



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

**Etnografía Textil en África Occidental y Central:
Prácticas de Moda como Archivos Simbólicos e Híbridos**

Miguel Jaramillo Sandoval

Trabajo de grado presentado para optar al título de Antropólogo

Asesora

Claudia Patricia Puerta. Doctorado en antropología social
y etnología

Universidad de Antioquia
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Antropología
Medellín, Antioquia, Colombia
2025



UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Cita

(Jaramillo Sandoval, 2025)

Referencia

Jaramillo Sandoval M. (2025). *Etnografía textil en África del Occidental y Central: prácticas de moda como archivos simbólicos e híbridos* [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Estilo APA 7 (2020)



Biblioteca Carlos Gaviria Díaz

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos

Dedicatoria

Tesis de investigación dedicada a todos aquellos que luchan por una moda que pueda producirse desde el sur, para aquellas personas que buscan mostrar cómo el conocimiento situado, contextual, personal, sentimental, está lleno de valor. Para todos los creativos y soñadores que sueñan todos los días con vivir de esto. A los decálogos, manifiestos y obras que producen saber creativo y que cuestionan los cánones de producción de arte. Y finalmente a mi madre, los viajes antropológicos a La Guajira cuando tenía tan solo 7 años, procurando siempre desarrollar una sensibilidad especial a la cultura, las identidades y un respeto profundo a los otros, gracias por apoyarme y seguir este proceso.

Agradecimientos

Agradecimientos especiales a mi asesora de tesis, Claudia Puerta Silva, que me ha apoyado desde el minuto cero, cuando el proyecto era apenas un embrión ambicioso, pero gestante, por creer y apoyar estudiantes con sueños grandes, y sobre todo por una paciencia excepcional, siguiendo de cerca este proceso de casi 3 años.

Tabla de contenido

| | |
|--|----|
| Resumen | 10 |
| Abstract | 11 |
| Introducción | 12 |
| 1.Referentes teórico-metodológicos..... | 14 |
| 1.1. Referentes conceptuales | 14 |
| 1.1.1. Decolonialidad | 14 |
| 1.1.2. Hibridación..... | 16 |
| 1.1.3. Deconstrucción..... | 20 |
| • Diseño metodológico..... | 22 |
| 1. Capítulo I: La moda como archivo..... | 24 |
| 1.1. Moda como archivo Afectivo..... | 25 |
| 1.1.1. El cuerpo como archivo de conocimiento | 29 |
| 1.1.2. Cuerpos femeninos como lengua de la moda..... | 30 |
| 1.1.3 El duelo como forma de saber..... | 31 |
| 1.1.4 De la intimidad al lenguaje formal..... | 34 |
| 1.1.5 Bordado como gesto político y archivo íntimo | 34 |
| 1.2 Moda como arhivo vivo de reisncripcion simbolica | 35 |
| 1.2.1 El tejido como lugar de enunciación | 35 |
| 1.2.2 Producción visual y etnografía simbólica | 36 |
| 1.3 Moda como dispositivo espiritual y cosmológico..... | 37 |

| | |
|---|----|
| 1.3.1 Moulandzaou: camisetas de fútbol, fe católica y reconstrucción de la identidad visual..... | 37 |
| 1.3.2 Teddy Ondo Ella y las Máscaras rituales..... | 39 |
| 1.4. Moda como archivo ético y circular..... | 41 |
| 1.4.1 Mercado, marca y tensiones en la producción simbólica..... | 41 |
| 1.4.2 Comunidad, bordado y reinterpretación de lo tradicional..... | 44 |
| 1.4.3 El diario visual y la prenda única..... | 46 |
| 1.5 Moda como archivo de resistencia estética..... | 47 |
| 1.5.1 Escribir sobre tela como forma de protesta..... | 47 |
| 1.5.2 Cuerpo negro como centro de enunciación estética..... | 48 |
| 2. Capítulo 2. Formas de hibridación en la moda africana contemporánea: entre archivo, memoria y mercado..... | 50 |
| 2.1. El tercer espacio y la condición múltiple: claves para leer la hibridez en el diseño africano..... | 50 |
| 2.1.1 Origen del pensamiento decolonial..... | 51 |
| 2.1.2. La hibridación como tensión y posibilidad..... | 53 |
| 2.2. Archivos cotidianos e hibridaciones críticas: el diseño de Grapes Pattern Bank entre memoria, afecto y decolonialidad..... | 55 |
| 2.2.1. Peines africanos: el delinking de la hibridación de García Canclini..... | 55 |
| 2.2.2. Cubos de aluminio: archivo cotidiano y estrategia de hibridación afectiva..... | 58 |
| 2.2.3. Archivo afectivo, estética cotidiana e hibridación floral: las flores de Grapes Pattern Bank..... | 61 |
| 2.2 Ajanee, el upcycling y el involucramiento como símbolo de protección..... | 63 |
| 2.3. Creolización como forma de entendimiento de la hibridez cultural en el diseño africano..... | 67 |
| 2.3.1 Del archivo sagrado al objeto cotidiano: la creolización en Teddy Ondo Ella..... | 68 |

| | |
|--|----|
| 2.4. Poéticas de la mezcla y el tránsito: Moulandzaou entre el archivo, el cuerpo y la ciudad .71 | 71 |
| 2.4.1 Entre Pointe-Noire, y París, sincretismo simbólico y estética del cruce.....72 | 72 |
| 2.4.2. Dirección creativa como escenografía de la identidad creolizada75 | 75 |
| 2.5. Hibridación artesanal y crítica del sistema moda en Oshobor77 | 77 |
| 2.5.1. La colección Edo de Oshobor: máscara, creolización y crítica postcolonial80 | 80 |
| 2.6. Studio Imo: Hibridación colaborativa y decolonialidad táctil81 | 81 |
| 2.7. NYA Lagos: Creolización de la cotidianidad y relectura del vestir desde la postcolonial .83 | 83 |
| 3. Conclusiones87 | 87 |
| 3.1. Aportes teóricos.....87 | 87 |
| 3.1.1. La moda africana contemporánea: más allá de la esencia y del retorno a la tradición87 | 87 |
| 3.1.2. Marcos de hibridación, creolización y decolonialidad en el diseño textil africano88 | 88 |
| 3.1.3.La etnografía de pasarela como metodología para leer la moda90 | 90 |
| 3.2. Hallazgos empíricos: La moda como archivo de memoria y saber.....91 | 91 |
| 3.2.1.Modas como archivo afectivo.....91 | 91 |
| 3.2.2. Modas como reinscripción simbólica91 | 91 |
| 3.2.3. Modas como resistencia estética.....92 | 92 |
| 3.2.4. Modas como economía ética y circular92 | 92 |
| 3.2.5. Modas como dispositivo espiritual y cosmológico.....93 | 93 |
| 3.3. Aportes metodológicos.....93 | 93 |
| 3.4. Aportes epistemológicos94 | 94 |
| 3.5. Balance crítico95 | 95 |
| 3.5.1. Escucha situada y crítica a la exotización95 | 95 |

| | |
|--|-----|
| 3.5.2. Consolidación de los fashion studies decoloniales | 97 |
| 3.5.3. Proyecciones y limitaciones | 98 |
| Referencias | 101 |

Lista de figuras

| | |
|--|----|
| Figura 1: Red de significados, percepciones y narrativas sobre decolonialidad..... | 14 |
| Figura 2. Red de significados, percepciones y narrativas de hibridación | 16 |
| Figura 3. Red de significados, percepciones y narrativas de la deconstrucción. | 20 |
| Figura 4. Studio Imo: uso del color a partir de análogos, complementarios y triádicos. | 28 |
| Figura 5. Representación de la arcilla en diseños de Studio Imo..... | 28 |
| Figura 6. Representación femenina de oshobor a través de su colección “a graduation of love” SS24. | 31 |
| Figura 7. Colección Motunrayo de Oshobor: homenaje a su hermana como representación de la juventud, la frescura y la energía de una nueva generación. | 32 |
| Figura 8. Colección debut “Fractured” de Oshobor: experimentación con prendas residuales para cuestionar el consumo y resignificar lo descartado..... | 33 |
| Figura 9. Estampados de Grapes Pattern Bank: evocación de las flores de Lagos y de las conchas del mar como archivo visual de la naturaleza nigeriana. | 37 |
| Figura 10. Camiseta de fútbol de manga larga con referencias a la Virgen María de Moulandzaou: relectura de lo sagrado en un objeto urbano contemporáneo. | 39 |
| Figura 11. Cerámica con máscara Ngil de Teddy Ondo Ella: reapropiación de un símbolo sagrado Fang como recurso de memoria y crítica postcolonial. | 40 |
| Figura 12. Prendas en adire de NYA Lagos: resignificación de la técnica tradicional yoruba en siluetas contemporáneas para ampliar sus usos culturales | 45 |
| Figura 13. Piezas upcycled de Ajanee: resignificación de prendas de segunda mano de los mercados de Lagos en nuevas propuestas de moda urbana y responsable..... | 48 |
| Figura 14. Estampado de peines yoruba publicado por Grapes Pattern Bank en colaboración con llective: reinterpretación contemporánea de un motivo tradicional en el diseño textil..... | 57 |
| Figura 15. “Adetutu Print” de Grapes Pattern Bank: patrón de cubetas publicado en 2019 como exploración gráfica de objetos cotidianos en el diseño textil..... | 59 |
| Figura 16. Patrón de flores de Grapes Pattern Bank en colaboración con Kai Collective: resignificación de la flora urbana como archivo afectivo y recurso de hibridación estética..... | 62 |
| Figura 17. Prendas reconstruidas a partir de camisas desechadas por ajanee, publicadas en 2025 | 64 |

| | |
|---|----|
| Figura 18. Colección “Wrapped Studies” de Ajanee: experimentación con residuos textiles presentada en la Lagos Fashion Week 2025 como propuesta de moda circular y sostenible. | 66 |
| Figura 19. Colección 2022 de Teddy Ondo Ella, donde se reflejan los ventiladores urbanos de Gabón como símbolo de modernidad cotidiana y recurso de creolización estética. | 70 |
| Figura 20. Colección debut de Moulandzaou, presentada en 2025, se basa en camisas de fútbol con estampados inspirados en el Imperio Bakuba como diálogo entre herencia cultural y estética urbana contemporánea..... | 74 |
| Figura 21. Camisetas de fútbol lanzadas por Moulandzaou, con énfasis en la dirección creativa y en la conexión con los mercados locales de Pointe-Noire. | 76 |
| Figura 22. Colección “EDO” de Oshobor (2024): homenaje a la cultura Edo mediante el uso de telas recicladas y rescatadas como estrategia de memoria y sostenibilidad..... | 79 |
| Figura 23. Colección “EDO” de Oshobor (2024): uso de telas reusadas y máscaras tribales para referenciar el contexto Edo en clave de sostenibilidad y memoria cultural..... | 80 |
| Figura 24. prendas de NYA lagos elaboradas a partir del adire..... | 84 |
| Figura 25. Evolución del trabajo de NYA Lagos, prenda semejante a un boubou en su colección debut (2022) y propuesta presentada en la Lagos Fashion Week (2024)..... | 86 |

Resumen

La siguiente tesis propone una etnografía textil, de pasarela, de diseñadores específicos en África del Norte y del oeste, pretendiendo estudiar la moda como un archivo simbólico, con características propias a unos productos híbridos, donde los cuerpos, las memorias, las técnicas y los colores se entrelazan, y conversan con los regímenes hegemónicos de producción.

Metodológicamente esta tesis explora una técnica mencionada por Vanesa Rosales, pero nunca profundizada, ni en documentos científicos, ni críticos: la etnografía de pasarela, donde a partir de 8 entrevistas semiestructuradas, análisis minucioso de cada prenda acompañado de sus diseñadores, y el análisis de 143 documentos, codificados en 24 categorías (decolonialidad, poscolonialidad, hibridación, negociaciones de lo local y lo global, etc. Así, la investigación basa sus fundamentos conceptuales y metodológicos en una triada: Decolonialidad, deconstrucción e hibridación. Procurando analizar el sentido y las lógicas detrás de los procesos creativos de marcas como Studio Imo, NYA Lagos, Grapes Pattern Bank, Teddy Ondo Ella, Moulanzaou y Oshobor. Finalmente, la investigación se categoriza en cinco ejes que guían los hallazgos, tomando a la moda como un archivo dinámico, precisamente se enfoca en la moda como: I. Archivo afectivo. II. Archivo de reinscripción simbólica. III. Dispositivo espiritual y cosmológico. IV. Archivo ético y circular. V. Archivo de resistencia. Así, la tesis aporta un marco para seguir la investigación crítica de la moda, donde la escucha debe ser situada, decolonial y deconstructiva, y donde las prendas deben ser concebidas como archivos vivos, presentes.

Palabras clave: decolonialidad, estudios críticos de moda, hibridación cultural, diseño de modas africano, etnografía, construcción identitaria.

Abstract

This thesis proposes a textile and runway ethnography of specific designers in North and West Africa, seeking to study fashion as a symbolic archive with features characteristic of hybrid products, where bodies, memories, techniques, and colors interweave and converse with hegemonic production regimes. Methodologically, this thesis explores a technique mentioned by Vanesa Rosales but not previously developed in scholarly or critical documents: runway ethnography. It draws on eight semi-structured interviews, close analysis of each garment alongside its designers, and the review of 143 documents coded into 24 categories (decoloniality, postcoloniality, hybridization, negotiations between the local and the global, etc.). Accordingly, the study grounds its conceptual and methodological framework in a triad: decoloniality, deconstruction, and hybridization, aiming to analyze the meanings and logics behind the creative processes of brands such as Studio Imo, NYA Lagos, Grapes Pattern Bank, Teddy Ondo Ella, Moulandzaou, and Oshobor. Finally, the research is organized into five axes that guide the findings, understanding fashion as a dynamic archive and focusing on fashion as: I. Affective archive; II. Archive of symbolic reinscription; III. Spiritual and cosmological device; IV. Ethical and circular archive; V. Archive of resistance. Thus, the thesis offers a framework for advancing critical fashion research—one in which listening must be situated, decolonial, and deconstructive, and in which garments are conceived as living, present archives.

Keywords: decoloniality, critical Fashion Studies, cultural Hybridization, african Fashion design, ethnography, identity construction.

Introducción

Este trabajo de grado en antropología indaga cuáles y cómo son las formas de producción de moda desde África; desde el propósito de comprender las diferentes prácticas, cuerpos, memorias, técnicas y cómo se entremezclan con las formas hegemónicas de producción de moda occidental para generar unas modas híbridas y creolizadas, en constante negociación. En este sentido esta tesis es una respuesta a los discursos que pretenden homogenizar lo que puede llegar a ser concebido como lo propio, lo personal, lo exclusivo de lo “Africano”, a partir de ideales exotizantes y homogéneos. Por el contrario, este texto ofrece un acercamiento exploratorio, basado en la etnografía de pasarelas y la constante escucha para realizar un estudio crítico de modas desde el sur, con una visión decolonial, postcolonial y deconstructiva de las formas de producir moda en África de occidente y central.

En este sentido, la investigación surge desde la predisposición de escuchar, de comprender a los diferentes autores que producen moda, desde sus talleres, calles, mercados, sus familias, sus heridas, sus reminiscencias coloniales. En este sentido, la investigación realiza un total de ocho entrevistas semiestructuradas, con artistas de países como Nigeria, Gabón, Senegal y una entrevista realizada a un diseñador de Libia que no está presente en esta investigación. Así, se construyó una cartografía parcial de diferentes prácticas que componen una narrativa del pasado, el presente las materialidades, la espiritualidad, los sentimientos, los diferentes discursos coloniales y folclóricos que componen el diseño de moda en la África noroccidental.

Así, este no es un proyecto que intenta definir una única forma de representar lo que es o no es África, ni mucho menos hablar por sus diseñadores o diseños, por el contrario, este estudio parte desde el constante aprendizaje de cada técnica y cada emoción que producen sus piezas; la investigación surge como una aproximación exploratoria que pretende reconocer ciertos desequilibrios epistémicos y estéticos que parten de una herencia colonial, y que la etnografía de pasarela observa desde afuera y analiza color por color, prenda por prenda, puntada por puntada, cada una de las colecciones de los diseñadores estudiados. Se intenta entender cada proceso como una creación única y personal, preguntándose inicialmente por los orígenes de los materiales usados, los significados detrás de las piezas y su dirección creativa y cómo estas están mediadas por emociones, pasados, contextos.

En este sentido, la presente investigación puede inscribirse a partir de la concepción de la moda como un archivo, precisamente, la actual investigación lo enfoca desde 5 pilares:

- **Moda como archivo afectivo**, donde la moda se origina y transmite desde espacios íntimos (la casa, la familia). Donde la metodología surge de la herencia familiar.
- **Moda como archivo vivo de reinscripción simbólica**, donde el diseño funciona como traducción y actualización de simbolismos, patrones, memorias colectivas, donde no se parte de una reproducción de lo tradicional como imagen de folclor, sino que los símbolos se reinscriben en lógicas locales.
- **Moda como dispositivo espiritual y cosmológico**, tomando el vestir como un acto ritual, donde las prendas mediante la fe, la pertenencia y la memoria disputan y crean nuevas representaciones de lo sagrado en la moda.
- **Moda como archivo ético y circular**, una moda que resiste a las lógicas extractivistas y producen desde la coautoría, la artesanía y el retorno a la comunidad
- **Moda como archivo de resistencia estética**, una forma de producir, mostrar y leer la moda como una desobediencia a los cánones de producción paradigmáticos de la moda, (la belleza, la raza, el género, el lujo, los ritmos de producción). Donde la prenda deja de ser producción y se vuelve en argumento.

El enfoque asumido en este trabajo no busca totalizar, sino abrir una conversación: no hay una sola “moda africana”, sino múltiples modos de pensar con las manos, de habitar el textil como lenguaje, de crear mundos desde los márgenes del sistema moda global. En lugar de analizar colecciones como objetos estéticos aislados, esta investigación se aproxima a las prendas como huellas materiales de procesos vitales. El textil es aquí memoria, frontera, archivo y promesa.

Por estos motivos, esta no es una aproximación estadística que pretende clasificar o categorizar, por el contrario, debe ser concebido como una escucha, constante y profunda a las narrativas, a los relatos que conforman las prendas y los momentos creativos y emocionales que las hicieron posibles, siendo no solo un gesto de atención, sino también de reparación, hacia discursos que no llegan a tener la visibilidad y la trascendencia que debería.

1.Referentes teórico-metodológicos

1.1 Referentes conceptuales

Inicialmente se eligió un total de 143 documentos, de los cuales se extrajeron y codificaron en 24 códigos a través de Atlas-ti. Estos códigos abarcan la decolonialidad, la poscolonialidad, la identidad cultural en la moda, las influencias externas en la moda africana, narrativas de apropiación y resistencia, elementos de fusión entre lo local y lo global, la percepción, consumo y comercialización de la moda híbrida, las tensiones, negociaciones, fluctuaciones y representaciones de lo tradicional y lo moderno,

A partir de las codificaciones, ¿se establecieron tres ejes conceptuales, por los que oscila la investigación: la hibridación, la decolonialidad y la deconstrucción. Desde este tridente se formaron unas redes conceptuales que exploran significados, referentes y narrativas.

A continuación, se presentan las tres redes.

1.1.1 Decolonialidad

Figura 1:

Red de significados, percepciones y narrativas sobre decolonialidad.



Nota. <https://ibb.co/zhsDH2rr> (Jaramillo, 2022)

A partir de los fragmentos de *Desobediencia epistémica, retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la decolonialidad* (2010), Mignolo propone que la crítica decolonial parte de habitar la exterioridad de la modernidad y convertir esa posición en una “epistemología fronteriza”. Esto se articula con la geo- y corpo-política del conocimiento, entendidas como instancias que deslegitiman la pretensión universal de un punto de vista neutro: “ambas (geo- y corpo-política del conocer y comprender son instancias de ignorar y descreer (deslegitima) la diferencia colonial, ósea, esta sitúa el saber en espacio-tiempo y en la autoridad de quien enuncia (no hay neutralidad “desde ninguna parte”). Funciona como una instancia de ruptura del “hechizo” modernista: al mostrar que la modernidad legitima apropiaciones (tierra, trabajo y también conocimiento), hace visible la retórica salvacioncita que encubre la lógica mercantil. De ahí que invierta la geografía de la razón y deslegitime el centro único de enunciación.

Por otra parte, otro de los términos que menciona Mignolo es el desprenderse (delinking), el cual no significa negar a “Occidente” sino cambiar los términos de la conversación, ósea, debe hacerse una afirmación clave, ‘ser donde se piensa’. Así, los fragmentos también vinculan modernidad y centro europeo: “La modernidad aparece cuando Europa se afirma como el ‘centro’ de la modernidad, estableciendo una lógica de desarrollados, subdesarrollados” (Mignolo, 1995, p. 13).

A partir de los enunciados de Mignolo y Quijano (1995) se pueden establecer cinco dimensiones de la Matriz Colonial de Poder:

- Control de la economía / trabajo: se configuró así un nuevo patrón global de control del trabajo” donde “se impuso una sistemática división racial del trabajo.”[...] “los negros [y las comunidades no occidentales] fueron reducidos a la esclavitud.” (Quijano, 2014).
- Control de la autoridad / política: las instituciones y dispositivos de autoridad que sostienen la matriz (Estado, imperio, administración). En el texto, aparece como control por quienes detentan poder y capital.
- Control del conocimiento y de la subjetividad, el saber y el ser: la continua descalificación y la apropiación simultánea de los conocimientos no occidentales, donde “Descolonizar el saber y el ser desde los espacios de experiencia” (Mignolo, 1995)
- Control del género y la sexualidad: La matriz no solo ordena economía, autoridad y saber/ser; también produce y organiza el género/sexualidad como tecnología de dominación. Esto tiene

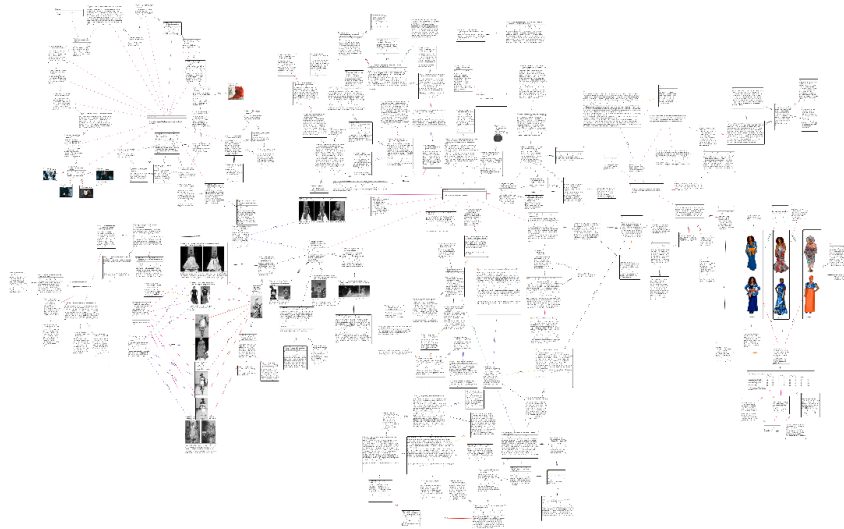
relación directa con corpo-política del saber, donde el cuerpo está situado como un lugar de enunciación y de opresión-resistencia.

- Control del territorio y la naturaleza: se fundamenta en la toma de tierras (“vastias extensiones de tierras”) y en la expropiación a poblaciones colonizadas, articulando acumulación en el centro y desposesión en la periferia.

-

1.1.2 Hibridación

Figura 2. Red de significados, percepciones y narrativas de hibridación



Nota. <https://ibb.co/KzbfmFh> (Jaramillo, 2022)

1.1.2.1 Definiciones operativas de hibridación y alcance analítico

Los términos hibridación e híbrido son puntos de partida útiles para analizar críticamente las formas emergentes de cultura en Latinoamérica, y África, específicamente, el caso de Sudáfrica; un caso postapartheid, postcolonial, donde se reconceptualizó la cultura, como un reflejo híbrido de la actual heterogeneidad, jugando un papel fundamental en la redefinición de las identidades, incluso en aquello que eran los discursos eurocéntricos, llevándolos a un diálogo con la otredad (Farber, 2010). En este sentido, las estéticas cosmopolitas son una condición en donde la representación y el performance de la cultura etno-nacional está basado en gran parte por las

tecnologías contemporáneas de expresión, y sus formas de expresión incluyen las estéticas rescatadas de forma externa con las estéticas indígenas (Farber, 2010). Por otra parte, García Canclini (2010) y Quijano (2014) propone la hibridez como un proceso al que podemos acceder y al que podemos abandonar, del que podemos ser excluidos o al que podemos ser subordinados... [de modo que] sea posible comprender las diversas posiciones de sujeto implicadas en las relaciones interculturales. (Quijano, 2014). Así son las diversas formas en que los organizadores y diseñadores de eventos de moda congoleños y otros diseñadores de moda africanos se sitúan dentro de la industria de la moda contemporánea. específicamente, las colecciones de CFWL demostraron que la síntesis estilística de la estética cosmopolita y africana (o únicamente la estética cosmopolita) incorporó simbólicamente los modos fluidos a través de los cuales las nuevas identidades locales se ‘prueban’ y se representan en respuesta a y bajo la influencia de la dinámica de la globalización”. (Morsiani, 2022, p.271)

A partir de estos estudios se puede inferir que contar historias no es necesariamente verbal ni literario, pero puede inscribirse poderosamente en el cuerpo... El diseño de moda es una de esas prácticas... el análisis de las prácticas de moda transnacionales... siempre debería estar relacionado con cuestiones políticas, dentro del nexo global y local”. (Morsiani, 2022, p. 275) Ejemplo de esto son las formas hibridación de producción de moda, como el Ankara, adaptado de forma híbrida y expreso como forma de orgullo panafricano (Adelaja, et al, 2016).

