Con-creta textos, Valencia.

- Martínez, M. 2017. "Vídeo de la venta de esclavos en Libia", en *El Periódico*, 15 de noviembre, en <https://www.elperiodico.com/es/internacional/20171115/video-de-la-venta-de-esclavos-en-libia-6425103>.
- Mezzadra, S. (ed). 2008. *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*, Traficantes de sueños, Madrid.
- Muñoz, I. 2016. *Angalia Mzungu ("mira al blanco")*. (En el marco de la serie de documentales *Imprescindibles* de RTVE).
- Nelson, C., Crossberg, L. (eds.). 1988. *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana. University of Illinois Press, Illinois.
- Tagg, J. 2006. *El peso de la representación*, ed. GG, Barcelona.
- Yemsi, M.A. 2017. "Afrotopia, mobiliser les possibles", en *Rencontres de Bamako. Biennale Africaine de la Photographie (Afrotopia, 11ème édition)*, Édition Dilecta, Ministère de la Culture de Mali/Institut français, 2017.

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