Como se aprecia en estas citas, la hibridación opera simultáneamente como marco conceptual (categoría de análisis poscolonial y cosmopolita), método (acceso a posiciones de sujeto en relaciones transculturales) y práctica (síntesis estilística y corporalidad narrativa en pasarelas; adopciones/ajustes en diseño). Su alcance, por tanto, es doble: describe la heterogeneidad contemporánea y, a la vez, la activa como recurso de diálogo, confrontación y negociación.

1.1.2.2 Hibridación, performance e inscripción política del cuerpo

La identidad no está establecida por defecto, en realidad esta está constantemente reproduciendo, en un constante performance y la moda es uno de los campos que evidencia esa negociación, trascendiendo las concepciones raciales y nacionales, eso quiere decir que la moda es inseparable de la geopolítica racial y las concepciones neocoloniales

Un ejemplo de esto evidenciado en la biografía es el uso de hormas amplias, que cuestionan la concepción occidental de resaltar el cuerpo (Adelaja, Salusso y Black, 2016.), precisamente la Gele, una forma tradicional de cubrir la cabeza, no sé perdió tras la colonia, por el contrario, esta cambió, de una moda más estilizada, envolviendo para formar un estilo más delgado (Adelaja, Salusso, y Black, 2016, p. 7).

Estas formulaciones evidencian que la hibridación no es mera estética: es performativa (identidades “se (re)producen”) y política (posicionamientos geopolíticos y raciales), y se inscribe en el cuerpo mediante objetos, volúmenes y técnicas. La corporalidad (brazalete reinterpretado, telas abundantes, gele estilizado) convierte la pasarela en lenguaje público, donde el entrelazamiento entre cosmopolitismo estético y herencias locales produce enunciados que buscan “mover más allá de límites raciales y nacionales” y, a la vez, sostener vínculos políticos. La articulación con preferencias de usuarias (Ankara, híbridos) sugiere que estas operaciones no son solo autorales: son co-producidas con públicos y normas sociales (modestia, adecuación), reforzando la potencia agencial del vestir.

1.1.2.3 Exotización/contra-exotización

El mapa documenta el régimen mediático de la exotización en el circuito europeo: “Vogue UK titled ‘Into Africa’... safari jackets, jungle prints, and the ‘African inspiration running wild’.” (Loughran, 2009, p. 9) En Vogue París, un reportaje de moda presentó prendas de inspiración africana de Hermès y Yamamoto, acompañadas de fotografías de los fotógrafos malienses Abderramane Sakaly, Yussuf Sogodogo y Hamadou Bocoum (Loughran, 2009, p. 9). Igualmente, Una de las primeras diseñadoras europeas en crear una colección africana en la década de 1950 fue Madame Carven. Utilizó textiles africanos para confeccionar vestidos, trajes de baño y chales. (Loughran, 2009, p. 7).

Estas citas muestran que la alta moda europea ha codificado a “África” mediante tópicos exotizantes (safari, jungla, collares “Masai”). La hibridación aparece atravesada por asimetrías de mirada: de un lado, “síntesis estilística” y performatividad; del otro, la persistencia de un imaginario que canoniza signos africanos como recurso visual globalizado. En ese cruce, el “double-bind” de diseñadores africanos en Londres queda claramente configurado por posicionamientos geopolíticos y gramáticas mediáticas que condicionan legibilidad y reconocimiento.

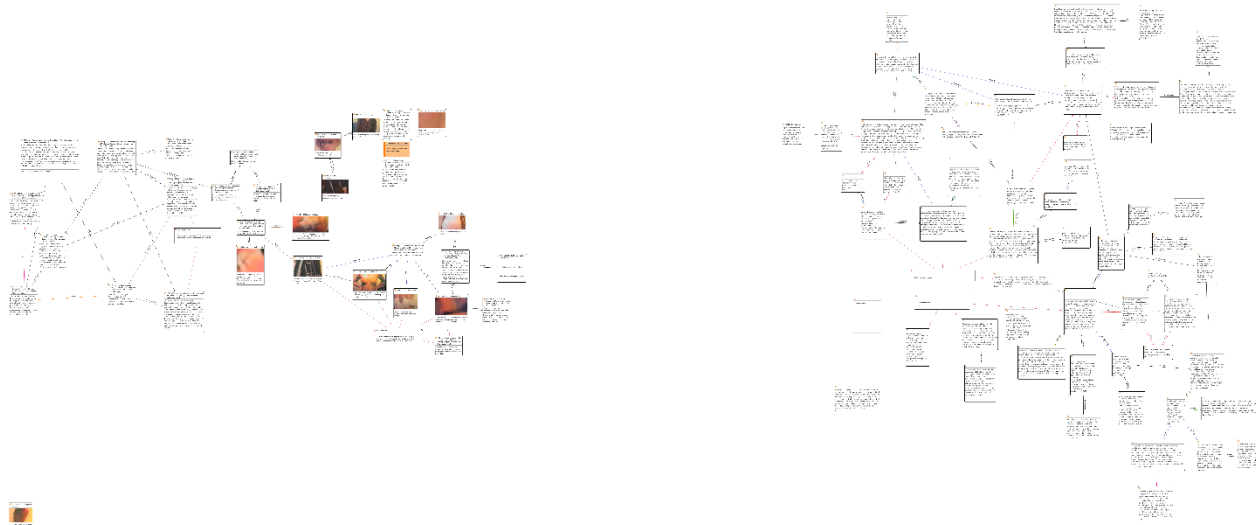
1.1.2.4 Materialidades híbridas históricas: batik/Vlisco, shweshwe y signos

El batik es un claro ejemplo de los intrincados que son los procesos de negociación de la hibridación, así, esta tela de colores brillantes y estampados vibrantes se originó en Indonesia y fue industrializada en fábricas de Holanda. En 1900, la industria textil de Manchester comenzó a producir batik para las colonias africanas británicas (Farber, 2010). Como ocurre con la mayoría de los productos derivados de la hibridez, la tela batik traza una ruta comercial colonial cuya conclusión es fundamental para un sentido particular de identidad africana tras la independencia.

Igualmente, las rayas negras en la parte inferior de las faldas xhosa son versiones híbridas de la enagua colonial. El uso que marcas como *Sun Goddess* hace de ellas en prendas contemporáneas constituye, por lo tanto, otro ejemplo de la hibridación posterior de aquello que no es de origen puro. Las materialidades referidas (batik/Vlisco, faldas Xhosa, brazaletes anillados, cromáticas deportivas nacionalizantes, “sabores de África” en revistas) muestran que la hibridación no es abstracta: está tejida en las cosas. Los tejidos y ornamentos cartografían rutas coloniales, recodifican prendas (enaguas → franjas Xhosa), y activan símbolos nacionales. Al mismo tiempo, los medios europeos re-escriben signos en clave cosmopolita (“taste of Africa”, “anthropological logic”), reforzando la dimensión disputada del sentido. En este archivo, la hibridación aparece como una capa material-histórica que condiciona tanto las lecturas (exposición mediática, exotización) como las prácticas (reapropiaciones críticas, variaciones contemporáneas de signos y técnicas).

1.1.3 Deconstrucción

Figura 3. Red de significados, percepciones y narrativas de la deconstrucción.



Nota. <https://ibb.co/39tVdQZG> (Jaramillo, 2022)

1.1.3.1 Fundamentos teóricos

La cartografía que presenta el mapa ubica la deconstrucción, en primer término, como una práctica de lectura que interroga la metafísica de la presencia, la autoría y la fijación del sentido. En la base, el mapa recuerda que escribir revela espacios, silencios, y borrões que el discurso muestra (Taussig, 1993). A partir de ahí, se introduce el desfase constitutivo, hay un hueco en el tiempo y el espacio, donde los discursos dan la ilusión de inmediación (Taussig, 1993) Esta distancia obliga a “cuestionar la relevancia de la intención del autor y la posibilidad de cualquier significado fijo”. En consecuencia “los textos... deben interpretarse no solo en términos de lo que ‘dicen’ sino de lo que callan” (Taussig, 1993).

El mapa advierte sobre usos banales del término y plantea que “Desconstruir parece significar, ante todo: desestructurar o descomponer... desedimentar los estratos de sentido” (Rocca, 2016, p. 4.) La misma fuente subraya su naturaleza escritural: “irrumpe en un pensamiento de la escritura, como una escritura de la escritura, que por lo pronto obliga a otra lectura” (Rocca, 2016, p. 5). De ahí el énfasis metodológico: “La deconstrucción caracteriza un ethos de la lectura”

(Rocca, 2016, p. 5). La genealogía crítica se emparenta con la “escuela de la sospecha”: “origen... en la tradición nietzscheana; ... ‘escuela de la sospecha’ (Nietzsche–Freud–Marx)” (Rocca, 2016, p. 6). Por eso el mapa retoma que “las verdades son ilusiones” y postula el desplazamiento del sentido: “el sentido último queda... diferido (*différance*), desplazado”. De modo coherente, se radicaliza el axioma: “Il n’y a pas de hors-texte” (Rocca, 2016, p. 6)

En la dimensión estética y urbana, el mapa en español resume que “la deconstrucción exige la fragmentación de textos” y que “contiene una dimensión política” (Krieger, 2012). También que “exige lecturas subversivas y no dogmáticas... acto de descentralización” (Krieger, 2012). En artes visuales, “todo es texto” y “no existe nada fuera del texto” pues “el cerebro construye el mundo del sujeto” (Krieger, 2012).

En síntesis, la sección cartografiada establece la deconstrucción como un método no-metodizable que desestructura lo dicho y lo silenciado, enfatiza la diferencia, resitúa los límites del texto y promueve un ethos de lectura sospechoso de la coincidencia entre significado, intención y presencia. Así, su vigencia no depende de proclamarse época ni estilo, sino de sostener una práctica de lectura atenta a huellas, exclusiones y jerarquías del discurso (Krieger, 2012; Rocca 2016; Taussig, 1993).

1.1.3.2 Deconstrucción en antropología: descentramiento, “autenticidad” y controversias

El mapa marca que, en antropología, hubo “surprisingly little examination of deconstruction” y que Derrida aparece poco “in the anthropological literature” (Dufresne, 1995. p. 1). Pese a ello, se reconoce afinidad: “Taking in multiple, contingent points of view is... ‘decentering’... kindred to ‘deconstruction’” (Dufresne, 1995. p. 3) En clave teórica “not just the reversal of binaries, but... the double affirmation (‘yes, yes’)” (Dufresne, 1995), osea la doble afirmación de Dufresne indica que la deconstrucción no invierte binarios, sino que afirma simultáneamente ambos términos para desactivar la jerarquía y abrir lecturas no dogmáticas.

En este marco, la deconstrucción desconfía de esencias: no acepta ningún ideal, ninguna estructura fracturada, y problematiza la neutralidad del observador; se llega a plantear la antropología como una persecución desde el primer mundo, como si fuera una constante exotización de las culturas ajenas, desconocidas, como un gremio creado desde occidente colonial

para comprender sus colonias, de parte de los dominadores a los dominados, como un investigador y objetos/sujetos de estudio. De esta forma surgen antropologías subalternas, desde y para las comunidades.

El mapa también registra derivas disciplinares, pero hay ciertas contradicciones con la búsqueda de verdad, ya que no hay nada en los procesos diarios que garantizan la autenticidad (Dufresne, 1995). Ósea, la autenticidad no está garantizada por un punto de apoyo externo al proceso social cotidiano; es **efecto** (precario) de prácticas e interpretaciones. A la luz de estas citas, el mapa exhibe una antropología en revisión: descentramiento, crítica de autenticidad, auto-interrogación metodológica y responsabilidad política. La deconstrucción opera como dispositivo reflexivo que problematiza las garantías de verdad y la posición del investigador, y como práctica que reabre el análisis a la historicidad de los conceptos que la propia disciplina naturalizó (Dufresne, 1995).

1.1.3.3 Deconstrucción y moda: anti-moda, reciclaje histórico y “teórico-materialidad”

El mapa consigna que la moda contracultural parte como una expresión de las prácticas tabú, jugando con las normativas de género y clase. Ejemplo de esto son diseñadores como Viviane Westwood, Jean Paul Gaultier o Margiella, innovadores en los espacios políticos y sociales, e incluso en plano semántico la palabra deconstrucción suscita prendas inacabadas, desgarradas, destruidas, así conecta de cierta forma con la anti-moda o el nihilismo, pero en realidad, los ejemplos pasados evidencian que la destrucción es un proceso analítico de creación.

1.2 Diseño metodológico

Después del desarrollo de las redes conceptuales, se estableció un marco teórico desde sus cinco ejes y se procedió al desarrollo de una batería de preguntas para las entrevistas semiestructuradas; se rescató la metodología de pasarela para analizar profundamente el significado, la simbología y el contexto de cada prenda color, cada prenda, cada diseñador.

La etnografía de pasarela tiene como premisa que la moda no es un espacio neutral, por el contrario, es un lugar donde se disputa colonialidad del vestido y un cúmulo de relaciones de poder,

dentro de las cuales se puede ver estructuras hegemónicas, racistas, homofóbicas, y sexistas, subordinando formas de vestir que no sigan los paradigmas establecidos. formas de vestir no occidentales.

A partir de estos fundamentos, la etnografía de pasarela estudia minuciosamente cada prenda, su color, su forma, su composición, buscando significado en cada uno de los detalles de la vestimenta, intentando que resuenen las expresiones, los sentimientos, los determinantes y las emociones de los diseños y sus creadores. Específicamente, se realizó una lectura de los grupos (líneas, colores, formas, construcciones, estilismo, gestualidades. Capturas de fotogramas en videos de pasarelas para revisar pieza a pieza con los diseñadores.

Así, cada entrevista de aproximadamente una hora se dividió en dos momentos:

- El bloque 1: fundamentado en una entrevista semiestructurada, para enfocarse más en las historias de vida de cada diseñador, en las trayectorias, las referencias usadas, las decisiones materiales y la relación con sus públicos.
- El bloque 2: estuvo fundamentado en la revisión pieza a pieza con el diseñador, señalando los detalles de su construcción, sus intenciones, elecciones cromáticas y de material, para poder comprender las estructuras que les dan sentido a los archivos. Seguidamente se realizó un proceso de análisis, donde se transcribieron las 8 horas de entrevistas y se dividieron en códigos deductivos, basados en los 24 códigos para el análisis de los textos. A partir de esto se realizó una matriz categorial (códigos-Subcódigos-Evidencias) donde se codificaron los looks y las frases, los discursos y los looks.

El alcance de este dispositivo se basa en el estudio de las decisiones simbólicas, en la lectura de las prendas como archivo y texto, combinando la observación con las narrativas para brindar de significado cada pieza.

2. Capítulo I: La moda como archivo

Los inicios en el diseño de moda para muchas de las voces entrevistadas no se sitúan en instituciones formales o cursos técnicos, sino en espacios íntimos: la sala de la casa, la cocina, la conversación silenciosa entre generaciones. Este apartado describe, con base en la etnografía de pasarela, cómo las diseñadoras y diseñadores africanos aprenden desde el afecto, desde los cuerpos que los rodearon en su infancia, y desde los gestos repetidos de mujeres que sabían hacer sin decir.

Empecemos por Studio Imo, marca creada como una aproximación artesanal por Adoni Okolo en Lagos Nigeria, la cual describe con precisión este vínculo entre aprendizaje, cuidado y tradición femenina:

Tal como dice Adoni, “en mi familia tenemos una tradición, cuando alguien está a punto de tener un bebé, mis tías se reunían para coser todas las prendas esenciales que necesitará el beb, como una labor desde el amor” (Okolo, 2024).

Tejer se convierte en un acto que involucra capacidad técnica, unión comunitaria y un aspecto emocional. Así, la costura se materializa como un ritual de cuidado que pasa intergeneracionalmente en las mujeres de la familia. Semejante a lo que menciona Sales (2017) en el caso de las indígenas mapuches, donde el coser representa respeto y hacer manual como lenguaje. El trabajo textil se convierte así en una forma de afecto materializado, en una pedagogía del cuidado. La casa funciona como taller y escuela; el hacer manual como lenguaje. Así, tal como dice Dindha (2020) los textiles tienen la habilidad de conmemorar eventos e individuos, evocando el pasado cultural con las técnicas y patrones, sirviendo como memoria para las vidas y cuerpos que toca. Convirtiéndose así en un ejemplo vivo de la memoria.

Okolo, la diseñadora de Studio imo continúa diciendo en la entrevista:

“Estoy muy unido a mi tía abuela. Ella me enseñó a hacer prendas de punto —tejidos y crochet— y luego empecé a experimentar por mi cuenta cuando era adolescente... Simplemente me encantaba la moda”

“Aparte de eso, soy autodidacta. Tengo una gran habilidad para descomponer mentalmente una idea. Si veo algo, lo desarmo en mi mente y luego lo recreo” (Studio Imo, comunicación personal, 10 de diciembre de 2025).

2.1 Moda como archivo Afectivo

Desde esta escena doméstica —la casa como taller y escuela— pasamos a observar la moda como archivo afectivo: cómo los vínculos, los cuidados y las memorias familiares se sedimentan en decisiones estéticas y en la elección de cuerpos que llevan las prendas.

La elección de modelos con curva y diversidad corporal en la propuesta estético-emocional de Studio Imo no es accidental ni estética: es una decisión política encarnada que busca romper con un sistema normativo eurocéntrico. Esto se alinea estrechamente con el concepto de “modest body politics” desarrollado por Reina Lewis (2019), quien identifica un espacio de disputa estética y comercial donde cuerpos gordos, negros o musulmanes desafían la estandarización industrial en talla y etnia.

Lewis (2019) denuncia que estas identidades no solo han sido excluidas, sino fetichizadas o estigmatizadas en los discursos globales de moda: “Discrimination and exclusion because of body size and race is endemic in the globalized fashion industry and its media” (Lewis, 2019, p. 1).

Al incluir cuerpos curvilíneos, Studio Imo no sigue una tendencia, sino que muestra coherencia con su narrativa emocional: esta diversidad refleja directamente sus fuentes de inspiración: las mujeres de su entorno— tías, abuelas, madres— historias corporales que no encajan en la delgadez hegemónica.

En *Bodies of Fashion and the Fashioning of Subjectivity*, Andrea Eckersley y Cameron Duff (2020) proponen una mirada que va más allá de la semiótica, centrándose en la relación entre moda, hábito y subjetividad. La moda no solo representa, transforma al cuerpo a través de prácticas táctiles, gestuales y emocionales. En las palabras de Eckersley y Duff: “fashion’s diverse materialities participate in the modulations of subjectivity, affecting bodies in diverse encounters between matter, signs and practices” (Lewis, R. 2019).

Como señala Lewis, el mercado de “modest fashion” —que incluye cuerpos musulmanes, gordos, negros— genera una economía del reconocimiento, donde la presencia de estos cuerpos en campañas y pasarelas crea demanda y visibilidad. En Studio Imo, esta economía se combina con una economía del afecto, en la que el modelo no es un escaparate, sino un testigo de una narrativa emocional transgeneracional.

Esta idea es crucial para comprender la propuesta de Studio Imo: los cuerpos curvilíneos no solo visten la prenda, sino que también dan forma a su experiencia al usarla, activan gestos, texturas e intensidades que serían imposibles de replicar en modelos normativos. El diseño se vuelve práctica colectiva, un “encuentro corporal” que modula la subjetividad del modelo y del espectador. De igual forma, Eckersley y Duff describen que dichos encuentros pueden entenderse a través de Deleuze, como “modos de subjectification” —es decir, modos mediante los cuales el cuerpo se enuncia a sí mismo, no como objeto, sino como sujeto emergente en la prenda (Eckersley & Duff, 2020, p. 2).

En el caso de Studio Imo, la prenda no impone forma, más bien responde a la forma dada del cuerpo, acompañando su amplitud, su caída, sus líneas. Al hacerlo, la moda deja de ser herramienta correctiva (para estrechar, alargar, afinar) y se convierte en dispositivo de afirmación de quien lleva la prenda. La coherencia discursiva de Studio Imo —que empieza con inspiración femenina, familiar y colectiva— se sostiene también en la elección del cuerpo que viste sus piezas. No se trata de representar diversidad de forma “inclusiva”, sino de que cada cuerpo encarna la lógica emocional y política de la marca.

Las colecciones de Studio Imo representan una ruptura estética en contextos poscoloniales. No es una moda que emule géneros globales, sino una que encuentra su forma en cuerpos expresivos y diversos, retando los estándares de belleza y talla. Esto tiene un efecto performativo: cuando una mujer curvilínea viste una pieza bordada artesanal, está reivindicando su lugar en el sistema visual del vestir, y reescribiendo su relación con la moda como praxis emocional.

Oshobor lleva esta perspectiva aún más lejos. En lugar de elegir cuerpos espectaculares o normativos, afirma que se interesa por modelos que conecten emocionalmente con su proceso: “I want the clothes to speak about grief, protection, softness. It makes no sense to put them on someone who looks like a statue. The model is part of the memory” (Peter Oshobor, Comunicación personal, 8 de Marzo de 2025).

Aquí, el cuerpo se vuelve testigo, no escaparate. La belleza no está en la proporción, sino en la capacidad de narrar desde la forma y la emoción. Como explica McClendon, este tipo de exposición transforma al modelo en curador corporal de una historia silenciosa, capaz de actualizar gestos íntimos —como cubrirse para llorar— en lenguaje visual.

Dindha (2020) observa que muchos diseñadores africanos contemporáneos, especialmente mujeres, construyen sus piezas desde lo colectivo: “el textil sirve como una forma de identidad visual compartida, tanto en la prenda como en el cuerpo que la lleva” (Dindha, 2020) Esto se relaciona con prácticas como el aso-ebi o el uso de telas heredadas, donde la prenda y el cuerpo juntos construyen un acto de memoria y presencia.

En los desfiles y lookbooks de las marcas entrevistadas, los modelos no encarnan estándares occidentales de belleza, sino formas de pertenencia cultural y afectiva. En este sentido, la moda no se utiliza para aspirar a una norma, sino para documentar y amplificar los cuerpos que históricamente han sido marginados.

Las marcas analizadas no utilizan modelos al azar: seleccionan cuerpos que expanden las nociones de belleza, representación y archivo. En línea con McClendon (2019), el cuerpo deviene archivo y discurso; en sintonía con Dindha (2020), la vestimenta no es solo objeto estético, sino testimonio encarnado de identidad y memoria. Al vestir cuerpos negros, gordos, emocionalmente vinculados al relato, estas diseñadoras no solo crean moda: curan el olvido.

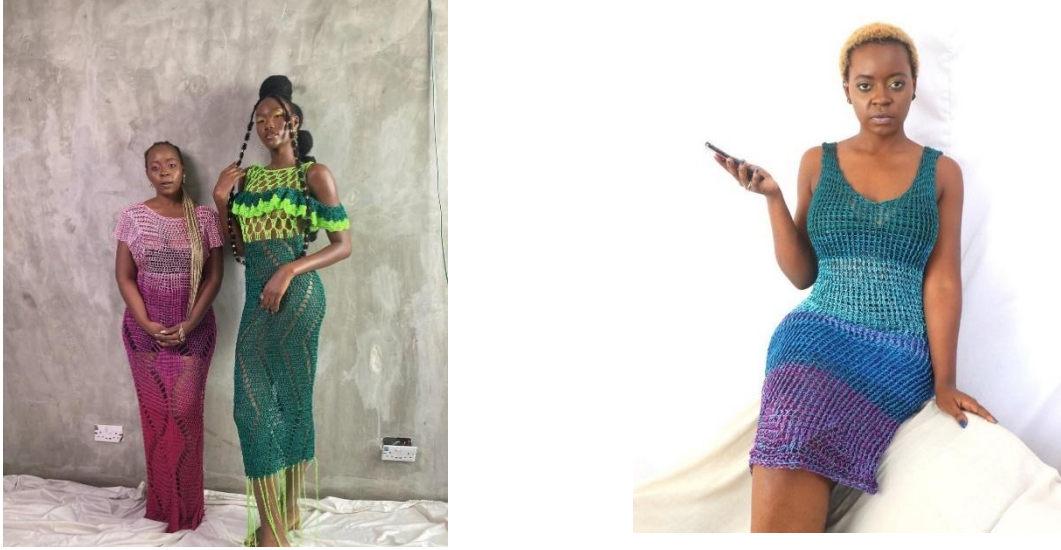
En el caso de Studio Imo, esta genealogía de saberes femeninos se convierte en una decisión estética y política. Su elección del crochet como técnica principal también es una afirmación de autonomía y diferencia.

Studio Imo viene de la lengua Ebbo y su nombre quiere decir estudio abundancia, a la vez que es un homenaje a su colega creativo llamado Imor. A través de la etnografía de pasarela, observamos cómo ese origen se manifiesta en las prendas: los puntos de crochet, las variaciones de color, la atención a las formas curvas que se ajustan a los cuerpos.

Específicamente, la elección de colores parte desde 0, de una preconcepción de cómo puede llegar a ser la prenda, lo que da a un juego de colores a partir de la teoría del color, con colores complementarios, triádicos y análogos, tal como se puede ver en las siguientes imágenes:

Figura 4.

Studio Imo: uso del color a partir de análogos, complementarios y triádicos.



Nota. a) Fotografía del 2022. b) Fotografía del 2020. Portafolio de Studio Imo.

Figura 5.

Representación de la arcilla en diseños de Studio Imo.



Nota. Fotografía del 2023. Portafolio de Studio Imo.

De igual forma, la marca hace uso del color para contar su historia, utilizando colores rojos y marrones para representar la arcilla, predominante en Nigeria, y el azul de sus cielos (Figura 3).

Igualmente, Studio imo inventa un patrón del crochet inspirado en la arquitectura nigeriana de los 80s y 90s, enfatizándose en lo barroco, sus curvas, rejas y ventanas en forma circular, lo que lo impulsó a replicarlo en crochet, al igual que ser una representación de los cuerpos curvos de las mujeres nigerianas. El uso del crochet tiene una característica particular, y es que a partir de sus puntadas se puede ver más o menos los cuerpos detrás de la prenda, igualmente, la adaptabilidad del crochet permite, y parte desde un esfuerzo en la dirección creativa por mostrar modelos de todos los tipos. Desde delgadas hasta plus size. Studio imo, es una marca sin género, creada sin target en particular, abarca todos los géneros y todos los cuerpos, siendo un reflejo del diseñador, su concepción de género desde la inconformidad y su concepción de la belleza fuera de los cánones. De esta forma, Ekolo menciona que la marca es un reto, donde se intenta sacar el crochet de los contextos de playa (donde es mayormente utilizado) y quitar el estigma de la desnudez como un tópico sexual, sino como arte, por esto mismo este menciona que los consumidores a veces no usan sus prendas en público.

Sus últimas piezas vienen de la historia *Good Hunting* por Ken Liu, basada en la supervivencia de lo tradicional sobre lo moderno, como una *kitsune* intenta sobrevivir de la tecnología, de la ciencia, al igual que el crochet como una técnica manual que desafía los avances tecnológicos que industrializan las prendas. Igualmente, studio Imo desarrolló una colección basada en el cuerpo, con prendas en crochet que hacen referencia los ojos (Oju), oídos (Eti).

Si en Studio Imo el archivo se teje comunitariamente, en **Oshobor** el archivo se condensa en un cuerpo específico: duelo, maternidad y memoria afectiva como metodología de diseño.

2.1.1 El cuerpo como archivo de conocimiento

Oshobor es una marca nigeriana de moda contemporánea creada en 2020 por el diseñador Peter Oshobor. Para él, la ropa se convierte en un medio autobiográfico y emocional, donde cada colección funciona como archivo de experiencias personales, duelo, identidad y crítica social. Su enfoque se basa en una estética profundamente ligada al cuerpo negro, la memoria afectiva y el uso simbólico de materiales como textiles reciclados, cowries o patrones fragmentados, desarrollando un lenguaje visual que desafía normas de belleza, masculinidad y representación en la moda africana contemporánea.

El cuerpo no es un soporte neutral para la ropa ni un simple espacio estético: es un archivo viviente de saberes, afectos y duelos. El cuerpo femenino —en particular, el de su madre y su hermana— se constituye como origen de formas, técnicas y decisiones simbólicas que configuran su lenguaje de moda. Desde la etnografía de pasarela, cada pieza se revela como una transcripción emocional de recuerdos vividos y sentidos, donde la memoria corporal materna se transforma en metodología creativa.

Pero esa inspiración no es abstracta. Su madre aparece constantemente en sus colecciones, no como una figura mitificada, sino como una presencia concreta que enseñaba con el cuerpo. En las entrevistas, Oshobor recuerda cómo ella se cubría la cabeza para llorar, cómo se vestía para afrontar la adversidad, cómo envolvía su fragilidad con telas oscuras. Este gesto —intenso, íntimo, cotidiano— se transforma en silueta, en volumen, en textura. *“That collection was dedicated to her. It was formed by her silhouettes, her kind of dressing... it was just formed by everything that she represented”* (Peter Oshobor, Comunicación personal, 8 de Marzo de 2025)

La ropa, en este caso, no remite a una inspiración externa. Surge del duelo, del amor, del cuidado. La colección *Motunrayo* surge del llorar, del dolor, de involucrarse para crear un corazón: prendas envolventes, sobrias, con cortes protectores y tonos densos. Este tipo de diseño activa lo que Dindha (2020) define como una memoria textil: una evocación del pasado afectivo a través del patrón, del corte y de la técnica. Esta centralidad del cuerpo femenino no opera como imagen decorativa, sino como lengua: cada gesto, envoltura y textura articula conocimiento y posición.

2.1.2 Cuerpos femeninos como lengua de la moda

El trabajo de Oshobor conecta directamente con los planteamientos de Coly (2015), quien afirma que el cuerpo de la mujer africana ha sido sistemáticamente despojado, silenciado y estetizado desde los discursos coloniales. Frente a ello, la moda contemporánea se vuelve un dispositivo de reapropiación: *“The clothed African female body becomes not only a site of resistance but also a medium of knowledge, of history”* (Coly, 2015, p. 121).

Oshobor actualiza esta afirmación al convertir la forma de vestir de su madre en archivo de saber: cada detalle, cada envoltura, cada decisión estética es una forma de recordarla, y también de hablar con ella. La moda se convierte en un espacio para dialogar con los cuerpos que enseñaron sin hablar, que vivieron enseñando.

Esto se conecta con la lectura de McClendon (2019), quien subraya que la ropa que rodea el cuerpo siempre comunica agencia, sobre todo cuando se trata de lo íntimo, lo no dicho, lo cotidiano. Para Oshobor, envolver el cuerpo en negro, doblar el textil como lo hacía su madre, es también una manera de resistir el olvido y de producir una moda que nace de la experiencia personal, no de tendencias globales. Esa memoria toma forma concreta en *Motunrayo*: el duelo se convierte en criterio de diseño y en dispositivo de transmisión afectiva.

Figura 6.

Representación femenina de oshobor a través de su colección “a graduation of love” SS24.



Nota. Portafolio Oshobor, 2024.

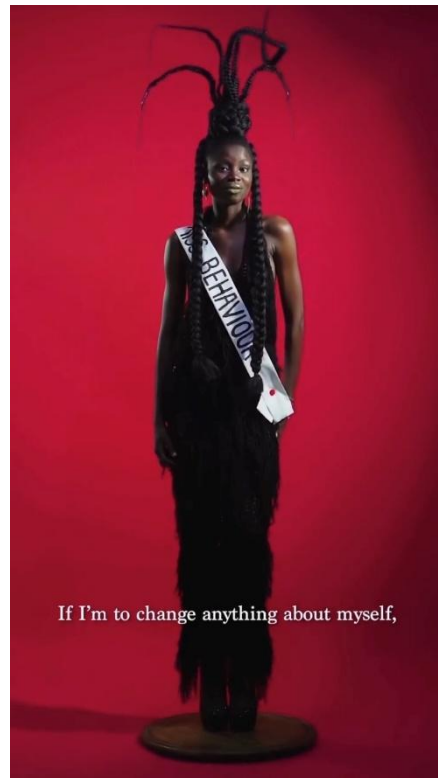
2.1.3 El duelo como forma de saber

El duelo que atraviesa la colección *Motunrayo* no se manifiesta desde una lógica patológica, sino desde una metodología afectiva. Es una colección dedicada a su hermana fallecida que soñaba con ser reina de belleza, utilizando el color café y rojo para representar la conexión sanguínea, según las palabras de Peter:

Motunrayo was a collection that I dedicated to [an] elder sister of mine that passed on many years ago. [...] That collection was dedicated to her; it was formed by her silhouettes, her kind of dressing. [...] It was just formed by everything that she represented. (Peter Oshobor, Comunicación personal, 8 de Marzo de 2025)

Figura 7

Colección Motunrayo de Oshobor: homenaje a su hermana como representación de la juventud, la frescura y la energía de una nueva generación.



Nota. Portafolio Oshobor, 2023.

Este homenaje se convierte así en una forma de dar vida a sus sueños postergados, visibilizando la libertad con la que ella se expresaba, pero que muchas veces tuvo que ocultar. Oshobor señala que su hermana debía “escondarse para ir a fiestas y vestirse como quería”, lo que resalta la carga cultural sobre la expresión femenina en ciertos contextos africanos. El diseñador, al recrear sus deseos y personalidad en la colección, transforma el duelo en una afirmación pública de identidad, agencia y memoria.

Esta colección también puede leerse dentro del marco teórico de la moda como archivo emocional y político, donde el cuerpo vestido actúa como soporte de narrativas afectivas, resistencias íntimas y reconstrucciones simbólicas de vidas truncadas. Por otra parte, en esta colección se ve como las siluetas tradicionales de la técnica de costura shoba se entremezclan con las técnicas contemporáneas, al igual que en la colección *fractured*, la primera colección de la marca, parte desde la elección de una tela que simbolizara la condición vital del diseñador, desplazado, con la necesidad de ser curada:

I had lost my relationship. I lost my savings. I lost my accommodation. I had nothing to my name. So, I had to pick myself up from ground zero. And how I was able to do that was to start that collection (Peter Oshobor, Comunicación personal, 8 de Marzo de 2025).

La elección de los textiles y las técnicas de tejido también se acogen al sentimiento de sufrimiento que sentía Oshobor, en sus palabras, la gran mayoría de las telas vienen de residuos, que necesitaban ser curadas, al igual que el mismo diseñador. En esta frase, el diseño aparece como gesto de reconstrucción vital. Tal como sugiere Lewis (2019), en la moda femenina racializada, la performatividad del cuerpo siempre ha estado cruzada por el dolor, el deseo de protección y la necesidad de construir comunidad en la vulnerabilidad.

Figura 8. Colección debut “Fractured” de Oshobor: experimentación con prendas residuales para cuestionar el consumo y resignificar lo descartado.



Nota. Portafolio Oshobor, 2023.

Las prendas de Oshobor son escudos, pero también cartas. Hablan sin voz, pero gritan en la pasarela. Son formas que resguardan una memoria que, si no se cose, se pierde. Desde aquí, la gramática íntima se formaliza en color, corte y volumen; el archivo deja de ser solo relato para traducirse en elecciones materiales.

2.1.4 De la intimidad al lenguaje formal

Desde la perspectiva de la etnografía de pasarela, las prendas de Oshobor no deben analizarse como objetos estéticos aislados, sino como actos de archivo. Los colores, los cortes, los volúmenes, todos están conectados con experiencias específicas: el peso emocional del textil oscuro, la necesidad de cubrirse como forma de llorar en privado, el deseo de no ser mirada pero sí reconocida.

Dindha (2020) lo explica al analizar las estrategias visuales de diseñadoras que reutilizan tejidos tradicionales no para representar lo “auténtico”, sino para reactivar formas de saber femeninas y situadas: “*the textile provides a point of delimitation between communicative and cultural memory*” (Dindha, 2020). En Oshobor, esa línea es corporal: la madre como memoria cultural y comunicativa.

En su ensayo curatorial, McClendon (2019) sostiene que el cuerpo humano no es un soporte pasivo para la ropa, sino un archivo activo de historia, poder y representación. Para ella, los cuerpos racializados, no normativos y no hegemónicos —particularmente los cuerpos negros— han sido históricamente invisibilizados o estilizados de forma exotizante en la moda y la museografía. En contraposición, propone que la moda puede ser un espacio donde estos cuerpos no solo se visibilizan, sino que se curan, se narran y se reivindican. En paralelo, el bordado aparece como escritura íntima y política: cuando la tela se usa para decir, la prenda empieza a funcionar como diario.

2.1.5 Bordado como gesto político y archivo íntimo

La obra de Ajanee, artista nigeriana residente en Lagos, se sitúa en un punto de tensión y diálogo entre el archivo íntimo, la estética cotidiana y la crítica social. Su práctica se aleja de los modelos comerciales convencionales de la moda y se orienta más hacia una práctica de costura

narrativa, donde el bordado se convierte en un acto de enunciación. Como señala la artista, su ropa nace de experiencias personales, emociones y observación del entorno inmediato. “A veces simplemente me siento triste y bordo. Otras veces quiero gritar y entonces bordo una frase con rabia”, afirma en una de sus entrevistas.

Ajaneé no concibe la moda como espectáculo o como tendencia, sino como diálogo entre cuerpo, política y recuerdo. Este capítulo explora su enfoque desde tres dimensiones: el proceso de producción artesanal, el simbolismo de sus prendas, y su posicionamiento dentro del campo artístico y textil contemporáneo. Del archivo íntimo pasamos al archivo visual compartido: patrones, signos y color como reinscripción simbólica en diálogo con otras marcas y públicos.

2.2 Moda como archivo vivo de reinscripción simbólica

2.2.1 El tejido como lugar de enunciación

El motivo textil actúa como texto cultural: porta identidad, memoria y comunidad. Grapes Pattern Bank (GPB), fundada por Adebusola Ekoko, constituye un caso paradigmático de cómo la moda africana contemporánea reconfigura los sentidos de lo textil más allá de la producción material de prendas. Su trabajo se centra en la generación de patrones gráficos, profundamente simbólicos, que luego son integrados en procesos de impresión digital sobre telas diversas (seda, algodón, nylon, denim), las cuales son usadas por otras marcas para confeccionar colecciones cápsula o líneas exclusivas.

Este modo de operar convierte a GPB en un archivo visual dinámico, donde cada patrón funciona como signo y como texto cultural. Tal como sugiere Adiji (2019), las industrias creativas nigerianas están sostenidas por una memoria visual que hunde sus raíces en expresiones estéticas como los abalorios, las formas geométricas rituales y los símbolos cotidianos que codifican significados sociales profundos. Grapes Pattern Bank, al digitalizar y estetizar estos elementos, los desplaza del marco exclusivo de lo tradicional para inscribirlos en una contemporaneidad cosmopolita. Desde el motivo pasamos al **método** que lo produce y reinterpreta

2.2.2 Producción visual y etnografía simbólica

Patrones que nacen de memorias visuales y objetos cotidianos; colaboración como traducción. La producción de GPB se basa en un método que podríamos llamar como “etnografía visual inversa”: no se parte de un objeto físico a traducir, sino de una memoria visual a reconstruir. Ekoko, por ejemplo, trabaja patrones inspirados en objetos de uso diario (peines, baldes de internado), flores presentes en Lagos o símbolos abstractos que remiten a dinámicas urbanas contemporáneas. Este gesto conecta con lo que Adiji (2019) llama “producción cultural situada”, una práctica donde elementos como los abalorios dejan de ser meros ornamentos para convertirse en inscripciones del poder, la jerarquía y el deseo.

Tal como sucede con los abalorios tradicionales (iyun, segi, akun), cuya morfología y color codifican jerarquías, castas y momentos rituales (Adji, 2019), los patrones de GPB también utilizan el color y la forma para activar códigos visuales estratégicos. La elección de ciertos tonos —verdes oliva, rojos profundos, naranjas eléctricos— no es aleatoria: se define con base en la complejidad del usuario final, en las emociones deseadas por el cliente o en la narrativa que se quiere construir

La estructura de GPB se distancia del modelo clásico de casa de modas. Su apuesta se centra en la colaboración interinstitucional y la coautoría de narrativas visuales. Entre sus socios se encuentran marcas como Orange Culture, Fire Factory y Chemical Ford, con quienes co-crea estampados que luego son desplegados en colecciones expuestas en espacios como *Lagos Fashion Week*. Este modelo —horizontal, flexible y modular— refuerza lo que Ozunwu (2009) identifica como una de las principales fortalezas del textil hecho en Nigeria: su capacidad de articular identidades múltiples y narrativas colectivas sin caer en lo folclórico ni en lo puramente comercial.

En este sentido, GPB se inscribe en un ecosistema de diseño donde la estética se convierte en discurso. Las colaboraciones no son solo vitrinas de visibilidad, sino ejercicios de traducción intercultural donde los signos visuales africanos se resemantizan sin perder su densidad simbólica. Como plantea Adiji (2019), este tipo de gestos creativos activa una política de la memoria que desafía tanto la occidentalización como la autoexotización del diseño africano. De la semiosis urbana pasamos al registro espiritual, donde vestir también es rito.

Figura 9.

Estampados de Grapes Pattern Bank: evocación de las flores de Lagos y de las conchas del mar como archivo visual de la naturaleza nigeriana.



Nota. [grapespatternbank] (2023) *Absolutely in love! It's strong, it's simple, it's bold its @grapespatternbank exclusively for @aajiya.official. #customprints #exclusive #african #fabrics #patterndesign #digitalprinting [Estampado exclusivo para Aajiya]* Instagram.

1.3 Moda como dispositivo espiritual y cosmológico

2.3.1 Moulanzaou: camisetas de fútbol, fe católica y reconstrucción de la identidad visual

El cuerpo vestido se vuelve emblema y práctica devocional en la ciudad contemporánea. La marca Moulanzaou, fundada por Teddy Moulanzaou, representa un ejercicio de introspección, memoria cultural y síntesis estética que desafía las convenciones dominantes sobre lo que se entiende por moda africana. Lejos de limitarse a replicar estampados de wax o reforzar narrativas hegemónicas sobre lo africano, su propuesta es profundamente conceptual, centrada en el uso simbólico de elementos como las camisetas de fútbol, las referencias religiosas — especialmente católicas— y una voluntad explícita de enunciación identitaria desde Gabón hacia el mundo.

Según la entrevista realizada, Teddy revela que su proceso creativo comienza tras un cambio de perspectiva en torno a lo que significa ser diseñador africano. Antes de Moulanzaou,

trabajó en una marca más comercial, *Only Made in Libreville*, enfocada en ropa urbana. Sin embargo, hubo un punto de inflexión donde decidió que su ropa debía ser una extensión honesta de su identidad múltiple. Este hallazgo de “identidad real” no se limita a una estética africana. Para Moulandzaou, lo africano es una vivencia plural, que implica haber crecido en Europa, haber sido educado en instituciones occidentales y, al mismo tiempo, sentirse profundamente enraizado en su herencia gabonesa. Esta identidad compuesta se refleja en su afirmación: “Soy africano, crecí en Europa, así que tomo lo que me gusta de Europa y lo mezclo con lo que pertenece a mi cultura” (Moulandzaou, Comunicación personal, 13 de septiembre de 2024).

Una de las piezas más características de Moulandzaou es la camiseta de fútbol. Esta no se presenta como una simple prenda deportiva, sino como un soporte simbólico para narrativas históricas, políticas y espirituales. En lugar de replicar modelos comerciales, el diseñador crea sus propios estampados, materiales y cortes: “No uso wax porque es un material muy fuerte. La gente no se siente cómoda con él, especialmente si no se identifica como africano. Así que decidí hacer mis propios estampados, todo es mío, todo es hecho en casa” (Moulandzaou, Comunicación personal, 13 de septiembre de 2024).

La elección de la camiseta como lienzo no es casual. En el contexto africano, las camisetas de fútbol son prendas omnipresentes, cargadas de afecto, pertenencia y orgullo colectivo. Moulandzaou las resignifica, integrando símbolos católicos como cruces, colores litúrgicos o referencias eucarísticas. Estas no se incorporan como ornamento sino como emblemas de una espiritualidad cotidiana, como se evidencia en su declaración: “La moda es un vehículo para decir cosas. Mis prendas son como vallas publicitarias en la calle. Les pongo algo dentro para que la gente se haga preguntas” (Moulandzaou, Comunicación personal, 13 de septiembre de 2024). La camiseta, en su propuesta, se transforma en un medio de evangelización simbólica y política, que combina códigos estéticos del fútbol, la religión y la historia postcolonial.

La influencia del catolicismo en Moulandzaou no es marginal, sino central. El diseñador utiliza cruces, referencias bíblicas y composiciones que evocan la liturgia visual católica. Esta práctica se puede leer desde lo que McClendon (2019) llama el “cuerpo como archivo simbólico”, en tanto el vestir deviene ritual, acto devocional y posicionamiento frente a una historia que ha sido sistemáticamente colonizada visualmente.

Moulandzaou problematiza quién tiene derecho a representar qué estética africana y desde qué lugar. Sus prendas, lejos de repetir los patrones globalizados de consumo, reclaman una

espiritualidad personal y colectiva que se opone a la vacuidad del marketing de identidades. En palabras suyas: “*Culture is stronger than marketing*” (Moulandzaou, 2024).

Este enunciado no es solo el nombre de una colección, sino una postura ética. Frente al mercado que exige exotismo, color y reconocimiento inmediato. Moulandzaou responde con sobriedad, espiritualidad y autoría radical.

Figura 10

Camiseta de fútbol de manga larga con referencias a la Virgen María de Moulandzaou: relectura de lo sagrado en un objeto urbano contemporáneo.



Nota. Portafolio Moulandzaou, 2023.

2.3.2 Teddy Ondo Ella y las Máscaras rituales

La prenda cotidiana se carga de signos religiosos y biográficos para interpelar en el espacio público. En el trabajo de Teddy Ondo Ella, la máscara Ngil no es simplemente un ornamento visual ni un recurso decorativo: es el núcleo simbólico y espiritual de un proceso de reinscripción cultural que articula pasado, identidad y contemporaneidad. Esta máscara, originaria de la cultura fang del Gabón, representa ancestralmente un instrumento de justicia y espiritualidad. Según el propio diseñador, la Ngil era utilizada por una sociedad secreta del mismo nombre que se encargaba de

impartir justicia y de sancionar los desequilibrios morales dentro de la comunidad. “No es una máscara que se usaba para bailar. Es una máscara que se usaba para juzgar. Para hablar de respeto, de justicia y de muerte” (Ella, 2024). Desde esta base, el diseñador opera un movimiento clave: resignifica esta herencia desde un lugar contemporáneo y diaspórico, incorporándola en prendas como camisas de denim, botones o accesorios impresos en cerámica, trasladando así el símbolo de un espacio ritual cerrado a uno cotidiano y portátil. Esta operación no diluye el sentido de la máscara, sino que lo recontextualiza, dotándolo de una segunda vida. Así, la máscara Ngil deja de ser un objeto aislado en vitrinas de museos europeos (como el British Museum o el Quai Branly, donde muchas de ellas se encuentran) para convertirse en un elemento vivo, vestido, reinterpretado.

Este gesto es clave en lo que podríamos denominar un **proceso de contra-museificación**: si la máscara fue extraída de su contexto ritual para ser expuesta como arte primitivo o trofeo etnográfico, Teddy propone el camino inverso: **la vuelve al cuerpo, al uso, al orgullo cotidiano**, integrándola en su lenguaje de moda. “No es solo algo decorativo. Yo quiero mostrar que esto tiene una historia. Que tiene un peso” (Teddy Ondo Ella, Comunicación personal, 13 de septiembre de 2024)

Figura 11.

Cerámica con máscara Ngil de Teddy Ondo Ella: reapropiación de un símbolo sagrado Fang como recurso de memoria y crítica postcolonial.



Nota. [teddyondoellaofficial] (2023) *Unleash the power of tradition with Teddy Ondo Ella porcelain espresso cups - inspired by the Gabonese Ngil Fang mask, [Tazas de porcelana con máscara Fang Ngil]* Instagram.

Además, Teddy vincula explícitamente esta acción con un posicionamiento frente al extractivismo simbólico del lujo occidental. Denuncia, por ejemplo, cómo marcas como Louis Vuitton han usado máscaras africanas en sus colecciones sin reconocer su procedencia ni su sentido, reforzando una lógica de apropiación cultural vaciada de respeto. Frente a ello, la marca Teddy Ondo Ella se presenta como un archivo viviente, un espacio de reapropiación cultural desde África y para el mundo, que responde con estética, memoria y crítica a esas formas hegemónicas de representación.

El proceso cultural que se teje aquí es complejo: se trata de una reactivación de la memoria colectiva fang, pero también de una traducción intercultural. Teddy no busca replicar el uso original de la máscara, sino generar una mediación: la transforma en símbolo de identidad afrofuturista, puente entre generaciones y continentes. Por eso anticipa que su próxima colección girará completamente en torno a las máscaras gabonesas, acompañada por un cortometraje de tres minutos que presentará a través de una narrativa visual, emocional y estética, las formas de vida, valores y espiritualidades de su cultura.

En este marco, la máscara Ngil no es solo una imagen: es una práctica cultural reactualizada, un texto visual que narra la historia de la justicia ancestral, la violencia colonial, la diáspora africana y la potencia de una África que diseña, crea y reclama su lugar en la alta costura global. De la camiseta-emblema pasamos al símbolo ritual recontextualizado.

2.4. Moda como archivo ético y circular

2.4.1 Mercado, marca y tensiones en la producción simbólica

Autoría, deslocalización y sostenibilidad cultural como ejes del conflicto y la alternativa. Uno de los aportes centrales de GPB es su crítica implícita al sistema de producción de telas africanas fuera de África, especialmente el *ankara* producido en China y los Países Bajos. Según Ozunwu (2009), esta deslocalización ha producido una paradoja: los productos etiquetados como “africanos” rara vez son diseñados ni fabricados en el continente, lo cual erosiona tanto la autenticidad como la sostenibilidad de la industria local.

Grapes Pattern Bank propone una alternativa: recuperar el control de los signos sin necesidad de monopolizar la confección. El archivo digital de estampados permite mantener la autoría africana y, al mismo tiempo, establecer alianzas transversales. Esto plantea un nuevo modelo de negocio que combina tecnología, herencia cultural e innovación visual, alineado con lo que Adiji (2019) describe como la “eternidad estética” de las formas culturales africanas.

El adire, una técnica de teñido tradicional de la región Yoruba en Nigeria, se remonta al menos al siglo XIX. La palabra proviene del yoruba *adi* (atar) y *re* (teñir), haciendo referencia al uso de resistencias para crear patrones en tela antes de teñirla con índigo. Las mujeres, especialmente en ciudades como Abeokuta e Ibadan, fueron históricamente las principales productoras del adire, utilizando métodos como el adire *eleko* (aplicación de pasta de almidón con pincel) o el adire *oniko* (ataduras con hilos para crear patrones geométricos) Akinade Adegbite, Olugb.... Estos diseños no eran meramente decorativos, sino que portaban significados sociales, espirituales y económicos, y estaban profundamente ligados a las redes familiares, comunitarias y rituales.

Grapes Pattern Bank, liderada por Adebusola Ekoko, retoma esta herencia desde una perspectiva contemporánea. Aunque la marca no reproduce literalmente los métodos tradicionales del *adire*, su enfoque parte de una lógica similar: los patrones no se conciben como elementos abstractos o comerciales, sino como vehículos de identidad, memoria y comunidad. En palabras de Ekoko:

“We give them a certain pattern you want, and they just repeat by hand. They use very, very soft cotton and then when they’re done weaving it, it goes through a process... to soften the fabric so it’s easy to tie or sew” (Grapes pattern bank, 2024)

Este proceso de producción artesanal, basado en relaciones cercanas con las tejedoras, remite a las prácticas colaborativas que han sostenido la existencia del *adire* desde sus orígenes.

Aunque Ekoko aclara que no utiliza tejidos de tipo *Aso-Oke* en sus colecciones, sí se refiere a la transformación actual de los tejidos tradicionales dentro de la moda urbana contemporánea. La experimentación de Grapes Pattern Bank con textiles teñidos, impresos y a veces incluso reutilizados o hechos sobre denim, recuerda lo que Adéloye (2022) denomina la “actualización

simbólica del patrón africano”, donde se conserva el código cultural, aunque se modifiquen los medios técnicos de producción.

En efecto, Ekoko explica que muchas veces son las propias tejedoras quienes proponen cambios en el patrón, e incluso llegan a transformar por completo el diseño original. Este modelo de trabajo no es jerárquico ni extractivo, sino un ejemplo de producción situada, donde la práctica del diseño se entiende como un lenguaje colectivo.

Además, esta lógica colaborativa se enmarca en lo que Nwafor (2011) llama “mutualidad creativa”, al analizar la historia del *aso ebi* como forma de expresión comunal donde el vestir colectivo genera sentidos de pertenencia. Grapes Pattern Bank prolonga esta lógica en sus procesos internos, articulando diseño y producción no como eslabones de una cadena industrial, sino como gestos de coautoría cultural.

En este sentido, el trabajo de la marca también se opone a las lógicas de apropiación industrial que han afectado el *adire*. Ekoko enfatiza que muchos de los estampados africanos hoy disponibles en el mercado son hechos en China, a menudo sin conexión con las comunidades productoras ni respeto por la historia técnica del diseño: “*Your pieces are basically... a truly Nigerian way to do Ankara. Not like fake in Cara, but real real Cara*” (Grape’s pattern bank, 2025). Esta afirmación de autenticidad no remite a una esencia fija, sino a una práctica situada, encarnada y comunitaria.

Por lo tanto, Grapes Pattern Bank no solo produce estampados visualmente llamativos, sino que reconfigura las nociones de autoría, autenticidad y colaboración. La diseñadora no se presenta como una creadora solitaria, sino como parte de una red de saberes: “*I moved back to Nigeria... to give fashion designers the power to truly express themselves through print and color and fabric*” (Grape’s pattern bank 2024). Esta voluntad de crear desde la cercanía, desde lo local, permite entender el diseño como un archivo vivo de memorias y relaciones.

Así, esta marca no produce solo prendas, produce sentido. Y lo hace desde una intersección crítica entre el diseño gráfico, la herencia simbólica yoruba y el mercado global de la moda. En lugar de cosificar el pasado, Ekoko, fundadora de grapes Pattern Bank lo traduce. En lugar de replicar fórmulas occidentales de branding, fabrica una cartografía visual donde el bordado ocupa un lugar central en marcas como Grapes Pattern Bank, donde se utiliza como forma de traducción emocional. La diseñadora afirma que sus piezas “comienzan en la emoción, no en la forma” y que

muchas veces el bordado funciona como “una forma de escribir sin palabras” (Grapes Pattern Bank, 2023). Estas intervenciones textiles se insertan dentro de lo que Checinska (2018) denomina una “poética del ensamblaje”: fragmentos, capas y texturas que construyen discurso visual en clave afro-diaspórica. Primero, las tensiones del mercado y el control de los signos. Luego, la respuesta práctica: coautoría y cadenas cortas en lo local.

2.4.2 Comunidad, bordado y reinterpretación de lo tradicional

NYA Lagos es una marca de moda contemporánea con base en la ciudad homónima, fundada por Oyinda, una diseñadora que entiende la moda como un proceso afectivo, situado y comunitario. Lejos de replicar tendencias globales, la marca se distingue por reimaginar los códigos textiles tradicionales del suroeste nigeriano —como el adire y el bordado de cuentas— desde una estética profundamente urbana, íntimamente ligada al ritmo y a la memoria de Lagos.

Para Oyinda, cada prenda es un documento emocional colectivo, resultado del diálogo entre diseño contemporáneo y saberes encarnados. Su aproximación no es autoritaria: colabora con bordadoras, tintorerías y artesanas locales, cuyas intervenciones no solo enriquecen las piezas, sino que a menudo redefinen completamente la colección. Como señala la propia diseñadora: “A veces, cuando una bordadora añade una flor donde yo no lo había planeado, descubro que esa era la pieza que faltaba” (NYA Lagos, comunicación personal, 17 de diciembre de 2024).

Esta forma de producción colaborativa no responde a una lógica de nostalgia ni a una romantización del “trabajo artesanal”, sino a una ética de coautoría y justicia simbólica, donde cada gesto —cada puntada, cada nudo, cada sugerencia espontánea— tiene valor. Aquí, el diseño no es un acto vertical, sino rizomático, un entramado de decisiones compartidas que articulan comunidad, género, historia y deseo.

La elección de técnicas como el adire (teñido por reserva) y el bordado de cuentas responde no solo a un interés formal, sino a la intención de “contar una historia que solo puede salir de Lagos” (NYA Lagos, 2023). En efecto, el lenguaje de la marca es local en su textura, pero global en su resonancia: se inscribe en lo que DeBerry-Spence e Izberk-Bilgin (2021) denominan una “doble conciencia diaspórica”, en la que los diseñadores africanos operan entre coordenadas culturales múltiples —manteniendo una relación estrecha con su contexto inmediato, mientras dialogan con consumidores globales, pasarelas internacionales y plataformas digitales.

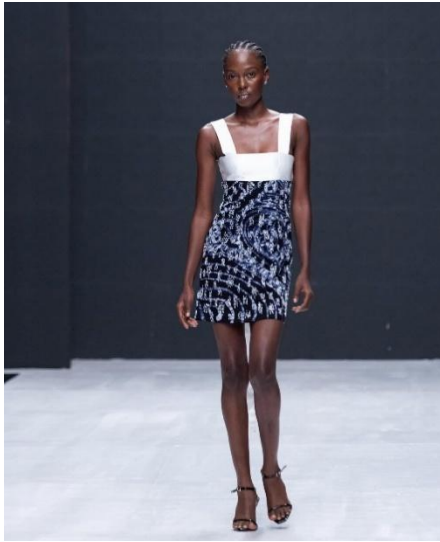
La estructura productiva de NYA Lagos también se alinea con experiencias históricas de creación colectiva en África Occidental. Tal como documentan McKinney y Eicher (2009), prácticas como la producción de seda silvestre entre mujeres Yoruba no eran meramente funcionales, sino formas complejas de agencia estética y espiritual, donde el textil servía como vehículo de expresión personal, identidad de linaje y economía afectiva. NYA Lagos hereda esa dimensión simbólica al traducirla en un lenguaje de siluetas contemporáneas, superposiciones textiles y bordados táctiles que remiten a esa herencia sin encerrarse en ella.

Por otro lado, la articulación entre producción artesanal y estrategias contemporáneas de posicionamiento ha sido reconocida por autores como Ibeto y Ogunduyile (2015), quienes señalan que muchas marcas emergentes en Nigeria combinan técnicas tradicionales con marketing digital, comercio justo y presencia en ferias internacionales. NYA Lagos participa activamente de estos circuitos, sin sacrificar la autonomía ni la autenticidad del proceso. Muy al contrario, es precisamente esa estructura reticulada —hecha de vínculos afectivos, saberes situados y decisiones compartidas— la que permite a la marca sostener una moda ética y vibrante, resistente a los ritmos extractivos del fast fashion.

La apuesta de NYA Lagos por lo colaborativo es también una declaración política. Descentra la figura del diseñador-genio y reconoce la agencia estética de mujeres tradicionalmente silenciadas: bordadoras, tintoreras, costureras. En este proceso, el vestido deja de ser objeto de consumo y se transforma en soporte de memoria, símbolo de afecto y espacio de encuentro.

Figura 12.

Prendas en adire de NYA Lagos: resignificación de la técnica tradicional yoruba en siluetas contemporáneas para ampliar sus usos culturales



Nota. A.[nya_lagos] (2024) Hand-painted resist dyeing on beautiful chiffon. Size: S/M, M/L #nyaraakna #withlove #chiffon #dresses #fashion [Teñido por reserva en gasa] Instagram. B) [nya_lagos] (2023) Hand-painted resist dyeing on beautiful chiffon. Size: S/M, M/L #nyaraakna #withlove #chiffon #dresses #fashion [Teñido por reserva en gasa] Instagram.

2.4.3 El diario visual y la prenda única

Cada pieza como irrepitible: una emoción fijada en tela, tiempo y puntada. Ajanee produce de manera totalmente artesanal, cosiendo y bordando cada prenda a mano. No cuenta con un equipo de producción masiva ni con intermediarios: sus prendas surgen del contacto directo entre sus pensamientos, sus emociones y la tela. “No hago prototipos ni múltiples. Hago uno solo de cada uno. Es como un diario que se puede vestir”. Este método implica una ética de la lentitud y de la singularidad, cercana a las propuestas del slow fashion, pero aún más íntima. Su ropa no se replica, ni siquiera a pedido. Cada prenda funciona como una extensión de una emoción puntual, una respuesta visual a una vivencia concreta. Este modelo de producción —basado en lo artesanal, lo autobiográfico y lo irrepitible— desafía las lógicas hegemónicas de la moda como industria de repetición y acumulación.

El proceso de producción, además, está profundamente conectado con el contexto material y emocional de Lagos. Ajanee trabaja desde su casa, y sus telas provienen de mercados locales o de materiales encontrados. En este sentido, su obra se sitúa en lo que podríamos llamar una ecología creativa doméstica, donde el espacio personal se convierte en taller, archivo y refugio.

2.5 Moda como archivo de resistencia estética

2.5.1 Escribir sobre tela como forma de protesta

Cuando el archivo se expone en la calle, la estética deviene resistencia. Uno de los rasgos más característicos de su obra es el uso del texto bordado como forma de expresión política y emocional. Sus prendas incluyen frases como “NO”, “Protect girls”, “Fuck Lagos”, “I don’t want to talk about it”, entre otras. Estas inscripciones no son lemas de marketing: son frases espontáneas, muchas veces dolorosas, que Ajanee borda casi como una forma de catarsis o afirmación.

En este sentido, el bordado no solo cumple una función estética, sino también discursiva. Tal como argumenta Adiji (2019), los elementos decorativos tradicionales como las cuentas (beads) o los bordados tienen históricamente una dimensión narrativa en la moda nigeriana: indican estatus, emociones, pertenencias rituales o incluso reclamos sociales. El bordado de Ajanee hereda esta tradición, pero la transforma en una forma contemporánea de escritura corporal.

Así, sus prendas pueden leerse como “poemas portables”, como archivos emocionales que circulan en el espacio público. Su uso del texto bordado recuerda a lo que bell hooks llama *writing as resistance*: el acto de escribir como forma de interrumpir el silencio impuesto. En este caso, el soporte no es el papel, sino la tela y el cuerpo.

Las piezas de Ajanee son confeccionadas con telas sencillas, muchas veces recicladas o de segunda mano, en un gesto consciente contra la ostentación. Sus cortes son asimétricos, inacabados, a veces deliberadamente incómodos. Los hilos sueltos, las manchas, las costuras visibles forman parte del lenguaje visual de la marca.

Esta estética del “error” o de lo inacabado no es un descuido: es un recurso formal que subvierte las expectativas del lujo o la perfección textil. Como sugiere Ozunwu (2009), uno de los factores que determina el éxito del textil nigeriano es precisamente su capacidad de dialogar con “lo local, lo tradicional y lo emergente”, creando estilos atractivos que no compiten con la lógica del fast fashion, sino que la confrontan.

Ajanee convierte cada imperfección en una marca de humanidad. En vez de esconder los procesos, los visibiliza. En vez de producir para agradar, produce para comunicar. En su propia voz: “No quiero que mi ropa sea bonita. Quiero que diga algo”.

Figura 13.

Piezas upcycled de Ajanee: resignificación de prendas de segunda mano de los mercados de Lagos en nuevas propuestas de moda urbana y responsable.



Nota. ajanee_studio] (2024) Simplicity of “wrapping” morphed into complexities. A gesture of protection/cover. DEFENSE MECHANISM An embrace or detriment? Looks 10,14,11,6 and [Backstage y looks re-ensamblados (Lagos Fashion Week)] Instagram.

Ajanee reinterpreta esta tradición desde un lugar poscolonial y feminista: su archivo no es monumental ni sagrado, es íntimo, fragmentario, emocional. Es, en palabras de ella, “lo que tengo que decir cuando no puedo decirlo en voz alta”.

2.5.2 Cuerpo negro como centro de enunciación estética

En el caso de Teddy Ondo Ella, diseñador gabonés, su práctica se define por una política estética radical:

“People get mad when I say this, but I only use Black models. I use African models. I want the clothes to be worn by people who look like the people I design for. It’s a matter of coherence, and a matter of reclaiming narrative” (Teddy Ondo Ella, Comunicación personal, 13 de septiembre de 2024).

. Esta decisión no responde a una preferencia superficial o un marketing estratégico, sino a una toma de posición estética y política. Al elegir exclusivamente modelos negros, él recentraliza el cuerpo negro como sujeto narrativo, no como simple soporte de la prenda.

Históricamente, la industria de la moda ha invisibilizado al cuerpo negro o lo ha exotizado como “otro” (ReddyBest, et al, 2018). Lo norma ha sido el cuerpo blanco, ruso o europeo. Frente a ello, Teddy Ondo Ella plantea un diseño coherente con su público: Modelos negros no porque “combinen” mejor, sino porque portan la historia, la identidad y la realidad de quienes usa sus prendas. Esta postura conecta con McClendon (2019), quien argumenta que las exposiciones de moda deben problematizar quién tiene derecho a representar qué cuerpos y bajo qué condiciones. En efecto, Ondo Ella no solo viste cuerpo negro; lo nombra como interlocutor principal de su discurso estético.

Según Checinska (2018), la tela y el cuerpo negro, en la diáspora, actúan como lugares de memoria y resistencia: *“Cloth plays a significant role in ritual... cloth becomes saturated with cultural meaning and memory as crafting techniques and family keepsakes are passed from generation to generation”* (Checinska, 2018, p. 118)

En este sentido, la decisión de Ondo Ella va más allá de lo visual: implica una reivindicación de los cuerpos negros en la historia de la moda, y de su derecho a ser narradores de su propia imagen. ReddyBest et al. (2018) denuncian que los manuales de moda homosexuales y raciales reproducen una estética hegemónica blanca, delgada y cisgénero, que excluye narrativas negras, gordas, trans. Al centrar modelos negros, Ondo Ella interrumpe este aparato normativo, proponiendo un discurso visual disidente donde la vestimenta es coherente con la identidad de quien la porta.

La afirmación “lo que diseño debe ser usado por quienes se parecen a los que diseño” define una integridad estética discursiva. No es una acción simbólica: es una decisión estratégica que define cada fase del proceso creativo —desde modelaje hasta fotografía—, y que muestra una reflexión crítica sobre el poder de la representación visual.

3. Capítulo 2. Formas de hibridación en la moda africana contemporánea: entre archivo, memoria y mercado

Este capítulo examina cómo la hibridación en la moda africana se manifiesta, a partir de diseñadores como grapes Pattern Bank, Teddy Ondo Ella, Studio Imo y Oshobor, Moulandzaou, a través de situar sus prácticas entre archivo, memoria y mercado. Busca responder las preguntas ¿de qué formas los archivos, las memorias, las técnicas locales y globales se rearticulan constantemente para producir piezas híbridas? ¿Cómo operan recursos como el adire y el bordado, el aso-òkè/aso ebi como código social, el crochet, el uso del color y el drapeado, así como estrategias de sostenibilidad y upcycling, dentro de lógicas decoloniales y diaspóricas? Para resolver esta incógnita, se establece metodológicamente un análisis comparativo de las entrevistas semiestructuradas y las etnografías de pasarela. El actual capítulo es el corazón de la hibridación, analizando cada caso desde los referentes teóricos de la creolización, o del tercer espacio. Se concibe esto como estrategia de diseño que moviliza afectos, memorias, mientras se conecta con los circuitos del mercado y de producción.

3.1. El tercer espacio y la condición múltiple: claves para leer la hibridez en el diseño africano

Bhabha (1994) amplía la noción de hibridez al introducir el concepto del “tercer espacio” como el lugar donde se produce la hibridación cultural: una zona de ambigüedad, de ambivalencia y de traducción, donde los significados se reinscriben constantemente. Bhabha rechaza las dicotomías rígidas entre tradición y modernidad, colonizador y colonizado, y propone la hibridación como una estrategia de agencia subalterna, donde lo cultural se vuelve opaco, indisciplinado, inclasificable. En el contexto de la moda africana contemporánea, este “tercer espacio” puede rastrearse en las estéticas que emergen de bordar frases íntimas con técnicas heredadas, de imprimir máscaras rituales sobre denim, o de traducir códigos simbólicos yoruba en diseños digitales globales. La hibridación, en este sentido, es posibilidad política: un modo de interrumpir la linealidad del relato colonial de la moda como progreso europeo.

Este carácter no esencialista y conflictivo de la hibridación se profundiza en las reflexiones de Achille Mbembe, quien señala que la condición contemporánea africana no debe entenderse como una recuperación del pasado ni como una inserción simple en la modernidad global, sino como una forma de existencia que ya es, de por sí, múltiple, porosa y circulante. Para Mbembe, África no es el otro de la modernidad, sino uno de sus centros alterados, donde se producen reconfiguraciones creativas de las formas de vida, de las estéticas y de los imaginarios políticos. Aplicado al diseño textil, esto implica que los procesos de hibridación no son anomalías, sino condiciones constitutivas de una práctica que se inscribe simultáneamente en la memoria y en el presente, en lo espiritual y en lo urbano, en la herencia y en la invención.

Desde una perspectiva más sensorial y estética, Sarah Nuttall (2009) propone pensar la hibridación no solo como cruce de culturas, sino como interfaz entre materialidades, experiencias y tiempos múltiples. En su concepto de “*entanglement*” (enredo), Nuttall plantea que la cultura urbana africana está formada por capas, pliegues y superposiciones que no pueden deshacerse. Esta imagen del enredo es clave para entender cómo se diseñan hoy ciertas prendas en el norte de África: el textil deviene entonces lugar de contacto entre memorias táctiles, archivos simbólicos y lenguajes contemporáneos, sin que sea posible distinguir con claridad qué parte “pertenece” a lo tradicional o a lo moderno.

En ese marco, las secciones que siguen analizan los discursos y prácticas de seis diseñadores entrevistados, no como ejemplos ilustrativos, sino como formas situadas y activas de hibridación. Cada caso —Ajanee, Grapes Pattern Bank, Teddy Ondo Ella, Studio Imo, NYA Lagos y Moulanzaou— encarna una tensión específica entre archivo, memoria, tecnología, espiritualidad, mercado y cuerpo. Lejos de producir síntesis armoniosas, sus propuestas diseñan modos de existencia textiles que revelan el carácter político, afectivo y simbólico de lo híbrido en el contexto de la moda africana contemporánea.

3.1.1 Origen del pensamiento decolonial

“El conocimiento es un instrumento imperial de colonización, una de las tareas urgentes que tenemos por delante es descolonizar el conocimiento” (Mignolo, 2007, p. 11)

El verdadero origen de la decolonialidad fue formulado en los años sesenta y setenta por pensadores arabeo-islámicos como Sayyid Qutb¹, Ali Shariati² y Ayatollah Komeini³; al igual que por pensadores afrocaribeños como Aimé Césaire⁴, Frantz Fanon y Jean Price Mars, además de la filosofía de la liberación en América Latina y por intelectuales indígenas y activistas en América Latina, Australia, Nueva Zelanda y Canadá. (W. Mignolo, 2010). Sin embargo, los aportes de Quijano y Mignolo (W. Mignolo, 2010)(Quijano, 2014) expanden el alcance de los estudios decoloniales, estableciéndolo como un pilar en los estudios sociales. De forma introductoria, Mignolo profundiza en el trabajo previo de Quijano, entrelazando la modernidad con la colonialidad; esto quiere decir que para el desarrollo de una descolonización epistémica es necesario deshacer el impacto psicosocial creado por el desarrollo de la modernidad. (Bhambra, 2014).

Entendiendo más al detalle las nociones de Quijano y Mignolo se llega a distinguir la descolonización del conocimiento como un proceso que debe ocurrir a partir de la conciencia del punto de enunciación personal en contraste con los efectos y opresiones que este conlleva. El resultado de esta reflexión se desencadena en la creación y asimilación de nuevas concepciones

¹ Pensador nacido en 1900 en el Cairo. Qutb propuso que el islamismo era la solución a los problemas de las sociedades modernas. Su ideología parte desde un islamismo radical que propone a los musulmanes asumir un rol de liderazgo a través del islam, esto con el propósito de liberar a la humanidad de una lealtad sistemática y estructural a los estados, los sistemas y las leyes (aparte de la sharía). En resumen, Sayyid propone que el islamismo es el encargado de encontrar la paz mundial, de erradicar la opresión y las injusticias, incluso si es el individuo la aplica a si mismo (Ibrahim & A, 1988).

² Uno de los principales catalizadores de la revolución islámica iraní de 1970. Shariati es de los primeros pensadores en sentar las bases del deconstruccionismo contemporáneo, definiendo al capitalismo como un lugar claustrofóbico que se fundamenta en la expansión imperialista de occidente. Ali plantea que todo el sistema económico, social y cultural de occidente fue introducido en los imaginarios de las sociedades no occidentales a través de la colonización. Así, se plantea que el mundo ha entrado en un estado de heterogeneidad estructural gracias al ideal moderno impuesto en las colonizaciones.

³ El exlíder supremo de irán, potenciador de la segunda revolución cultural iraní. Komeini fue inspirado por los planteamientos de Qutb y de Shariati, basando su gobierno en la libertad de la colonialidad, de la opresión y dominación. Esto bajo la premisa de un gobierno supremacista islámico, con completa adición a la sharía. El resultado de estas políticas identitarias produjo el aislamiento y la alienación de aquellos a los que, percibida como enemigos del islam, tal como estados unidos, Israel y sus aliados. (Ibrahim & A, 1988)

⁴ Poeta francés que comienza con la gestación del movimiento estético “*negritude*” a finales del siglo XIX. Este pretendía expresar en forma de resistencia, enajenación y la reivindicación del negro, a partir del renacimiento de una identidad negada (Viapiana, 2014). “Esa “negritud” que Césaire “inventa” en el poema es un intento –parcial, es cierto– de “renegociar”, si podemos decirlo así, un *triángulo* que se le aparecía tan poderoso que su no-existencia le resultaba inconcebible. Césaire busca, metafóricamente, navegar de nuevo el triángulo según una lógica del retorno indirecto: vuelta a África, sí, pero vía Francia, sus instituciones, su lengua, su literatura (Gruner, 2010).

geopolíticas, corpo-políticas y epistemológicas⁵. En síntesis, la decolonialidad toma la epistemología geográficamente situada e históricamente contextualizada para generar un mundo heterogéneo. En ese sentido, la intención particular de esta investigación y del decolonialismo fue identificar, valorar y reconstruir las historias silenciadas, las subjetividades reprimidas y los lenguajes y conocimientos subalternizados por la idea de totalidad definida bajo el nombre de modernidad y racionalidad.

Las marcas analizadas en este estudio —Ajaneé, Grapes Pattern Bank, Studio Imo, NYA Lagos, Teddy Ondo Ella y Moulanzaou— constituyen espacios de insurgencia epistémica desde el vestir, que tensionan las lógicas de producción, representación y consumo impuestas por la modernidad colonial. Desde una perspectiva decolonial, sus prácticas no solo reinventan los lenguajes visuales, sino que disputan el control de los signos, los cuerpos y los afectos, rompiendo con el “archivo estético” que Europa impuso sobre África.

3.1.2. La hibridación como tensión y posibilidad

La hibridación es fundamental para el análisis de las dinámicas y los patrones de comportamiento culturales, sobre todo en contextos donde la modernidad clasifica como periferias, colonias, pero que tienen la capacidad de producir y circular un cúmulo de signos. En ese sentido, en el caso de la moda africana actual, la hibridación permite reconocer tensiones, disputas, desplazamientos, resignificaciones, las cuales se crean en el momento que lo tradicional, lo moderno, lo urbano, lo espiritual y lo emocional se entremezclan, en este caso en el terreno de los diseños. Sin embargo, es igualmente fundamental reconocer las limitaciones del término, el cual puede llevar a la posible romantización, de las mezclas, lo cual neutraliza las categorías y las convierte en estéticas vacías. Así, tal como se evidenció anteriormente, este capítulo intenta situar la noción de hibridación como una herramienta de análisis que tiene la capacidad de iluminar las representaciones complejas y enredadas de cada uno de los diseñadores, que negocian, recrean, plasman, negocian los diferentes discursos a través de sus archivos.

Desde una mirada más teórica, y evidenciando las costuras de la hibridación, Rincón (2000) define a la hibridación como principio ético o simplemente ‘crítico’, sólo en relación negativa a un principio de ‘pureza’ u homogeneidad. En el caso, digamos, de un nacionalismo cultural fundado

⁵ Conceptos de Mignolo que serán desarrollados más adelante.

en un mito de ‘pureza’ racial, la insistencia en lo ‘híbrido’ de la cultura tiene un valor crítico obvio. Pero lo culturalmente ‘híbrido’ en relación a una ‘pureza’ menos ideológica o hegemónica — tratándose, por ejemplo, de la protección de los derechos lingüísticos de una minoría étnica— se vuelve un principio básicamente ambiguo. Y en relación con la homogeneidad como propiedad económica —e.g., un alto grado de igualdad en la distribución de la riqueza— la hibridez ya se convierte en principio totalmente inútil, si no sofista. He aquí las limitaciones de una inmanencia textual siempre que el objeto de la crítica no se limite él mismo a una forma de identidad abstracta y sincrónica. (...) En su uso canclinista, por lo menos, la hibridez sólo viste de biologismo a una ideología textualista, e igual que el mestizaje, carece de cualquier valor crítico-histórico más allá de un simple descriptivismo empírico-cultural. (Rincón, 2000)

A causa de esto es que la hibridación es el mecanismo que no permite que la sociedad se homogenice, sino que esta puede ser uno de los resultados en el encuentro intercultural⁶, creyendo que la convivencia de temporalidades transhistóricas es posible mientras se niega la simplificación binaria entre pares de oposición conceptual como el modelo de explicación de la realidad y de la dinámica social. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que la noción de hibridez es útil sobre todo como herramienta crítica frente a discursos que defienden una supuesta pureza cultural o racial. Es decir, sirve para desmontar mitos nacionalistas que se apoyan en la idea de una identidad “pura”.

Pero al mismo tiempo advierte que la categoría tiene límites. Si se aplica de manera general o descriptiva, corre el riesgo de volverse ambigua: por ejemplo, puede diluir las luchas de minorías que quieren defender sus lenguas o tradiciones, o incluso volverse inútil cuando hablamos de cuestiones materiales como la distribución de la riqueza.

Por otro lado, desde la lógica de su creación, para Canclini, la hibridación no ocurre en abstracto ni por libre elección estética. Está mediada por relaciones de poder, regímenes económicos y disputas simbólicas. En el campo de la cultura, la hibridación puede convertirse tanto en estrategia de legitimación de las élites (que “consumen lo popular” para distinguirse), como en estrategia de supervivencia o reapropiación por parte de sectores subordinados. Como lo señala en *Culturas híbridas*: “la hibridación, en tanto estrategia de reconversión cultural, permite que

⁶ Entre estos puede estar la total aceptación y reproducción de los valores occidentales; la negación y el constante intento de emanciparse de la cultura occidental; el conflicto constante entre los dualismos.

sectores sociales excluidos encuentren nuevas formas de inserción simbólica, nuevas maneras de narrar sus experiencias” (García Canclini, 1990, p. 287).

En lo que respecta a la cultura visual, Canclini observa cómo la hibridación transforma los signos tradicionales en nuevos lenguajes. Esto es especialmente aplicable al campo del diseño, donde materiales, técnicas y estilos se combinan para producir nuevas formas estéticas que no pertenecen a un solo mundo simbólico: “Hibridar no es mezclar al azar, sino articular, reinterpretar, transformar el sentido de lo que se adopta” (García Canclini, 1990, p. 295).

3.2. Archivos cotidianos e hibridaciones críticas: el diseño de Grapes Pattern Bank entre memoria, afecto y decolonialidad

3.2.1. Peines africanos: el delinking de la hibridación de García Canclini.

En los archivos visuales creados por grappes pattern bank, los peines africanos tradicionales, usados especialmente por la comunidad yoruba, son un dispositivo central para la conservación de la memoria, un símbolo de poder, convirtiéndose en un símbolo de hibridación crítico. En este caso específico, los peines trascienden los ámbitos ornamentales para reactivarse como un símbolo político, dándole agencia a un objeto marginalizado en los sistemas de diseño hegemónicos.

La resignificación de este objeto puede leerse a través de lo que García Canclini (1990) define como hibridación cultural, donde se produce en cruce de repertorios simbólicos, que antes circulaban por separado y que “reorganizan los sistemas de sentido y de legitimación” . En este caso, el peine se traslada del espacio íntimo de la mujer africana —el bolso, la mesa del salón, el ritual del peinado— al textil de moda contemporáneo, manteniendo su carga simbólica, pero transformando su código de lectura. Es una forma de decir con imágenes lo que en el lenguaje dominante no tiene traducción.

Históricamente el peine africano se remonta a civilizaciones como kemet en el antiguo Egipto o la Kush en sudan, con piezas arqueológicas que remontan a 5.000 años de antigüedad. Estos eran tallados en madera o marfil y esculpidos con figuras que simbolizaban la conexión con lo natural y lo espiritual. Por otro lado, y haciendo énfasis en la sociedad yoruba, sus peines (Ilarun) son objetos que tienen un gran valor simbólico, que funcionan como regalo de amistad, indicando

un estatus, estéticas familiares y relaciones sociales. Son tallados en madera y marfil y decorados con figuras que simbolizan la proximidad con lo natural y lo espiritual. Sin embargo, en sociedades como la yoruba, el peine tradicional (*Ilarun*) es un objeto simbólico: dado como regalo de despedida o amistad, indicaba estatus, estéticas familiares y relaciones sociales. En otros lugares, el peine se usaba también como amuleto protector o como marcador de identidad tribal, incorporando tallas que representaban linajes o afiliaciones religiosas. Finalmente, a partir de los años 60 y 70, en el contexto del movimiento por los derechos civiles en EE. UU., el *Black first comb* se convirtió en un icono de orgullo negro y resistencia. Diseños como el puño cerrado simbolizaban identidad cultural, autodeterminación y rechazo al estándar estético blanco. Estas piezas fueron patentadas a inicios de los 70 (Samuel Bundles Jr. & Henry Childrey) y simbolizan la reapropiación estética africana en diáspora; incluso, hasta el día de hoy y desde el 2012, los peines plásticos manufacturados en china vuelven a ser una tendencia como un símbolo de reafirmación identitaria (Fitzwilliam Museum, 2013).

Históricamente el peine africano ha tenido un papel cultural profundo en diversas regiones del continente. En la lógica yorun las prácticas del cuidado y el peinado del cabello son sinónimos de identidad, estatus y afiliación espiritual, esto conlleva cierta carga ritual (Ajíbóyè, 2018; Fitzwilliam Museum, 2013). Precisamente, el peinado y el adorno de la cabeza operan en contextos ceremoniales y transiciones vitales, integrando estética y religión (Ajíbóyè, Ajíbóyè, Fólàrànmí, & Umoru-Òkè, 2018). Asimismo, se registran usos sociales -como el obsequio de peines para sellar lazos o marcar despedidas- que refuerzan su dimensión relacional además de la ritual (Heywood, 2013)

El caso de grappes patern bank es particular porque se reapropia de este peine y lo convierte en un patrón digital para estampar en las telas, amplificando su significado y desplazándolo de su funcionalidad a su simbología. Haciendo exactamente lo que Mignolo denomina como *delinking*, al desprenderse de las lógicas epistemológicas coloniales de lo que es considerado diseño, arte, ornamento; en sus palabras “La decolonialidad implica desprenderse de la estética como extensión del logos occidental, y reconectarse con memorias visuales negadas” (Mignolo, 2007, p. 459).

Así, los peines funcionan como unidades gráficas reactivas, archivo activo, que al igual que en los contextos su reapropiación como forma de identidad, caracterizan un archivo vivo encarnado tal como sugiere Checinska (2017). En síntesis, este estampado no es únicamente el reflejo del

cuidado personal, por el contrario, es una superficie de inscripción cultural, registros silenciosos de linaje femenino, de domesticidad y de poder social.

Desde una perspectiva decolonial y feminista, esto constituye una revalorización de los símbolos de lo doméstico y lo femenino, intentando vincularlo al mercado sin atribuirle concepciones erotizantes. Así en lugar de inventar “nuevos símbolos africanos”, Grapes Pattern Bank recupera objetos usados por tías, madres, abuelas y estilistas, y los reinscribe como signos de agencia.

Aquí el diseño se vuelve gesto afectivo. El peine, instrumento silencioso del día a día, se vuelve voz gráfica. Como plantea Viapiana (2014), en diálogo con Césaire, la negritud “Es la afirmación de la identidad negra, pero reconociendo la experiencia histórica de aquellos que han sido desarraigados, arrancados de sus tierras y esparcidos planetariamente”. Así, Grapes Pattern Bank no solo diseña textiles: construye archivo. Y al hacerlo desde los peines africanos, convoca memorias múltiples —íntimas y colectivas, femeninas y políticas— en cada repetición gráfica.

Figura 14.

Estampado de peines yoruba publicado por Grapes Pattern Bank en colaboración con llective: reinterpretación contemporánea de un motivo tradicional en el diseño textil.



Nota. [grapespatternbank] (2021) *This week, we are making Green the New Black. Prints designed exclusive for @kaicollective To cop the Irun shirt and [“Green the New Black” para Kai Collective] Instagram.*

Este gesto de mirar hacia lo cotidiano con una nueva lente visual activa lo que Sarah Nuttall (2009) describe como un trabajo de “*entanglement*”: enredo de tiempo, memoria y materia.

3.2.2. *Cubos de aluminio: archivo cotidiano y estrategia de hibridación afectiva*

Por otra parte, uno de los patrones con mayor profundidad simbólica, y reflejo de los contextos de los diseñadores son los cubos metálicos, usados en los internados nigerianos para ducharse. Ligado a uno de los motivos más insólitos, pero profundamente significativos trabajados por *Grapes Pattern Bank* es el de los cubos metálicos usados en los internados nigerianos. Este es un acto artístico desde lo cotidiano, donde para unos es banal, pero precisamente es ahí donde radica su potencia: en su capacidad de activar una memoria colectiva desde lo banal. Como lo recuerda Ekoko, fundadora de la marca:

“...we use an object... We want to do something that resonates with people. Like when you see, it kind of brings you back to your childhood and it’s like a metal pill [sic] bucket.[...] in boarding school we used to fetch water from the tap and then we used it to have our bath.” (Grapes Pattern Bank, entrevista, 2024).

Esto no es un acto decorativo, tampoco algo solo nostálgico, es una forma de activar desde lo cotidiano, reinscribiendo los objetos cotidianos en artefacto de simbología cultural. Siguiendo a García Canclini (1990), este gesto puede leerse como una *reconversión cultural*, es decir, la inserción de materiales del pasado —en este caso, el pasado escolar compartido— en estructuras contemporáneas como el diseño textil digital, donde se resemantizan los elementos culturales al reubicarlos en una nueva lógica de producción.

En este sentido, el cubo metálico se convierte en un contenedor simbólico de experiencias que comparten diferentes generaciones de jóvenes nigerianos, basados en la diseñadora, y su infancia en Djibouti, un pequeño pueblo en Nigeria. Así, esta noción de archivo va en concordancia con lo que Checinska (2017) denomina *archivos encarnados*: aquellos que se transmiten desde la corporalidad, lo doméstico y lo no dicho, y que pueden materializarse en la ropa como relatos en tránsito. En ese sentido, el cubo no es simplemente una imagen del pasado, sino un vector de subjetividades, marcas de clase, experiencias de desarraigo y agencia creativa.

Desde la noción de la decolonialidad, esta resignificación puede llegar a ser entendida como una práctica de desprendimiento estético (Mignolo, 2010), donde los cánones visuales

hegemónicos asociados con lo africano, con lo tradicional, con lo tribal son interrumpidos para abrir espacio a otras estéticas desde lo íntimo, lo personal. En este sentido, tanto se interrumpe el canon visual hegemónico que asocia lo africano con lo ancestral o tribal, para dar lugar a una estética de lo íntimo y lo vivido. Es decir, la marca no busca replicar modelos estéticos occidentales, pero tampoco se somete al mandato de representar la “autenticidad africana” desde lo ceremonial o lo tradicional. Más bien, se sitúa en un tercer espacio creativo (Bhabha, 1994), donde se construye valor simbólico desde una hibridez afectiva y postcolonial, capaz de tensionar el archivo sin sacralizarlo.

Esto habla con lo que Jansen nombra fantasmagoría de la modernidad, donde las reminiscencias del pasado vuelven en formas inesperada, proponiendo una armonía disruptiva con el tiempo y con la memoria. En consecuencia, las cubetas metálicas lejos de ser un llamado a la nostalgia, es un símbolo de resistencia, de comunidad, de cotidianidad, las cuales pasan a ser partes del cuerpo.

Por tanto, el diseño de este patrón no solo constituye una propuesta estética innovadora, sino también una estrategia política de reubicación del sentido. Al desplazar el centro de gravedad de lo africano desde los símbolos folclóricos hacia los objetos de uso común, Grapes Pattern Bank pone en cuestión las categorías tradicionales de valor, autenticidad y representación. En palabras de García Canclini, se trata de “hibridar no solo formas culturales, sino también sentidos del pasado, modos de producir y usos del arte” (1990, p. 144)

En el textil, grappes pattern bank, a través de Ekoko supusieron un cambio a los motivos tradicionales de Ankara y Wax, utilizados principalmente en Nigeria, proponiendo nuevas telas con estampados digitales cortando tela de seda o nylon, tal como lo menciona:

I remember our fashion industry was just taking off and what we had was we had access to very limited fabrics, very, very limited fabrics. You had different brands. Using the same print, the same fabrics and these are brands that like. Supposed to be high fashion, walking along the runway and I just thought that was right and it wasn't necessary because that's what they wanted to do. But that's that was the that's what they had available for them to play with. But the goal was to move back to country and basically give these fashion designers the power to truly express themselves through print. And color and fabric, yes.”

(Ekoko, 2024)

Figura 15

Adetutu Print” de Grapes Pattern Bank: patrón de cubetas publicado en 2019 como exploración gráfica de objetos cotidianos en el diseño textil.



Nota. Fotografía del portafolio de grapes Pattern Bank, 2019.

3.2.3. Archivo afectivo, estética cotidiana e hibridación floral: las flores de Grapes Pattern Bank

Otro ejemplo semejante a las cubetas, en los estampados de Grapes Pattern Bank son las flores como motivos visuales. Estas son las flores que se ven en lagos día a día, se desplaza el foco de inspiración desde lo monumental a lo microafectivo, desde la iconografía ceremonial a la observación sensorial del entorno cotidiano.

Desde la teoría cultural, este tipo de operación puede entenderse a través de lo que Sarah Nuttall (2009) denomina *entanglement*: una forma de enredo entre lo urbano, lo íntimo, lo natural y lo simbólico, donde “la ciudad se convierte en archivo afectivo” (Nuttall, 2009, p. 20). En este sentido, las flores no son solo elementos visuales, sino vectores de memoria, de sensación, de experiencia encarnada. Como lo dice Ekolo, “*The flowers. They use objects... that you can easily relate with... part of our growing up and our everyday*”.

Este argumento va a la par con lo que García Canclini (1990) plantea, donde las culturas híbridas no solo mezclan elementos tradicionales y modernos, sino que transforman lo marginal en centro simbólico. Según el autor, La agonía de las colecciones es el síntoma más claro de cómo se desvanecen las clasificaciones que distinguían lo culto de lo popular y a ambos de lo masivo [...] Ahora esas colecciones renuevan su composición y su jerarquía [...] Las vasijas, las máscaras y los

tejidos se hallan igualados ahora bajo el nombre de ‘artesanías’ en los mercados urbanos.” (Canclini, 1990. p. 283)

Además, desde una óptica decolonial, este proceso puede leerse como una forma de desobediencia epistémica (Mignolo, 2010), al desplazar las jerarquías del diseño global y proponer un nuevo régimen de signos desde lo íntimo y lo periférico. Aquí lo decolonial es crear otras narrativas visuales, que no estén en concordancia o repiquen las imágenes exotisantes de lo que puede llegar a ser lo africano.

Grapes Pattern Bank, al trabajar con flores urbanas, en realidad organiza una nueva visión de lo africano contemporáneo, proponiendo lo cotidiano como lo poético, lo inadvertido en lo que Bhabha (1994) nombra como formas intersticiales de cultura: “Es en la emergencia de los intersticios [...] donde se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas... (Bhabha, 1994, p. 2) Igualmente, estos diseños desafían los modos canónicos de la construcción de “lo africano” en el diseño, al no centrarse en símbolos étnicos explícitos, sino en lo africano como experiencia urbana encarnada. Aquí, el referente cultural se resemantiza mediante herramientas digitales y se proyecta al circuito internacional.

Figura 16.

Patrón de flores de Grapes Pattern Bank en colaboración con Kai Collective: resignificación de la flora urbana como archivo afectivo y recurso de hibridación estética.



Nota. [grapespatternbank] (2024) *Floral beauty. print designed by @grapespatternbank exclusively for @kaicollective #GPB #customprint #digitalprinting #fashionprint #findyourpower [Estampado floral exclusivo para Kai]* Instagram.

3.2 Ajanee, el upcycling y el involucramiento como símbolo de protección.

De igual forma la reutilización de prendas desechadas desde Ajanee figura como una crítica al propio sistema de la moda colonial, donde la producción que se genera en países de mano de obra barata se vende en occidente y se desecha en África. Ajanee parte del discurso de la reutilización como voz subalterna. Las prendas consiguen una segunda vida.

Desde aquí el *upcycling* funciona como una estrategia de decolonialidad, aquí nuevas identidades se construyen desde la moda, desde una experiencia material, donde el vestir se vuelve una herramienta política, volteando el papel de la cadena de producción y creando y produciendo desde los restos de occidente. Igualmente, la lógica de la colonización, tal como menciona Mignolo, funciona a partir de relaciones de binarios, occidente-oriental, tradicional-moderno, primitivo-civilizado, irracional-racional, magia-ciencia. Y desde esta lógica binaria se le niega a los colonizados la capacidad de crear conocimiento, moda, arte, siendo percibidos como subdesarrollados. Ajanee es el ejemplo que pone en tela de juicio estos límites, jugando en territorios de frontera.

Figura 17.

Prendas reconstruidas a partir de camisas desechadas por ajanee, publicadas en 2025



Nota. Portafolio de la marca, 2025.

Por otra parte, Ajanee también está compuesto por varios significados, herencias generacionales, y étnicas, precisamente. Luqman indica que *Wrapped Studies* (colección del 2023) surge como una serie de colecciones inspiradas en la práctica tradicional africana de cubrir el cuerpo con telas —una técnica común entre diversos grupos étnicos del oeste africano, incluyendo los Igbo— pero que en su reinterpretación, se convierte en un archivo sensible de defensa, memoria y proyección, tal como menciona: “*the first collection was like focused on like a particular like tribe... and like, the idea of duality ‘cause, yeah, the Igbo tribe... they tie the rapper twice, like layers of them together to signify status.*” (Ajanee, 2024) Aquí, el acto de envolver no es meramente funcional o estético, es un ritual identitario, el número de capas refleja jerarquías sociales, pertenencia y códigos culturales. Este gesto tradicional es el punto de partida para un proceso más complejo de relectura contemporánea.

En la segunda entrega de la colección (*Wrapped Studies II: Defense Mechanism*), Ajanee cambia este gesto en una metáfora del cuerpo como si fuera un escudo, una piel que se protege mediante capas textiles para resistir el trauma, ocultar la vulnerabilidad y proyectar fuerza: “*This idea of wrapping as like a defense mechanism but also like adding layers of strength, projection, masking vulnerability*” (Ajanee, 2024).

Así, lo que comienza como una indagación en prácticas indumentarias tradicionales, evoluciona hacia una reflexión psicoafectiva sobre el cuerpo en situación de amenaza. Las prendas —caracterizadas por cortes abruptos, pliegues envolventes y superposición de textiles— materializan esta idea de protección/emergencia donde las telas se vuelven máscaras y cicatrices.

Este gesto se vincula con las nociones de corpo-política del conocimiento en Walter Dignolo (2010), el cual dice que descolonizar implica reinscribir el cuerpo negado en las tramas de la producción de saber y representación: “La corpo-política del conocimiento es fundamental en todo proyecto descolonial. Fanon inscribe el cuerpo negro en la disputa epistémica dominada por el cuerpo blanco” (Dignolo, 2010, p. 94).

Ajaneer responde a esta disputa reinscribiendo el cuerpo como superficie de memoria, como lugar de protección, al igual que lo convierte en un símbolo de agencia, donde la moda que produce no pretende mostrar, sino envolver para darle sentido, protección, inscribiéndose en lo que Dignolo llama desobediencia epistémica, una ruptura con la lógica estética de la modernidad colonial. La elección de envolver en lugar de ajustar, de cubrir en lugar de mostrar, de cargar el textil con simbología íntima en lugar de seducir visualmente, es en sí misma una resistencia a la moda eurocentrada. Como plantea el propio diseñador: “*I was looking at [...] the ritual of wrapping. Projection. Cause ultimately, that is what's wrapping stems from, like a piece of clothing that kind of like covers*” (Ajaneer, 2024)

En este marco, *Wrapped Studies* puede ser leído como un archivo afectivo, que acumula gestos, traumas, memorias y formas de cuidado. El textil se convierte así en un lenguaje no verbal que reordena los signos de la moda desde una perspectiva afrocentrada y emocionalmente situada.

Figura 18.

Colección “Wrapped Studies” de Ajanee: experimentación con residuos textiles presentada en la Lagos Fashion Week 2025 como propuesta de moda circular y sostenible.



Nota. Extraídas del Portafolio de la marca, 2025.

En conclusión, ajanee utiliza la emancipación que propone Mignolo, viendo a la modernidad como un fenómeno que debe llegar a todas las esquinas del mundo, y que debe haber una relación dialéctica con los no occidentales, y solo así es posible la liberación de los pueblos no europeos, no solo de forma política, sino también creativa, al final todos los campos están mediados por la creatividad, ósea, solo siguiendo las normas del juego se puede tener legitimidad.

3.3. Creolización como forma de entendimiento de la hibridez cultural en el diseño africano.

La idea de la creolización nace de estudios culturales como un aspecto fundamental en la comprensión de los procesos de mezcla, de reivindicación, y de negociación identitaria, únicamente en el caso de las culturas que están pasando por un proceso post y/o decolonial. Así, hablando del diseño africano actual, el concepto es ciertamente útil para escribir y evidenciar los lenguajes visuales y textiles, las cuales son la constante negociación entre lo local, lo global, lo colonial, lo tendencia.

Stuart Hall (1990) advierte que: *“Cultural identities are the points of identification... Not an essence but a positioning... diaspora identities are those which are constantly producing and reproducing themselves anew, through transformation and difference”*. En esa medida, la creolización no implica una escueta suma de aspectos culturales, por el contrario, es una práctica de negociación que genera nuevas formas de ser y de representar.

Esa misma idea es reapropiada por Paul Gilroy (1993) proponiendo el concepto de “Atlántico negro”, donde se crea la imagen

“of ships in motion across the spaces between Europe, America, Africa, and the Caribbean as a central organizing symbol...the rhizomorphic, fractal structure of the transcultural, international formation I call the black Atlantic...cultural historians could take the Atlantic as one single, complex unit of analysis... to produce an explicitly transnational and intercultural perspective...a concern with the Atlantic as a cultural and political system” (p. 13, 24).

Desde este concepto, el diseño africano actual puede verse como algo en constante movimiento, donde las telas, los diseños, los cortes, las hormas, las estéticas circulan entre Lagos, Londres, Nueva York, Colombia, transformándose en cada lugar y en el camino.

Este es el caso de Ekoko, fundadora de Grapes Pattern Bank, donde el trabajo consiste en las impresiones textiles, mezclando las influencias africanas con otros textiles, como el denim, la seda, el nylon, el algodón, el poliéster, creando un reflejo de la creolización: el tejido tradicional

se plasma en estampados, y estos se encuentra con materiales y técnicas globales, generando un lenguaje textil que no pertenece exclusivamente a ninguno de los polos, sino a su entrecruce.

Por otra parte, y mencionándolo de forma pasajera ya que no es un enfoque de la investigación, la creolización también es notable en prácticas tradicionales y rituales de Nigeria, como el caso del Aso ebi, estudiado por Ajani, el cual es una técnica comunitaria y familiar pero que ha ido cambiando a partir de la incorporación de telas extranjeras, de encajes, de hormas. Esto también pasa en el caso que Jessica Strubel en 2012 estudia en Texas: el gele, donde las mujeres nigerianas usan el aso oke, ligado a las celebraciones yoruba pero adaptado al contexto americano.

En síntesis, la creolización evidencia que el diseño africano no es ni mucho menos una concepción pura, sino un espacio de constante negociación de significados y aspectos, creando nuevas estéticas en cada contexto.

3.3.1 Del archivo sagrado al objeto cotidiano: la creolización en Teddy Ondo Ella

Las obras de Teddy Ondo Ella facilitan el reconocimiento de la creolización como un fenómeno con dinámica, autonomía, como algo vivo, donde el diseño africano es más que una mezcla estética. Stuart Hall (1990) lo menciona como que las:

“Cultural identities are the points of identification... Not an essence but a positioning... is a matter of becoming’ as well as of being. The ruptures and discontinuities which constitute... the Caribbean’s ‘uniqueness...Diaspora identities are those which are constantly producing and reproducing themselves anew, through transformation and difference.”

Así, Teddy no solo acumula signos o códigos, por el contrario, crea nuevos lenguajes que mezclan lo sagrado, lo profano, lo africano, lo global, lo local, lo ancestral, lo contemporáneo y evidencia que no son excluyentes, sino que son conceptos que se entremezclan.

Desde el mismo hilo conductor, la creolización desde el punto de Gilroy es una situación de tránsito, un lugar donde las memorias, los sentires, los símbolos, circulan entre continentes, entre tiempos y al hacerlo cambian, creando productos híbridos. Ejemplo de esto es la máscara Fang usada por Teddy, un artefacto ligado a la sociedad Fang, de la familia lingüística Bantu,

quienes ocupan el sur del río Sanaga, en Camerún. También en Guinea Ecuatorial y los bosques y la parte norte de Gabón, por el río Ogooué (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2025); durante 1910-1959 esta comunidad vio pasar el poder desde ser colonial francesa, obligándolos a trabajos forzados hasta 1945. La máscara Ngil, precisamente, es tallada en madera con forma de cara humana alargada con una frente sobresaliente, huecos en los ojos y boca y a veces pintada con pigmento blanco, la cual pretende hacer un llamamiento a los espíritus, al igual que ser un llamado a la muerte y a la virilidad masculina (British Museum, 2025); esta era usada por los miembros de la sociedad secreta Ngil, quienes eran autoridades de la comunidad Fang, quienes en la noche usaban esta máscara. Pero su uso se redujo notablemente después de la colonización francesa, la cual la prohibió. (Kreeger Museum, 2025).

La creolización, pensada desde el Atlántico Negro de Paul Gilroy (1993), se articula como una lógica de tránsito: flujos de símbolos, memorias y estilos que circulan entre continentes y tiempos históricos, produciendo culturas radicalmente híbridas. En el caso de Teddy este tránsito se manifiesta al poner en diálogo la máscara tradicional fang con otros objetos actuales, como el ventilador eléctrico, elevándolo desde una iconografía visual, convirtiendo lo cotidiano y lo banal a un símbolo político. Tal como advierte Fasakin (2021), desde el control de la economía, la colonialidad produce un control hegemónico de todo el mundo a través del modelo capitalista. Teddy intenta cambiar esta lógica al incluir los productos de la vida cotidiana, dándole otro significado a los objetos domésticos, como un objeto que articula todos los hogares africanos.

El propio Teddy explica su estrategia a través de un ejemplo tomado de Japón: “Like you can work [sic] in Tokyo, you see this amazing modern building and you just cross street, you're going to see a whole temple, but everything stays together in the same environment. That's what I'm trying to do (Teddy Ondo Ella, 2024). En esta cita se puede identificar la lógica detrás de Teddy, donde no se intenta asemejar lo tradicional con lo moderno, sino, crear otra cosa, un punto donde ambos intervengan sin jerarquías, tal como teoriza la creolización. Como señala Beatrice Angut Oola, la moda africana debe ser entendida como “herramienta de posicionamiento político, de archivo viviente y de resistencia encarnada” (Oola, 2020, p. 4). Teddy hace de cada colección un archivo creolizado, donde lo que parecía irreconciliable se rearticula como estética política.

Asimismo, lo que hace Teddy no es fortuito, The Guardian (2012) ya advertía que muchos diseñadores africanos estaban “resistiendo el modelo occidental de desarrollo” al crear prendas que

no buscan emular los epicentros de producción de conocimiento, sino “traducir valores culturales africanos en lenguajes visuales que el mundo pueda escuchar sin distorsionar” .

Igualmente, Angela Jansen (2020) y Christine Checinska (2017) han mostrado cómo la moda africana actual maniobra desde un archivo, el archivo afectivo, donde las telas, las hormas, los colores y los símbolos son las que cargan la memoria, la trascendencia de esto es una estética donde lo sagrado y lo profano se desacraliza y se politiza, y lo mismo al revés, lo banal se sacraliza para formar parte de la identidad.

Este principio puede leerse como una actualización africana de lo que Glissant (1997) describió: “*Chaos-monde is neither fusion nor confusion: it acknowledges neither the uniform blend—a ravenous integration—nor muddled nothingness*” (p. 94). Así, es necesario notar que en las colecciones evidenciadas los objetos no pierden su poder simbólico, pero este tampoco es inmodificable, se transforma en el reflejo de las sociedades contemporáneas.

Figura 19.

Colección 2022 de Teddy Ondo Ella, donde se reflejan los ventiladores urbanos de Gabón como símbolo de modernidad cotidiana y recurso de creolización estética.



Nota. Portafolio de Teddy Ondo Ella, 2022.

En síntesis, el caso de Teddy Ondo Ella es la muestra del proceso de negociación constante, resignificación y apropiación de la creolización, una hibridación que al final es política, incluso viéndola solo a partir del flujo de relaciones: ósea, la tradición no es intocable, como tampoco es la modernidad, antes la tradición y la modernidad se entrecruzan para crear las colecciones de estos diseñadores, creando espacio de interpelación. Eso que Hall menciona como nuevas identidades.

3.4. Poéticas de la mezcla y el tránsito: Moulandzaou entre el archivo, el cuerpo y la ciudad

A través de su colección debut, presentada en la París Fashion week de Dakar, Moulandzaou evidencia su cariño por la rumba congoleña, al igual que por el blues afroamericano, dos tradiciones musicales que representan la propia diáspora y un símbolo de resistencia, esto no solamente nos ilumina a nivel cultural, sino también a nivel semiótico: Tanto la moda como la música operan en un territorio transfronterizo, que es impulsado por las emociones y el punto de enunciado del creador, sus historias de desplazamiento, tal como lo menciona en su entrevista: *“I listen to a lot of blues music. People used to tell me my creative direction was too Western. But I say: my style is a summary of my cultural background”* (Moulandzaou, 2024).

Estas declaraciones son la muestra de que la hibridación se cataliza no solo desde lo estético, sino también como la construcción de identidades fragmentadas. En este sentido, Moulandzaou no representa una imagen “auténtica” de África, sino una en tránsito, que está influenciada por situaciones particulares, físicas, estéticas, sean estos los propios espacios o las personas que los frecuentan, así, se componen representaciones que son tan propias de Pointe-Noire, como de París.

En sus propias palabras, la moda en Dakar no es banal, es un aspecto muy importante en la vida social. Esto apoya lo que Checimske en 2017 señala: que en los contextos africanos y diaspóricos vestirse no es solo una práctica estética, es una agencia ontológica, un modo de definición de la identidad en un contexto de identidad global. Así, la moda sirve como afirmante, como definidor, como lo que puede demarcar los límites de lo local y lo global, conformando identidades heterogéneas, es la herramienta de definición del yo. Así, para moulandzaou cada prenda es un mensaje, una autorrepresentación desde el sur global, pero basada en las lógicas globales.

3.4.1 Entre Pointe-Noire, y París, sincretismo simbólico y estética del cruce

La marca Moulandzaou es creolización por naturaleza, es la forma de traducir visualmente una identidad que se encuentra fracturada, entre el mundo y Kinshasa, entre lo sagrado y lo profano, el cristianismo colonial y la música de resistencia colonial, entre la herencia y creación. Tal como señala el diseñador:

“My creative direction is actually a summary of my background, my cultural background [...] You can see me create very Western-like design [...] there are of course a lot of elements of African culture [...]it’s always a mixture [...]I use them all, whether it’s from Africa or not to create my world.” Sobre la escena joven: “You have the younger generation that are more about combining both [traditional and modern approaches].” (Moulandzaous, 2024).

Esta mezcla no es homogénea, es fuente de disputa y conflicto, es una estética que en palabras de Stuart Hall (2003), las *“Practices of representation always implicate the positions from which we speak or write—the positions of enunciation”* (p. 222). Así, el diseñador reconfigura símbolos: las camisetas de fútbol con iconografía sapeur y con una dirección artística de las dinámicas congoleñas, los mercados, las calles, referencias al protestantismo, al hip hop y a la rumba. Todo, desde la mirada de un inmigrante que nace en un pueblo pequeño, mudándose a Point Noire a muy temprana edad, luego a Marruecos por motivos políticos y ahora en Dakar.

En sus creaciones, se encuentran las camisetas de fútbol con el estampado de *Empire Bakuba*, que alude al Reino Kuba (actual RDC), reconocido por sus tejidos de rafia bordados con motivos geométricos complejos y abstractos que funcionan como lenguajes de estatus, memoria e identidad cultural (Vogel, 1985). Estos textiles no son adornos, son archivos visuales con carga social y espiritual. Así, al imprimir los patrones Kuba en las camisetas de fútbol, rodeándolo de instrumentos musicales -símbolos de festividad, performance- y produciendo lo que Stuart Hall denomina como:

“The diaspora experience as I intend it here is defined, not by essence or purity, but by the recognition of a necessary heterogeneity and diversity; ... by a conception of ‘identity’ which lives with and through, not despite, difference; by hybridity” (1990, p. 235).

Aquí el estampado kuba hace la función de traducir los tiempos, del archivo kuba precolonial al lenguaje presente de la moda global. Lo que Gilroy menciona que los

... special analytical problems arise if style, genre, or particular performance of music is identified as being expressive of the absolute essence of the group that produced it? What contradictions appear in the transmission and adaptation of this cultural expression by other diaspora populations...? How does the hemispheric displacement and global dissemination of black music get reflected in localized traditions of critical writing... particularly if they come into opposition against further mutations produced during its contingent loops and fractal trajectories? (1993, pp. 75–76)

Moulandzaou hace circular un motivo patrimonial hacia un soporte distinto (la camisa urbana) y lo sitúa en diálogo con la sonoridad de los instrumentos. El resultado no es copia, sino una nueva gramática híbrida que habla tanto al público africano como al global.

De igual forma, el análisis postcolonial permite identificar que las prendas son un desafío a la narrativa colonial que subalternizaba los textiles africanos al terreno artesanal, y los rescataba para producir exotizaciones como el caso de la gorra MAGA. Como advierte García Canclini (2000), la hibridez desafía... “cualquier intento de ordenar el mundo en identidades puras y oposiciones simples.” Entonces en ese sentido Moulandzaou coloca el patrimonio Kuba en un objeto de consumo contemporáneo, mostrando que la modernidad africana no necesita validarse imitando París o Milán, sino que puede producir moda desde sus propios archivos simbólicos. Esta percepción va en concordancia con que Oola (2020) define como la moda como un vehículo que refleja y transporta la cultura, la cual es usada como una herramienta para crear identidades y ubicarlas en contextos globales y locales.

Figura 20.

Colección debut de Moulandzaou, presentada en 2025, se basa en camisas de fútbol con estampados inspirados en el Imperio Bakuba como diálogo entre herencia cultural y estética urbana contemporánea.



Nota. [moulandzaou] (2025) *Inspired by the legendary music group "EMPIRE BAKUBA" which proudly represented Congo across Africa and the world in the 80s [Jersey tributo a Empire Bakuba]* Instagram..

El trabajo de Moulandzaou puede ser comprendido como un ejercicio de hibridación y de creolización en el sentido que Édouard Glissant (1997) otorga al término: no como simple mezcla, sino como “*one of the ways of forming a complex mix—and not merely a linguistic result—is only exemplified by its processes and certainly not by the ‘contents’ on which these operate.*” (p. 89)

En Moulandzaou, el adorno cristiano deja de ser puro símbolo de colonización y se vuelve, por contraste, campo de reapropiación. En este sentido la propuesta estética de Moulandzaou no es solo una estrategia de diseño, es en sí una representación simbólica del archivo colonial y postcolonial, un encuentro de símbolos religiosos creolizados que producen nuevas gramáticas, tal como menciona Glissant. Siendo la moda el método donde los cuerpos sobreviven a través del ruido.

La marca, de este modo, se inscribe en lo que García Canclini denomina “estrategias de desterritorialización y re-territorialización”, donde hay una a pérdida de la relación ‘natural’ de la cultura con los territorios geográficos y sociales, y, al mismo tiempo, ciertas relocalizaciones

territoriales relativas, parciales, de las viejas y nuevas producciones simbólicas. Esta operación, sin embargo, no implica un esencialismo cultural. Moulandzaou no busca autenticar una africanidad fija, sino performar una “identidad diaspórica situada”, en la que las referencias religiosas, musicales y urbanas son ensambladas como fragmentos contingentes.

3.4.2. Dirección creativa como escenografía de la identidad creolizada

La propuesta estética de Moulandzaou no solo se expresa en la confección de las prendas, sino en la manera en que estas son puestas en escena. La dirección creativa —abarcada desde la fotografía, hasta la escenografía, el maquillaje— es fundamental para construir una narrativa sobre las identidades de Dakar, es la construcción de atmósferas. Aquí, los escenarios son mercados callejeros, esquinas de barrios populares, habitaciones con luz tenue o superficies de concreto urbano. Lejos del artificio del estudio de moda tradicional, sus producciones visuales evocan lo que Paul Gilroy (1993) denomina “la poética del Atlántico Negro”: una forma de representación cultural que surge de los flujos diaspóricos, entre la precariedad, la memoria y la creatividad. En este sentido, sus puestas en escena no idealizan ni folklorizan lo africano, sino que proponen una estética densa, áspera y emocionalmente cargada, donde lo cotidiano es elevado a archivo visual.

Esta operación puede entenderse como una forma de hibridación simbólica, en la que códigos del *fashion* editorial global se mezclan con referencias locales, con objetos de uso común, gestos no posados y cuerpos no normativos. Tal como sugiere García Canclini (1990) el análisis debe trabajar “los procesos (combinados) de descoleccionamiento y desterritorialización” (p. 283). Moulandzaou no busca una “imagen africana” estandarizada, sino que construye un lenguaje visual propio desde lo situado, lo táctil, lo político.

La creolización es aquí entendida con Édouard Glissant (1990) como un proceso estético imprevisible, sin síntesis armoniosa, donde los elementos culturales no se funden ni se resumen, sino que generan nuevas formas desde la relación. En Moulandzaou, las referencias al jazz y al blues afroamericano, la presencia de mobiliario retro, o el uso de prendas intervenidas con técnicas de *upcycling*, conviven sin jerarquías, en composiciones visuales que rechazan tanto la pureza como la nostalgia.

Esta puesta en escena de lo impuro, de lo híbrido y lo migrante, constituye una forma de lo que Hall (2003) llama “posicionalidad estratégica”: el uso de símbolos identitarios no como esencias fijas, sino como recursos móviles para enunciar un lugar en el mundo. Desde una perspectiva postcolonial, la escenografía de Moulandzaou interrumpe el régimen visual heredado del colonialismo, que fija a África en la imagen del colorido tribal, del exotismo solar, del cuerpo disponible. En cambio, su trabajo —tanto en las prendas como en las imágenes— propone una poética de la sombra, del pliegue, del fragmento. Tal como advierte Beatrice Oola (2020), el diseño africano contemporáneo no debe limitarse a representar “lo africano”, sino que debe “hablar desde lo vivido, desde lo afectivo, desde lo situado”. Moulandzaou encarna este principio al hacer del escenario visual una forma de archivo sensible.

Figura 21

Camisetas de fútbol lanzadas por Moulandzaou, con énfasis en la dirección creativa y en la conexión con los mercados locales de Pointe-Noire.



Nota. [moulandzaou] (2024) *Our vintage Jersey collection will be on sale soon.* www.moulandzaou.com *Creative Director:* @iamkoobs *Photographer:* @tiakudibondass *Assistant* [Anuncio de colección vintage] Instagram.

Finalmente, puede decirse que la dirección creativa de Moulandzaou construye una escenografía creolizada de la memoria, donde los referentes musicales, los gestos corporales, los

espacios domésticos y las prendas reconfiguradas se entretujan para narrar una identidad en tránsito. La moda, en este contexto, no es producto ni tendencia, sino forma de existencia: un modo de reescribir el cuerpo desde la historia, la herida y el deseo.

3.5. Hibridación artesanal y crítica del sistema moda en Oshobor

En la propuesta de Oshobor, la hibridación no es cúmulo de elementos que parecen formar una morfología dispar, es una armonía hallada en la resistencia cultural frente a un sistema global, al igual que el reflejo de las prácticas coloniales, reinventadas e instrumentalizadas al servicio de los diseñadores. De esta rama nacen los restos, las prendas desechadas, que son vivificadas en nuevos modelos estéticos que reutilizan y ralentizan. Aquí surge Oshobor, como una pieza que articula estas características para crear un nuevo modelo estético mientras se entremezclan figuras que culturalmente parecían ajenas, pero que ahora coexisten y se redefinen constantemente

Esta hibridación no es neutral. En palabras del autor, la hibridez funciona como principio ético o simplemente ‘crítico’, sólo en relación negativa a un principio de ‘pureza’ u homogeneidad”. Así, Oshobor lo que hace es producir un tipo de hibridación tanto crítica como insurrecta, la modernización se hace desde lo viejo y desechado mezclándolos con nuevos procesos, nuevas técnicas y corporalidades que lo habitan. Como él mismo señala: *“One major part of sustainability is slow fashion. Over here what we practice majorly is slow fashion. We are very conscious about what we make and how we make them”* (Oshobor, comunicación personal, 8 de marzo de 2025).

Enfatizar precisamente en la temporalidad, la ética y los procesos son la consecuencia de la hibridación de Canclini y Spivak, la modernidad desde las periferias: énfasis en el tiempo, la ética y el proceso remite al enfoque canclinista sobre la modernidad periférica: una modernidad que “no llega en los mismos tiempos ni con las mismas formas” y que, por tanto, hibrida lo moderno con lo residual, lo artesanal con lo urbano, lo simbólico con lo funcional (García Canclini, 2000, p. 67).

En este sentido las colecciones de Oshobor se convierten en un ejemplo de una no simultaneidad de lo simultáneo: crear desde lo eliminado, hacer vanguardia desde centros que se conciben como fuentes de tradición, no de modernidad. Esta tensión entre deseo contemporáneo y conexión ancestral configura lo que Spivak menciona como la historia epistémica del imperialismo, es “una serie de interrupciones, un desgarramiento repetido del tiempo que no puede suturarse [...] y

acelerarse a partir de estudios culturales de intercambio entre norte y sur.” (Spivak, 1999, p. 208) Aquí la moda africana ya no se basa en el exotismo, por el contrario, tiene la capacidad de reelaborar lógicas globales desde los márgenes, las periferias, los otros.

Asimismo, las maneras en que Oshobor articula su narrativa desde la moda inicia en el proceso de volver a la vida telas muertas y abandonadas, tal como lo dice el autor:

they 're usually these dead stock fabrics within the market, They are disclosed to be thrown away, but to find them local markets and they sell them at cheaper prices so that instead of throwing them away you can just buy them and use them for anything. And sometimes fabric like fabrics like this do not. Many people do end up buying them because sometimes they come dirty. They do not come in so good, but that's where sustainable designers come in. We're able to find a way around it for some of my fellow designer Friends (Oshobor, comunicación personal, 8 de marzo de 2025).

El apartado anterior habla sobre como la creación inicia desde el principio de conservación, sino de recomposición y reactivación. Aquí la marca se sitúa como una creadora, no una reproductora, un núcleo de producción de símbolos Yoruba que resiste a consumo rápido, la obsolescencia y la homogenización de la moda.

Figura 22

Colección “EDO” de Oshobor (2024): homenaje a la cultura Edo mediante el uso de telas recicladas y rescatadas como estrategia de memoria y sostenibilidad.



Nota. [oshobor] (2025) Some trust in chariots, some in horses Some in the power of the ancestral bloodline that flows in their veins 🍷 [Editorial: linaje ancestral y estilo] Instagram.

La dimensión deconstructiva de su práctica es clara: sus piezas deshacen la linealidad productiva moderna, y trabajan con la irregularidad, el ensamblaje y la reconstrucción. En palabras de Derrida, la deconstrucción consiste en “un trabajo que opera desde dentro de las estructuras, minando sus cimientos sin destruir su visibilidad” (Rocca, 2016, p. 44). Oshobor no niega la moda, la desarma desde adentro. Toma fragmentos de colecciones pasadas, los recicla y transforma: “When we release a collection and then we show our sample pieces on the runway [...] I make it a point of duty to recycle some of the sample pieces from the last collection into the new collection” (Oshobor, comunicación personal, 8 de marzo de 2025).

Este gesto remite a una lógica del archivo en movimiento, donde cada prenda es una huella temporal, una voz que se reactiva. No hay “temporadas”, sino tramas que continúan. La moda no como consumo, sino como memoria estructural. En esta línea, Césaire (2006) rechaza el discurso civilizatorio del colonialismo europeo, y aboga por una estética ligada a la memoria, lo ancestral y

lo comunitario. La propuesta de Oshobor, construida a partir de prácticas heredadas y resignificadas, se alinea con esa poética del retorno no nostálgico, sino reconstructivo.

Figura 23.

Colección “EDO” de Oshobor (2024): uso de telas reusadas y máscaras tribales para referenciar el contexto Edo en clave de sostenibilidad y memoria cultural



Nota. [oshobor] (2024) *FROM THE ANCIENT CITY... REPRESENTATION AND CELEBRATION* Photography: @theharryodunze Model: @pretty_boi_davis #oshobor #oshobornagain #sustainablefashion [Campana “From the Ancient City”] Instagram.

3.5.1. La colección Edo de Oshobor: máscara, creolización y crítica postcolonial

En su entrevista, Oshobor explica que en la colección *Edo* decidió incorporar la máscara *igunuko*, figura central en la tradición yoruba. Según relata, la máscara es un emblema cultural y espiritual.

“So this one is the igunuko. So, the igunuko is a masquerade in the Yoruba land... I mostly reference Yoruba ’because I was staying in Lagos at the time and Lagos State is a Yoruba state. ... this masquerade is mostly seen at nights... when they find you walking around

when [masquerades] are working, they flog you. And I had that encounter, so I had to reference that in the collection.” (Oshobor, comunicación personal, 8 de marzo de 2025).

Esta afirmación sitúa la colección *Edo* en un terreno que rebasa lo estético: la moda se convierte en vehículo de memoria histórica, archivo cultural y enunciación política.

La decisión de Oshobor de reintroducir un símbolo sagrado en la lógica del diseño contemporáneo puede entenderse como un gesto de creolización. En *Edo*, la máscara no es preservada en su sacralidad intocable ni relegada al museo etnográfico; es recontextualizada en la superficie textil y en la pasarela, al igual que el caso de Teddy. Esta operación creolizante no elimina el valor espiritual, pero lo desplaza a un nuevo lenguaje visual en diálogo con la moda global.

Este gesto dialoga con lo que Beatrice Oola ha denominado la moda africana como “archivo viviente y resistencia encarnada” (Oola, 2020, p. 4). No se trata de estetizar el trauma colonial, sino de reinscribirlo en un lenguaje creativo que denuncia la expropiación histórica y afirma la continuidad cultural. En ese sentido, la colección *Edo* encarna lo que Bhabha (1994) conceptualiza como “tercer espacio”: un ámbito de negociación donde los símbolos no son ni puramente tradicionales ni completamente globales, sino instancias de rearticulación crítica.

3.6. Studio Imo: Hibridación colaborativa y decolonialidad táctil

Las producciones de Studio Imo son una intersección del trabajo artesanal con la contemporaneidad, es una creación a partir del saber colectivo, así, lo hegemónico no dicta la práctica, por el contrario, la escucha activa y la transmisión de memoria familiar dictan el hacer. Tal como lo expresan sus fundadores en entrevista:

“I’m really close to my grand aunt. And so, she taught me how to make Knitwear. So, knits in on crochet.” “I used to sit with her while she made those things. And I got very curious, and I asked if I wanted to learn and she taught me. And so, she basically taught me the basics.” (studio Imo, comunicación personal, 10 de diciembre de 2024).

Este enfoque representa una forma concreta de hibridación, la práctica del crochet, históricamente considerada menor o doméstica, se resignifica en las manos de Studio Imo como tecnología de archivo vivo. Según Palmsköld (2016), el crochet ha sido tradicionalmente excluido de las definiciones oficiales del patrimonio: “*The fact that crocheting was a contemporary and modern activity made it difficult to define as part of the traditional craft and sloyd techniques worth preserving*” (p. 24).

Studio Imo subvierte esta exclusión al instalar el crochet como un dispositivo crítico de memoria material y plataforma colaborativa. Así, el gesto de *hacer a mano* con otros –tejiendo desde lo común, no desde la autoría– se convierte en una forma de resistencia a la lógica individualista y extractivista del diseño globalizado. Esto es coherente con la crítica de Almevik (2016), quien propone una revalorización participativa del patrimonio intangible desde una perspectiva comunitaria: “La documentación participativa del hacer artesanal permite una percepción renovada del mundo, en la que los sentidos del cuerpo y el conocimiento del oficio se afilan en el hacer compartido” (Almevik, 2016, p. 78).

Esta forma de reciprocidad también puede ser el acto de deconstrucción per se, desmantelando las jerarquías establecidas de diseñador, ejecutor, entre autor y técnica, pero especialmente entre lo artístico y lo artesanal. “Muchos de nuestros diseños empiezan de manera intuitiva, viendo lo que las tejedoras proponen, y luego los adaptamos juntos a lo que queremos expresar” (Studio Imo, comunicación personal, 1o de diciembre de 2024). Esta coautoría textil no solo desestabiliza las nociones eurocéntricas de creatividad, sino que también pone en marcha un proceso de decolonialidad material. Como plantea Jansen (2020), lo decolonial no reside únicamente en las formas visibles, sino en las estructuras de relación y en la reapropiación de los tiempos, lenguajes y técnicas negadas por la modernidad colonial: “*Decolonial fashion requires a shift from surface to structure, from mere representation to reorganization of power relations within fashion systems*” (p. 12).

Desde esta perspectiva el estudio no entremezcla lo tradicional con lo moderno, sino que habla y crea coexistencias entre ellos, de forma interdependiente, aquí el crochet tiene varios significados, inicialmente, replantea la noción de arte, expandiendo sus horizontes, igualmente, recalca la sabiduría familiar y ancestral, además de producir constantes técnicas basadas en los contextos, tal como menciona:

I'm sure you've seen it in a lot of my... designs like a WAVY, a WAVY texture pattern [...] And that pattern is inspired by early 80s to early 90s Nigerian architecture [...] [There] were these fences and gates... window barring that made use of curlicue waves... I kept thinking how can I replicate this idea in crochet?" (Studio Imo, comunicación personal, 10 de diciembre de 2024).

En este sentido, Studio Imo activa un tipo de hibridación crítica, que no diluye lo tradicional en lo moderno, sino que propone formas de coexistencia interdependiente entre saberes técnicos, prácticas comunitarias y diseño contemporáneo. Lo artesanal no es aquí un ornamento del diseño, sino el corazón mismo de una práctica que desafía los regímenes de producción dominantes.

3.7. NYA Lagos: Creolización de la cotidianidad y relectura del vestir desde la postcolonial

La propuesta de NYA Lagos es híbrida per se, la moda nigeriana es rearticulada por Oyinda, desde varios puntos de enunciación: Lagos, Londres. Lagos se inscribe dentro de un marco de *creolización estética*, donde los códigos visuales, textiles y simbólicos de la moda nigeriana urbana son rearticulados por Oyinda desde una encrucijada múltiple: la de Lagos, Londres y su biografía migrante. Tal como señala Quijano (1998) la universalización de la civilización capitalista es la otra cara de la irrupción de la diversidad y de la heterogeneidad de las experiencias culturales que existen en el mundo y que circulan en las mismas autopistas de la comunicación global. NYA Lagos se inscribe en esta lógica, pero transformándola desde dentro, dejando los estilos más tradicionales como el Boubou o el uso homogéneo del Ankara, buscando constantemente una forma de reproducir un sentimiento de autenticidad. En sus palabras,

I just do lots of experimentation, whether it's with hand dyeing, batik prints, the tambour beading, woodworking, bronze casting... and then at the end I manage to like put it all together... it's like a big collage [...] It's... just using the old with the new and seeing what can be done with it. It just happens to be that at this stage of my brand's journey, we are focusing on Africa because it's what's immediately around us [...] They just make off the fabric and then we bead —we hand bead— all the tops... people love mixing the modern,

which is the top and the hand beading... with the tie-dye... and you know all the handwork that goes into the skirt [...] We call it Adire... this is all hand done for my brand [...] you won't find this print anywhere else (NYA Lagos, comunicación personal, 17 de diciembre 2024).

Figura 24

prendas de NYA lagos elaboradas a partir del adire



Nota.— [nya_lagos] (2024) Beauties in the blue Asita set. Currently available in black and silver [Set Asita (azul; también en negro y plata)] Instagram.

Estas creaciones son el reflejo de la resistencia de técnicas ancestrales en la moda contemporánea de Lagos. El adire es una técnica yoruba donde se reserva el índigo al atar, coser y pintar as telas con algodón de tuca (= *adire eleko*) practicada por mujeres en el suroeste de Nigeria desde el siglo XIX (y con raíces previas). Precisamente, el adire, como técnica se volvió cada vez más popular en los años 1920 debido a la afluencia de telas de camisería europeas importadas Byfield, J. A. (1997). Esta ruptura no se produce en el vacío, sino que se inscribe en un campo cultural dominado por expectativas normativas sobre lo que debe ser “moda africana”. En este marco, la diseñadora se posiciona en contra de una repetición mimética del repertorio tradicional y apuesta por una reapropiación situada que conecta las prácticas de bordado, batik y tintura con siluetas prácticas, adaptables a la movilidad urbana contemporánea.

El uso del *adire* teñido a mano, la incorporación de cuentas bordadas localmente y la versatilidad de las prendas (pensadas para el día y la noche) no son decisiones estéticas neutras. Son actos de lo que Hall denomina “resistencia creativa” en tanto reordenan el archivo visual y sensorial de la moda nigeriana desde una subjetividad descentrada, femenina y translocal. La propia Oyinda lo expresa al describir la mezcla entre la funcionalidad y el deseo de narrar su historia: “*I like to wear things that are really easy... I could wear it with flats and go about my day, but I know I could have some heels in my car... it’s that versatility*” (NYA Lagos, 2023).

Desde la teoría postcolonial, este tipo de intervención también puede ser leída como una práctica de *descolonización afectiva del vestir*. Según Mignolo (2010), “la decolonialidad implica reapropiar los modos de sentir, crear y pensar más allá de las taxonomías impuestas por la modernidad occidental” (p. 46). Así, Oyinda no sólo recupera técnicas artesanales locales, sino que reconfigura sus sentidos al insertarlos en piezas donde convergen referentes urbanos londinenses, memorias migrantes y climas tropicales.

El gesto de NYA Lagos es entonces radicalmente creolizante: no busca purezas ni retornos, sino modos múltiples de ensamblaje. Así, la marca NYA Lagos, liderada por Oyinda, representa una forma situada, urbana y afectiva de *creolización estética*, donde los tejidos, tintes y bordados no solo visten cuerpos, sino que narran trayectorias culturales fragmentadas, en tránsito y profundamente marcadas por la historia colonial. A diferencia de una moda que se basa en la restauración de una “identidad africana” esencializada o cerrada, NYA Lagos construye sentido desde el cruce, la mezcla, la hibridez vivida entre Lagos, Londres y los espacios intermedios.

Figura 25.

Evolución del trabajo de NYA Lagos, prenda semejante a un boubou en su colección debut (2022) y propuesta presentada en la Lagos Fashion Week (2024).



Nota. Portafolio de Nya lagos, 2022; 2024.

Como señala Stuart Hall (2003), en contextos como el Caribe —y, por extensión, el África urbana postcolonial— la identidad no debe pensarse como una esencia cultural fija, sino como una posición de enunciación. En los diseños de NYA Lagos, esa “nueva forma inesperada” se produce, por ejemplo, cuando un vestido fluido, teñido con técnica *adire*, incorpora un bordado de cuentas que representa un símbolo íntimo o religioso, hecho por artesanas locales, pero con una silueta adaptada para el tránsito cotidiano entre mercado, oficina o fiesta. Es una forma de memoria textil en devenir: lo tradicional no se repite, se reescribe desde el cuerpo.

4. Conclusiones

4.1. Aportes teóricos

4.1.1. La moda africana contemporánea: más allá de la esencia y del retorno a la tradición

Esta investigación expone a la moda africana contemporánea como un número de contextos que no pueden ser homogenizados, ni mucho menos concebirla como un retorno u oda a la tradición. Esta visión esencialista es una de las trampas más comunes en el discurso colonial al hablar de África, reduciendo la abundancia de las prácticas, las temporalidades y las subjetividades a una única narrativa, uniforme, incuestionable, estática, sin historia. Al igual que menciona Stuart Hall (1990) la identidad cultural en la diáspora y en los contextos poscoloniales no debe pensarse como una esencia preservada a lo largo del tiempo, sino como un posicionamiento en devenir, construido a través de la diferencia y la discontinuidad. Así, la moda africana actual es en realidad un sitio fronterizo de constante negociación, más que una herencia tradicional y lineal.

Del mismo modo, Paul Gilroy (1993) ha señalado, en su noción del Atlántico Negro, que las culturas negras modernas se configuran en el tránsito, en el cruce de memorias, estilos y prácticas que circulan entre continentes y temporalidades. Este bosquejo apoya las aproximaciones de diseñadores como Moulandzaou o Teddy Ondo Ella, donde no solo se intenta restablecer un pasado “legítimo”, sino re-simbolizar lo ancestral, lo sagrado, a partir de locuciones visuales... textiles, que no buscan restituir un pasado “genuino”. Por el contrario, se intentan reconocer los símbolos ancestrales y recomponerlos desde otra perspectiva, como lenguajes visuales nuevos, atravesados por lo urbano, lo global y lo íntimo. La camiseta de fútbol con estampados inspirados en el Imperio Bakuba (Moulandzaou, 2025) o la máscara Ngil incorporada en camisas de denim (Teddy Ondo Ella, 2023) ilustran que la tradición no retorna como copia, sino que se transforma como archivo vivo en diálogo con el presente.

En este sentido Achille Mbembe (2000) no acepta la concepción de la moda africana contemporánea desde una restitución del pasado, por el contrario, para el África se compone como otro centro de modernidad, uno particular, alterado, donde proliferan, rebosan las reconfiguraciones creativas. Estas se originan desde unas formas de vida y unos acercamientos

políticos. Esta concepción pone en tela de juicio la idea del "retorno" y deja claro que las identidades diáspóricas son un énfasis, viéndolas como múltiples, porosas y circulares.

Por otro lado, autores como García Canclini (1990) y Nuttall (2009) permiten comprender estos procesos desde la hibridez cultural y el *entanglement*, categorías que visibilizan la coexistencia conflictiva de tiempos, técnicas y experiencias. Así, la hibridez, en palabras de Canclini, no es mezcla superficial, sino "estrategia de reconversión cultural" en la que repertorios simbólicos previamente separados reorganizan los sistemas de sentido y de legitimación (1990). El *entanglement*, por su parte, según Nuttall (2009), describe cómo en las culturas urbanas africanas los pliegues del pasado, las materialidades del presente y los deseos futuros se entretrejen sin poder separarse claramente.

Siguiendo estos aportes teóricos, se puede concebir a la moda africana contemporánea como un espacio de hibridación crítico, de resistencia estética. Aquí los diseñadores no replican cánones de tendencias y estéticas occidentales, sino que descongelan y dinamizan los símbolos ancestrales que fueron colonizados, exotizados y ubicados en vitrinas. Así, se producen una serie de archivos, precisamente y como se verá más adelante, archivo emocional, simbólico y afectivo: mostrando una decolonialidad e hibridez en constante tránsito, siendo atravesada por la experimentación, la crítica, el sentir y la memoria.

No se trata de volver al origen, sino de producir desde los restos, desde las heridas, desde la memoria y desde la experiencia cotidiana, aquello que Hall (1990) llamó nuevos posicionamientos identitarios.

4.1.2. Marcos de hibridación, creolización y decolonialidad en el diseño textil africano

Los marcos de hibridación (García Canclini, 1990), creolización (Hall, 1990; Gilroy, 1993; Glissant, 1997) y decolonialidad (Mignolo, 2007; Quijano, 2014; Mbembe, 2000) ofrecen un andamiaje conceptual imprescindible para leer el diseño textil africano contemporáneo no como un fenómeno aislado ni como un mero estilo visual, sino como un campo en el que lo local, lo global y lo íntimo se entrecruzan en tensiones constantes.

Desde la perspectiva de hibridación cultural, García Canclini (1990) señala que los procesos de mezcla cultural no son estéticos ni voluntarios, sino operaciones mediadas por relaciones de poder, regímenes económicos y disputas simbólicas. La hibridación, sostiene, permite que sectores

sociales excluidos encuentren nuevas formas de inserción simbólica, nuevas maneras de narrar sus experiencias. Este marco es útil para comprender cómo diseñadores como Grapes Pattern Bank transforman objetos cotidianos —peines yorubas, cubetas escolares, flores urbanas— en patrones digitales que circulan en la Lagos Fashion Week o en colecciones colaborativas con marcas internacionales. La hibridez, en este sentido, no es mezcla superficial, sino resemantización crítica: convertir el residuo, lo banal o lo doméstico en un archivo visual legítimo y vigente.

Por su parte, los planteamientos de creolización expanden la noción de hibridez hacia el terreno diaspórico. Stuart Hall (1990) concibe la identidad cultural negra como “posicionamiento en devenir, construido a través de la diferencia y la discontinuidad” (p. 235). Paul Gilroy (1993) describe el Atlántico Negro como un espacio de circulación de músicas, estilos y memorias, donde lo africano no retorna intacto, sino transformado en contacto con otras geografías. Finalmente, Édouard Glissant (1997) formula la creolización como un proceso imprevisible en el que cada elemento es transformado por el contacto con los otros, generando lenguajes nuevos e inacabados. Estas claves permiten leer, por ejemplo, cómo Teddy Ondo Ella convierte la máscara Ngil fang en ícono gráfico dentro de prendas contemporáneas, o cómo Moulandzaou traslada los textiles del Imperio Bakuba al soporte urbano de la camiseta de fútbol. En ambos casos, lo ancestral no es preservado en su pureza, sino reinscrito en una estética que negocia con lo urbano, lo global y lo íntimo.

La decolonialidad, en cambio, aporta el marco crítico que visibiliza la carga epistémica de estas operaciones. Quijano (2014) y Mignolo (2007) sostienen que la modernidad no puede entenderse sin su lado oscuro: la colonialidad del poder y del saber, que impuso jerarquías raciales, estéticas y epistémicas. En este marco, la moda africana contemporánea puede leerse como un gesto de desobediencia epistémica (Mignolo, 2010), en tanto reconfigura los lenguajes visuales desde memorias negadas y prácticas subalternadas. Así lo muestra Ajanee, al bordar frases de protesta en camisas recicladas, o Studio Imo, al resignificar el crochet y las genealogías femeninas como tecnologías de cuidado y archivo. Mbembe (2000), en esta línea, propone pensar África no como “el otro de la modernidad” sino como uno de sus centros alterados, donde la creatividad se produce en medio de la porosidad, la fragmentación y la circulación.

La articulación de estos tres marcos teóricos revela que el diseño textil africano contemporáneo no se define por la pureza ni por la restauración de una tradición perdida, sino por su capacidad de habitar un campo de tensiones: entre lo íntimo y lo global, lo ancestral y lo urbano,

lo artesanal y lo digital. Se trata de un espacio donde las prendas no son únicamente objetos de moda, sino dispositivos simbólicos que condensan memorias familiares, espiritualidades colectivas y disputas políticas frente al sistema moda global.

4.1.3. La etnografía de pasarela como metodología para leer la moda

La metodología de etnografía de pasarela se establece en esta investigación como una aproximación necesaria para estudiar y sobre todo comprender la moda desde lo micro, lo corporal, lo íntimo, lo sensitivo, lo profundo, revelando que cada prenda, cada textil, cada estampado, cada costura es un archivo contextual cargado de memorias, de significados, de prácticas. Este método es notablemente diferente a otras aproximaciones cualitativas, que se centran en dinámicas macroeconómicas, flujos del mercado, discurso y análisis de pasarelas. Así, esta metodología propone una mayor aproximación a los lugares de enunciación y sus formas de resistencia.

En la misma línea discursiva, las prendas se analizan como un proceso, no como un producto final, es el reconocimiento de los saberes heredados, de las abuelas, de los gestos, del llanto. Es crucial la convivencia de cada diseño con las técnicas tradicionales y sincrónicas, simbolizando más un archivo afectivo y vivo que un accesorio estático y estéril.

Este enfoque metodológico también enfatiza la corporeidad como archivo de saber. Tanto los desfiles y lookbooks, los cuerpos seleccionados por las y los diseñadores —cuerpos negros, curvilíneos, no normativos— no son simples maniqués de representación, sino soportes que amplifican la coherencia política y estética de cada propuesta. Tal como muestran Teddy Ondo Ella al insistir en el uso exclusivo de modelos africanos, o NYA Lagos al trabajar con bordadoras locales cuyas intervenciones reconfiguran la colección, el cuerpo se convierte en lugar de agencia, memoria y resistencia.

Igualmente, la etnografía de pasarela contribuye desde una panorámica clave, sobre todo al momento de disgregar contextos coloniales, y es su capacidad de escuchar, entender y profundizar en cada aspecto de las narrativas desde una visión cotidiana, reconociendo las conductas exotizantes de lo “africano” en patrones homogéneos. Tal como pueden ser los bordados de Ajanee que funcionan como “gritos silenciosos” contra la violencia de género, la moda se comprende aquí como un campo donde lo personal y lo político se entretajan.

En términos epistemológicos, la etnografía de pasarela se alinea con lo que Walter Mignolo (2010) denomina *corpo-política* del conocimiento: un modo de producir conocimiento desde los cuerpos, los afectos y los territorios subalternados. En este sentido, el aprendizaje de la moda desde cada aspecto de la prenda y por fuera de las historias globales permite reconocer hasta la más mínima costura como un símbolo de expresión política.

4.2. Hallazgos empíricos: La moda como archivo de memoria y saber

Las narrativas analizadas desde las colecciones y los diseñadores evidencian que la moda no es mero adorno ni una mercancía, sino que se expresa como un archivo. Un archivo que es dinámico, cambiante, no centralizado, situado en la memoria, en los cuerpos, descartando lo que puede ser olvidado, lo silenciado. Transformando el terreno de lo tradicional en una reconfiguración y replanteamiento de lo identitario.

Los hallazgos pueden organizarse en 5 grandes ejes, que, al entretorse, configuran una estructura categorial coherente:

4.2.1. Moda como archivo afectivo

En este eje las prendas funcionan en forma de diario, donde los sentimientos son retratados a partir de las telas (desgarradas, olvidadas, muertas), siendo una evidencia del duelo, ejemplo claro de esto, tal como se puede ver en el capítulo 2, es Oshobor, donde colecciones enteras son inspiradas por la madre y la hermana, recordando la pérdida y las dificultades. Por otra parte, Ajanee también hace algo semejante, bordando frases para conseguir una catarsis y protestar. En los dos casos la prenda es archivo de afectos, encarna lo que los sentimientos quieren transmitir, evocando en los demás la misma necesidad del arte, replicar los sentimientos del artista en el público.

4.2.2. Moda como reinscripción simbólica

Hay otros casos como el trabajo de Teddy Ondo Ella, grapes pattern bank o Studio Imo donde es evidente que hay un cúmulo de simbologías ancestrales, que parten desde lo cotidiano y

que culminan como una forma de reapropiación, como el caso de las máscaras tribales, sacándolas del museo y dándole vida en lo cotidiano, denunciando y resignificando dinámicas coloniales. Los peines yorubas son otro ejemplo de esto, son la digitalización de la tradición, cargando las prendas de una dinámica de cuidado africana como es el peinar. Por último, el adire y el crochet actúan como símbolos políticos, generando una reinscripción simbólica devolviéndole la agencia a los objetos y a las técnicas que habían sido clasificadas colonialmente como forma de folclore o artesanías.

4.2.3. Moda como resistencia estética

Hay casos como Studio Imo o NYA Lagoa donde los paradigmas occidentales y dominantes de los cuerpos se deforman. Estas marcas se enfocan en evidenciar cuerpos curvos, cotidianos, negros, como el epicentro del discurso. Ajanne y Oshobor, a partir del *upcycling* y la circularidad, resisten, ósea, la reutilización es una forma de resistencia contra la producción masiva de la moda, incluso reta el propio modelo de producción de la moda, en el que las colecciones pretenden crear nuevas necesidades y suscitar el consumo, tirando a las prendas anteriores.

Por otra parte, se encuentra el tema de lo ethnic chic, donde se exotiza lo africano en el mercado global, y aquí NYA lagos produce resistencia, creando espacios de resistencia y proponiendo a Nigeria como un centro de producción de moda, lógicas y colecciones modernas.

4.2.4. Moda como economía ética y circular

Nombrando uno de los descubrimientos más significativos de esta investigación, hay que hacer énfasis en la manera en que muchas de las y los diseñadores entrevistados posicionan a la moda como una respuesta ética frente a un sistema consumista, extractivista y desechador, las marcas entrevistadas que realizan *upcycling* toman la reutilización y resignificación como la piedra angular de la práctica.

Así, los casos de creación sostenible no solo crean como un archivo de memoria sensorial y afectiva sino también como un espacio de reparación y reutilización material, donde lo desechado por el mercado global es recuperado, reutilizado y resignificado. Tal como señala Oshobor en su entrevista. En ambos casos, la moda se articula no solo como un archivo de memoria afectiva, sino

también como un espacio de reparación material: lo que fue desechado por el mercado global se recupera, se reconstruye y se resignifica. Incluso pragmáticamente, invertir la lógica extractivista que ha caracterizado la historia textil de África (donde la materia textil es extraída para ser procesada en Europa y donde las ciudades están llenas de ropa de segunda mano), creando una estrategia decolonial, donde nuevos signos surgen de viejas telas.

4.2.5. Moda como dispositivo espiritual y cosmológico

Finalmente, el reconocimiento del papel de la moda africana contemporánea como un dispositivo espiritual, donde el vestir trasciende lo estético para convertirse en una catarsis que media con lo sagrado, lo profano, lo ancestral y las cosmologías vivas y diaspóricas. Distintos diseñadores son agentes antimuseificantes, desplazando los objetos sagrados que en occidente se ven en las vitrinas de los museos, a tejidos y cerámica: reactivándolos como símbolos de justicia y equilibrio sin reducirse a una simple pieza ornamental. En el caso de Oshobor, las máscaras de la reina Ida se insertan en las telas recicladas para crear un compuesto textil espiritual basado en el duelo, la resistencia, el dolor y la memoria. Devolviendo así, la agencia a un símbolo saqueado.

En el caso de Moulanzaou, las ya mencionadas vírgenes católicas y los códigos litúrgicos generan un sincretismo performativo que recrea el cristianismo colonial, con una aproximación semejante al grafiti o al *noise*. En cada uno de los casos, las prendas integran lo cotidiano con lo sagrado. Este hallazgo confirma lo que Achille Mbembe (2001) señala: Que lo ancestral no se extingue ante la modernidad, sino que se entrelaza con ella en nuevas formas de vida. A la vez, encarna el “tercer espacio” de Homi Bhabha (1994): un territorio de traducción donde se desestabilizan las dicotomías tradición/modernidad y religión/estética, y donde los símbolos circulan como prácticas situadas más que como esencias. Entendida como archivo espiritual encarnado, la moda en estos contextos no solo reagrupa afectos y memorias, sino que retrata cosmovisiones y reconfigura diferentes regímenes de significado.

4.3. Aportes metodológicos

En primer lugar, la etnografía de pasarela se consolidó como un método capaz de articular lo micro (el gesto, la puntada, el bordado) con lo macro (las cosmologías, los archivos coloniales,

los mercados globales). Este doble registro permitió observar no solo qué representan las prendas, sino cómo son producidas, usadas y resignificadas. Las entrevistas realizadas a diseñadores como Ajanee, Oshobor, Studio Imo, Teddy Ondo Ella, Grapes Pattern Bank, NYA Lagos y Moulanzaou, en diálogo con la observación atenta de sus colecciones, dieron lugar a una metodología situada donde cada prenda se interpreta como archivo.

- **Archivo emocional**, cuando la prenda se convierte en diario íntimo (Ajanee) o en acto de duelo (Oshobor).
- **Archivo simbólico**, cuando se reinscriben objetos como la máscara Ngil o los peines yorubas (Teddy Ondo Ella, Grapes Pattern Bank).
- **Archivo colectivo**, cuando el diseño surge de prácticas comunitarias y colaborativas (Studio Imo, NYA Lagos).

Este nivel de detalle no podría haberse alcanzado desde metodologías tradicionales de análisis estético, museográfico o histórico del arte, que tienden a aislar la prenda de su contexto vital. La etnografía de pasarela, en cambio, permitió seguir los hilos que conectan materialidad, memoria y afecto.

4.4. Aportes epistemológicos

Segundo, la utilización de la metodología aporta una deliberación crítica en el terreno de los estudios críticos de moda y de la antropología textil. Así, en vez de iniciar a dialogar desde clasificaciones eurocéntricas (tendencias, lujo, exotismos), la etnografía de pasarela intenta una decolonización de la mirada, estudiando los textiles no como objetos exóticos, sino como dispositivos de conocimiento contextualizado.

Desde esta perspectiva la contribución epistemológica consiste en reconocer a la moda africana no desde una mirada de subordinado o derivado de la moda occidental, por el contrario, es un espacio de creación de teoría desde el sur global. El análisis de las colecciones evidencia que los diseñadores no solo crean prendas, sino también conceptos, reconfigurando cosmologías, narrando duelos y memorias e inventando narrativas híbridas y circulares.

Esto reconfigura a la moda como una agencia viva, una manera de crear conocimiento a través de las corporalidades, las tonalidades y las texturas. La moda africana actual no debe ser reducida a lo superficial, sino que debe ser tratada como un archivo viviente, un lenguaje político y epistemológico.

4.5. Balance crítico

Se puede concluir que el enfoque metodológico utilizado hizo posible llegar a los límites de la investigación, al ser un estudio exploratorio, se vio que la etnografía de pasarela no buscaba establecer categorías universales, por el contrario, fue la que le dio contenido simbólico a cada aspecto de la investigación, dándole contexto a cada aspecto de las prendas. Por eso fue posible plantear incógnitas ¿Por qué las modelos se visten como reinas de belleza? ¿Qué hay detrás del uso de las máscaras? ¿Qué pasa cuando un objeto ritual se convierte en un elemento gráfico? ¿De qué forma las cosmologías son representadas en la moda? De por sí, el solo planteamiento de estas incógnitas son un aporte epistemológico y conceptual, desplazando el centro de producción, desde la academia a los diseñadores, quienes cada prenda crea pensamiento crítico.

La etnografía de pasarela no solo fue una técnica, fue una propuesta epistémica, fue un modo de comprender la moda africana contemporánea desde la visión del archivo vivo, como una forma de resistencia visual, como una promesa de la memoria. El giro decolonial de esta investigación contribuye a los *fashion studies* y expone que la moda no tiene que ser estudiada como industria o consumo, sino como un lenguaje contextual, político y sentimental.

4.5.1. Escucha situada y crítica a la exotización

La exploración de la moda africana requiere una posición de oyente al igual que una visión ante el método y la ética, de forma que se reconozca el desequilibrio epistemológico heredado del colonialismo. De forma causal, durante siglos el conocimiento sobre la moda africana fue producido desde las afueras, traducido y categorizado por occidente, sea museos, la academia, editoriales. Estos construyeron lo que se considera como lo “africano”, desde una visión erotizante, como folclore. En este sentido, hablar de la moda africana transluce reforzar etiquetas como lo “étnico”, lo “tribal”, categorías que no pretendían describir, sino jerarquizar y subordinar.

Ante este contexto el trabajo de diseñadores como Ajanee, Oshobor, Teddy Ondo Ella, Moulanzaou, evidencian que la escucha puede llegar a convertirse en una herramienta metodológica y epistemológica. Escuchar implica prestar atención no solo a las palabras, sino a los gestos, las emociones, las prendas, los colores, las personalidades, los espacios, los modelos, que acompañan el proceso creativo. En casos concretos, la elección de una tela residual que simboliza el duelo y la muerte, el bordado como herencia y diario personal, el crochet como lenguaje comunitario e intergeneracional, el estampado de peines yorubas o de vírgenes en camisetas de fútbol como aparato espiritual y político.

Asumir la escucha supone un reconocimiento que el investigador no es aquel que nombra, que clasifica, por el contrario, es quien debe dejarse afectar por lo que las prendas quieren hablar. Este giro de tuerca es coherente con lo que Mignolo en 2010 nombra como la corpo-política del conocimiento, donde decolonizar no solo implica reconocer el lugar de enunciación del otro, sino aceptar que las corporalidades y las memorias subalternadas producen también teoría. Desde este punto de vista, el investigador no es un intérprete externo que traduce lo que es o no es lo africano y lo ubica en universalismos, sino que es un alumno que acompaña los sentimientos de los diseñadores, comprendiéndolos en sus propios términos.

La audición situada también funciona como resistencia ante la tentación de categorizar en etiquetas exotizantes. En la industria mundial, lo africano se concibe desde visiones simplistas, lo *ethnochic*, el afropolitalismo como tendencia, el wax como simbología única de lo panafricano. Pero en los diseñadores entrevistados estas etiquetas se combaten constantemente; NYA Lagos rechaza lo *ethnochic* al promover que el adire y el bordado no son elementos exóticos sino una memoria comunitaria resignificada; Teddy Ondo Ella y Oshobor denuncia la utilización superficial de las máscaras africanas en marcas de lujo europeas, y Ajanee transforma el bordado en un aspecto profundamente político, no solo en adorno.

En este sentido, la finalidad de esta investigación es desplazar la concepción exotizante y culminar en una mirada de archivo donde cada prenda es un archivo afectivo, un símbolo, donde se plasman las memorias históricas y políticas. Prestarles atención a esas memorias conlleva reconocer que la moda africana no es siempre reducible a inspiraciones étnicas ni a tendencias globales, por el contrario, debe ser leída como un dispositivo de resistencia epistemológica, un

modo de reordenar la memoria colonial, reinscribir cuerpos marginados y de crear narrativas visuales propias.

En este sentido, la escucha no puede ser pasiva ni ingenua, esta es un acto político que renuncia a la transcripción exótica y abriéndose a un panorama complejo. Esto implica aceptar la opacidad de ciertas prácticas (Glissant, 1990), ósea, el derecho de los sujetos a no ser totalmente transparentados por la mirada occidental. Escuchar significa reconocer que no todo debe ser explicado bajo categorías globales, sino que algunas estéticas, gestos y símbolos habitan un territorio propio de significación, inaccesible a los marcos coloniales.

Generalizando, investigar la moda africana nos obligó a reaprender a escuchar, las voces de los diseños, sus silencios, las narraciones de los cuerpos, los duelos bordados, las cosmogonías implícitas en los patrones. Así y solo así es posible salir de la exotización y comenzar una teoría crítica de la moda africana que no se cree a partir de la homogenización, sino desde diferentes voces, memorias y afectos.

4.5.2. Consolidación de los fashion studies decoloniales

De las principales contribuciones de esta investigación, se encuentra en la, así sea pequeña, contribución a los *fashion studies* decoloniales, entendiéndolos como un campo emergente que intenta descentrar la visión eurocéntrica sobre el vestir, el textil y el diseño en general. Tradicionalmente los estudios de moda han privilegiado narrativas que colocan a París, Milán, Londres, Nueva York (occidente) como epicentros de creatividad y novedad, subalternando a el sur global, y en este caso a África, al lugar periférico, ligado con lo tradicional y lo artesanal.

En este sentido, la tesis, al ubicar la práctica del diseño africano contemporáneo -Ajane en Lagos, Teddy Ondo Ella en Gabón, Moulanzaou en Pointe-Noire, Oshobor en Nigeria, Studio Imo y NYA Lagos-, se sugiere un giro epistémico, mostrando que las colecciones africanas no son una mera derivación o exotización de lo europeo, por el contrario, son espacios de producción teórica potentes. Al generar un giro epistemológico, las colecciones africanas no son solo derivaciones de la moda creada en los centros de producción occidentales, sino que son espacios de producción de teoría, dinámicas vivas que desde la metodología de la etnografía de pasarela se hace evidente que cada prenda no solo suscita una promesa estética, sino unas formas de memoria,

una aproximación a un archivo vivo, cambiante, a una espiritualidad en constante disputa, a una resistencia y una gestión de identidad que no se subordina a los preceptos occidentales.

En el mismo sentido, este desplazamiento tiene implicaciones metodológicas y epistemológicas. En primer lugar, cuestiona la idea de que la moda es un fenómeno esencialmente occidental y moderno, con otros territorios reducidos a “influencias”. Siguiendo a Mignolo (2010), se revela que el diseño africano contemporáneo desplaza la matriz colonial del poder al reinscribir sus propios criterios de legitimidad: lo íntimo, lo espiritual, lo colectivo y lo simbólico. Así, se consolidan los *fashion studies* decoloniales como un campo que reconoce saberes encarnados y situados como fuentes válidas de teoría.

Igualmente, esta tesis no expone las corporalidades, diseños, escenografías para reproducir un imaginario de exotismo, por el contrario, son lo Achille Mbembe (2001) describe como la apertura de África al “tiempo del mundo”: un tiempo múltiple, no lineal, donde las memorias coloniales, los archivos ancestrales y las prácticas contemporáneas se entrecruzan. Desde aquí, los *fashion studies* decoloniales emergen como un campo capaz de nombrar sin encasillar, describir sin exotizar y analizar sin reducir a folklore.

Para finalizar este apartado, no se puede olvidar la dimensión política de esta investigación, reforzando los *fashion studies* decoloniales como una forma de redistribución del poder, de la autoridad, de la creación, llevándolo más allá de un gesto académico, sino como un reflejo activo de la cultura, redefiniendo quiénes pueden hablar y desde qué puntos la moda también es una forma legítima de saber y expresión, como una forma de enunciación crítica

4.5.3. Proyecciones y limitaciones

El presente estudio abre la posibilidad de trazar nuevas líneas de investigación dentro de los *fashion studies* decoloniales y de la antropología del vestir. Inicialmente, hay que establecer que hay una necesidad emergente de profundizar las relaciones entre la moda y la espiritualidad, un campo apenas investigado que, como muestra Teddy Ondo Ella, Oshobor o Moulanzaou, revela que las prendas son también un campo de negociación entre lo cotidiano y lo sagrado, entre las cosmologías ancestrales y los contextos urbanos. De igual forma, los archivos textiles comunitarios merecen tener una mayor profundización, entendido como se transmiten los

conocimientos y como el textil puede convertirse en un lenguaje, donde los patrones representan símbolos y culminan siendo repositorios vestibles.

Por otra parte, surge la incógnita sobre cómo los motivos íntimos y cotidianos son exportables a partir de estampados, de plasmaciones en la tela, ósea, cómo estos llegan a los mercados internacionales, como los símbolos africanos circulan, se traducen y se transforman en el sistema mundo, planteando interrogantes sobre las autorías y la apropiación cultural. Finalmente, la investigación abre un camino para indagar en las pedagogías del afecto en moda, es decir, las formas en que el cuidado, la memoria y la emoción se transforman en lenguajes formativos dentro de talleres, pasarelas y prácticas de diseño, tal como se evidencia en Studio Imo y Ajanee.

A la vez, es necesario reconocer las limitaciones del estudio. Inicialmente, hay que aclarar que esta investigación se trata de un grupo muy reducido de diseñadores de Nigeria, Gabón y república del Congo, lo que conlleva a que los descubrimientos no pueden llegar a generalizar el cúmulo de prácticas de lo que es la moda africana contemporánea. En este sentido, esta investigación no se trata de representar ninguna idea de lo que “África” es en su totalidad, sino crear un mapa parcial, culturalmente situado e intensivo sobre las prácticas importantes que generan tensiones entre archivos, memoria, espiritualidad, mercado y cuerpos.

En segundo lugar, al ser una investigación exploratoria el análisis se enfoca más en la densidad interpretativa sobre la exhaustividad cuantitativa y comparativa. Explicando lo anterior, se trata de un trabajo que se enfoca en la particularidad de cada caso, diferente a la construcción de cierto tipo de tipologías o estadísticas. De igual forma, la etnografía de pasarela, aunque posibilita un acercamiento íntimo, detallado y particular de cada prenda, también conlleva limitaciones, al depender de una disponibilidad de entrevistas largas, archivos visuales y discursos de los diseñadores, dejando fuera diseñadores y prácticas que son también ampliamente valiosas pero que no fue posible documentarlas, como el caso de la marca Born in Exile.

En síntesis, la investigación no busca cerrar ningún debate sobre lo que es o no la moda africana, sino permitir un espacio de escucha, de diálogo y experimentación, así, la moda se intenta mostrar más allá que un objeto estético o un mercado sino un campo de saber memorias y resistencia que reconfigura categorías vertebrales de los estudios de moda.

Para culminar, es necesario decir que la moda africana no es posible reducirla a taxonomías exotizantes ni a una generalización de lo tradicional, por el contrario, este es un archivo tan vivo

como los modelos que lo llevan y los gestos que producen, así, la moda es más allá que una prenda, es un lenguaje político, que reorganiza la colonialidad y evidencia nuevas formas de habitar.

Esta tesis, con sus alcances y límites, se inscribe en esa búsqueda: no como cierre, sino como invitación a seguir investigando, a seguir escuchando y a seguir hilando —con palabras, con telas, con cuerpos— los múltiples relatos de lo que significa hacer moda desde África hoy.

Referencias

- Adelaja, O., Salusso, C. J., & Black, C. (2016). Design and development of western-style Nigerian apparel. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*, 9(3), 169–175. <https://doi.org/10.1080/17543266.2016.1141237>
- Adiji, B. E. (2019). Use of beads in contemporary fashion industry of South-Western Nigeria. *International Journal of African Society, Cultures and Traditions*, 6(1), 7–14. European Centre for Research Training and Development. <https://www.eajournals.org>
- Ajani, O. A. (2012). Aso Ebi: The dynamics of fashion and cultural commodification in Nigeria. *The Journal of Pan African Studies*, 5(6), 108–122.
- Ajíbóyè, O., Fólàránmí, S., & Umoru-Òkè, N. (2018). *Ori (Head) as an Expression of Yorùbá Aesthetic Philosophy*. *Mediterranean Journal of Social Sciences*, 9(4), 59–70. <https://doi.org/10.2478/mjss-2018-0115>.
- Almevik, G. (2016). Tacit knowledge and craftsmanship in architectural heritage conservation. *Studies in Conservation*, 61(S2), 74–79. <https://doi.org/10.1080/00393630.2016.1183102>
- Anderson, B. (1997). Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. *Revista RASO*, 6. https://doi.org/10.5209/rev_RASO.1997.v6.11124
- Bundles, S., Jr., & Childrey, H. (1989). *The Black American and art and design education: Issues, problems, and proposals*. En S. K. Baugher & M. K. A. Hall (Eds.), *Design Issues: Education and Practice I* (pp. 32–44). The Design Foundation.
- Bhabra, G. K. (2014). Postcolonial and decolonial dialogues. *Postcolonial Studies*, 17(2), 115–121. <https://doi.org/10.1080/13688790.2014.966414>
- Bhabha, H. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Brah, A. (1999). The scent of memory: Strangers, our own, and others. *Feminist Review*, 61(1), 4–26. <https://doi.org/10.1080/13698019900510781>
- Brah, A., & Coombes, A. E. (2005). *Hybridity and its discontents: Politics, science, culture*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203991954>

-
- British Museum. (2025). *Ngì mask (Fang) [Wood mask, Af1899,-.12]*. Collection online. Recuperado el 10 de noviembre de 2025, de https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_Af1899-12
- Byfield, J. A. (1997). Innovation and conflict: Cloth dyers and the interwar depression in Abeokuta, Nigeria. *The Journal of African History*, 38(1), 77–99.
- Checinska, C. (2017). Fashion and disobedience. En J. Bryan-Wilson & J. Bryan (Eds.), *Visual culture and decoloniality*. Bloomsbury.
- Coly, A. A. (2015). Un/clothing African womanhood: Colonial statements and postcolonial discourses of the African female body. *Journal of Contemporary African Studies*, 33(1), 12–26. <https://doi.org/10.1080/02589001.2015.1021209>
- Comaroff, J. L. (1994). Etnicidad, violencia y política de identidad. *Temas Teóricos, Escenas Sudafricanas. CWM, LMS Incoming Letters (South Africa)*, 2, 39–42.
- DeBerry-Spence, B., & Izberk-Bilgin, E. (2021). Historicizing and authenticating African dress: Diaspora, double consciousness and narratives of heritage. *Journal of Macromarketing*, 41(4), 472–486.
- Díaz-Barrera, N., & Cabezas-Cabrera, A. (2019). Hibridación cultural: Aperturas y clausuras epistémicas desde la teoría del pensamiento complejo. *Revista de Estudios Sociales*.
- Dindha, A. (2020). *The pattern of modernity: Textiles in art, fashion, and cultural memory in Nigeria since 1960*.
- Dons, E. (2014). Nigeria and the crisis of cultural identity in the era of globalization. *Journal of African Studies and Development*, 6(8), 140–147. <https://doi.org/10.5897/jasd2014.0292>
- Dufresne, T. (1995). Anthropology and the invention of deconstruction: Survey. 12.
- Fanon, F., & Lam Markmann, C. (2021). Black skin, white masks. En *Social Theory Re-Wired* (pp. 418–425). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315775357-54>
- Farber, L. (2010). Africanising hybridity? Toward an Afropolitan aesthetic in contemporary South African fashion design. *Critical Arts*, 24(1), 128–167. <https://doi.org/10.1080/02560040903509234>

-
- Farber, L. (2017). Asserting creative agencies through the sartorial: (Re)fashioning African and African diasporic masculinities. *Critical Arts*, 31(3), 1–17. <https://doi.org/10.1080/02560046.2017.1383498>
- Farley, A. (1997). The black body as fetish object. *Oregon Law Review*, 76(3), 457–535.
- Fasakin, A. (2021). The coloniality of power in postcolonial Africa: experiences from Nigeria. *Third World Quarterly*, 42(5), 902–921. <https://doi.org/10.1080/01436597.2021.1880318>
- Heywood, F. (2013, 21 de octubre). *6000 years of the culture, politics and identity of the Afro Comb explored*. Africa at LSE (London School of Economics).
- The Fitzwilliam Museum. (2013). *Origins of the Afro Comb: 6,000 years of culture, politics and identity*. <https://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/...>
- García Canclini, N. (2000). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós.
- García Canclini, N. (2003). Noticias recientes sobre hibridación. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 7, 1–17.
- Gilroy, P. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*. Harvard University Press.
- Glissant, É. (1997). *Poetics of Relation* (B. Wing, Trans.). Ann Arbor, MI: University of Michigan Press. (Original work published 1990).
- Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. En J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, Culture, Difference* (pp. 222–237). Lawrence & Wishart.
- Hansen, K. T. (2004). The world in dress: Anthropological perspectives on clothing, fashion, and culture. *Annual Review of Anthropology*, 33, 369–392. <https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.33.070203.143805>
- Ibeto, F. O., & Ogunduyile, S. R. (2015). Design and marketing of textile and clothing in Nigeria. *Nigerian Journal of Clothing & Textile*, 1(1),
- Iyorza, S. (2014). Global media and cultural hybridization in the 21st century in Nigeria. *Journal of Social Sciences*, 3(3), 408–416.

-
- Jansen, A. (2020). *Moroccan fashion: Design, tradition and modernity*. Bloomsbury.
- Jansen, M. A. (2020). Fashion and the phantasmagoria of modernity: An introduction to decolonial fashion discourse. *Fashion Theory*, 24(6), 815–836. <https://doi.org/10.1080/1362704X.2020.1802098>
- Krieger, P. (2012). La deconstrucción de Jacques Derrida (1930–2004). *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 26(84), 179. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2004.84.2179>
- Lewis, R. (2019). Modest Body Politics: The Commercial and Ideological Intersect of Fat, Black, and Muslim in the Modest Fashion Market and Media. *Fashion Theory*, 23(2), 243–273. <https://doi.org/10.1080/1362704X.2019.1567063>
- Lewis, V. D. (2003). Dilemmas in African diaspora fashion. *Fashion Theory*, 7(2), 163–190. <https://doi.org/10.2752/136270403778052113>
- Loughran, K. (2009). The idea of Africa in European high fashion: Global dialogues. *Fashion Theory*, 13(2), 243–272. <https://doi.org/10.2752/175174109X414277>
- Lugones, M. (2010). Hacia un feminismo descolonial. *Hypatia*, 25(4).
- Mbembe, A. (2000). *At the edge of the world: Boundaries, territoriality, and sovereignty in Africa*. *Public Culture*, 12(1), 259–284. <https://doi.org/10.1215/08992363-12-1-259>
- McClendon, E. (2019). *The Body: Fashion and Physique—A Curatorial Discussion*. *Fashion Theory*, 23(2), 147–165. <https://doi.org/10.1080/1362704X.2019.1567057>
- Makinde, D., Ajiboye, O., & Ajayi, B. (2009). Aso-oke production and use among the Yoruba of southwestern Nigeria. *Journal of African Cultural Studies*, 21(2), 153–165.
- McKinney, C., & Eicher, J. B. (2009). Unexpected luxury: Wild silk textile production among the Yoruba of Nigeria. *Textile: The Journal of Cloth and Culture*, 7(3), 262–279.
- Mignolo, W. D. (1995). La razón postcolonial: Herencias coloniales y teorías postcoloniales. *Revista Chilena de Literatura*, (47), 92–114.
- Mignolo, W. D. (2010). *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Ediciones del Signo.

-
- Mora. (2001). *Revista de artículos y traducciones sobre estudios de género y teoría feminista* (N.º 2). Universidad de Zaragoza.
- Morsiani, B. (2022). From local production to global relations: The Congo Fashion Week London. *Fashion Theory: Journal of Dress, Body & Culture*, 26(2), 263–281. <https://doi.org/10.1080/1362704X.2020.1845532>
- Nuttall, S. (2009). *Entanglement: Literary and cultural reflections on post-apartheid*. Wits University Press.
- Nwafor, O. (2011). *The Spectacle of Aso Ebi in Lagos, 1990–2008*. *Postcolonial Studies*, 14(1), 45–62.
- Oola, B. A. (2020). *Fashioning Africa: Contemporary design practices*. Lund University Press.
- Ozunwu, U. (2009). *Marketability of Made in Nigeria Textile*. Nigerian Chapter of International Association of Researchers in Globalization and Development Studies.
- Palmsköld, A. (2016). *Craft, crochet and heritage*. En A. Palmsköld, J. Rosenqvist y G. Almevik (eds.), *Crafting Cultural Heritage* (pp. 13–29). Gothenburg: University of Gothenburg, Department of Conservation. Disponible en acceso abierto: [hdl:2077/42095](https://hdl.handle.net/2077/42095)
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *Cuestiones y horizontes*. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1gm019g>
- Rincón, C. (2000). *Metáforas y estudios culturales*. En S. de Mojica (2000), *Culturas híbridas – No simultaneidad – Modernidad periférica: Mapas culturales para la América Latina* (pp. 161–182). Wissenschaftlicher Verlag Berlin.
- Sales, C. (2017). Applied theatre, gender consciousness and transformative learning. En R. O. Olaniran, C. S. L. de Oliveira, & A. S. A. Dantas (Eds.), *Gender and Education in Nigeria: A Reader* (pp. 223–242). Universidade da Beira Interior.
- Strübel, J. (2012). Get your gele: Nigerian dress, diasporic identity, and translocalism. *The Journal of Pan African Studies*, 4(9), 24–41.
- Taussig, M. (1993). Structuralism and poststructuralism: *Anthropology, Derrida and deconstruction*. 10–12.

The Guardian. (2012, October 26). African fashion: Designers resisting western models. *The Guardian*. <https://www.theguardian>

The Kreeger Museum. (2025). *Fang artist: Face mask (Ngil)*. de https://www.kreegermuseum.org/about-us/collection/african-collection/Fang-artist_Face-Mask-Ngil

Viapiana, N. (2014). Aimé Césaire: Poesía y négritude frente al colonialismo. *Algarrobo-MEL*, 3(3).