

# Fotografía pintoresca y antropométrica: un instrumento de dominio y expansión colonial en el contexto brasileño y su descolonización a través de la obra de Rosana Paulino\*

Ximena Velásquez Sánchez\*\*

Doi 10.11144/javeriana.mavae19-1.farp

Fecha de recepción: 11 de julio de 2023

Fecha de aceptación: 15 de septiembre de 2023

Disponible en línea: 1 de enero de 2024

## [RESUMEN]

La fotografía pintoresca de tipos pretos y antropométrica realizada en Brasil, al igual que en otros lugares de América a finales del siglo XIX, es analizada como un instrumento de dominio y expansión colonial, que sirvió para promover y perpetuar el modelo esclavista al intentar naturalizar el trabajo esclavo de la población negra, que durante más de tres siglos mantuvo la economía de los reinos. Para este propósito, se realiza un análisis del uso y las características del retrato en Occidente, en general, encontrando que los recursos formales y técnicos son los mismos, pero su rol social fue marcadamente diferente, aspecto que contribuyó a la exotización y deshumanización del cuerpo negro, características que han sobrevivido hasta nuestra época promoviendo el racismo en nuestra sociedad. En una segunda instancia, se analiza la obra de la artista Rosana Paulino, quien busca una reafirmación histórica de la violencia esclavista desde una perspectiva crítica y sensible, a través de la apropiación fotográfica en la producción de obras de arte. Este procedimiento lo denomino segunda vida de la imagen, con la finalidad de resaltar la transformación política y formal que adquiere el archivo fotográfico desde el campo del arte. Asimismo, se busca examinar aspectos de la fotografía, como la ampliación, fragmentación, transferencia y reproducción, entre otros, que más allá de ser una serie de recursos formales se presentan como cuestiones teóricas y simbólicas en la producción de obras de arte en la actualidad.

**Palabras clave:** fotografía de esclavizados, racismo, apropiación de archivos, segunda vida.

\* Artículo de investigación. El artículo hace parte de una investigación más amplia denominada "Segunda vida: Fotografía vernácula na plástica contemporânea".

\*\* Maestra en Artes Visuales por la Universidad Jorge Tadeo Lozano, especialista en Historia y Teoría del Arte Moderno y Contemporáneo por la Universidad de los Andes, magíster en Artes Visuales por la Universidad Nacional de Colombia y doctora en Artes Visuales por la Universidade Estadual de Campinas. Artista plástica, investigadora y docente en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, Colombia. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1335-9675> Correo electrónico: [eliana.velasquez@javeriana.edu.co](mailto:eliana.velasquez@javeriana.edu.co)



## CÓMO CITAR:

Velásquez Sánchez, Ximena. 2024. "Fotografía pintoresca y antropométrica: Un instrumento de dominio y expansión colonial en el contexto brasileño y su descolonización a través de la obra de Rosana Paulino". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 19 (1): 36-61. <https://doi.10.11144/javeriana.mavae19-1.farp>

## Picturesque and anthropometric photography: an instrument of colonial domination and expansion in the Brazilian context and its decolonization through the work of Rosana Paulino

## Fotografia pitoresca e antropométrica: instrumento de dominação e expansão colonial no contexto brasileiro e sua descolonização através da obra de Rosana Paulino

### [ABSTRACT]

The picturesque photography of preto types and anthropometric made in Brazil, same as in other places of America at the end of the 19th century, is analyzed as an instrument for colonial domination and expansion, which served to promote and perpetuate the slavery model by trying to naturalize slave work made by black population, which kept afloat the economy of the kingdoms for over three centuries. For this purpose, an analysis of the use and characteristics of the portrait in Western culture is made, in general, finding that formal and technical aspects are the same but the social role they played was markedly different. This aspect contributed to the exoticization and dehumanization of the black body, characteristics that have survived until our time, promoting racism in our societies. Secondly, the work of Rosana Paulino is analyzed. She looks for a historical reaffirmation of the violence related to slavery from a critical and sensible experience, through the photographic appropriation in the production of works of art. She called this procedure second life of the image, with the interest to underline the political and formal transformation that the photographic archive undergoes within the field of art. It also seeks to examine aspects of photography, such as enlargement, fragmentation, transfer and reproduction, among others, which beyond being a series of formal resources are presented as theoretical and symbolic issues in the production of works of art today.

**Key words:** photography of enslaved people, racism, appropriation of archives, second lives.

### [RESUMO]

A fotografia pitoresca de tipos pretos e antropométrica realizada no Brasil, ao igual que em outros lugares da América no final do século XIX, é analisada como instrumento de dominação e expansão colonial, que serviu para promover e perpetuar o modelo escravista ao tentar naturalizar o trabalho escravo da população negra, que durante mais de três séculos manteve a economia dos reinos. Para o efeito, realiza-se uma análise do uso e características do retrato em Ocidente, em geral, constatando que os recursos formais e técnicos são os mesmos, mas seu papel social foi marcadamente diferente, aspecto que contribuiu à exotização e desumanização do corpo negro, características que sobreviveram até nossos tempos promovendo o racismo em nossa sociedade. Em um segundo momento, analisa-se a obra da artista Rosana Paulino, que procura uma reafirmação histórica da violência escravista sob uma perspectiva crítica e sensível, por meio da apropriação fotográfica na produção de obras de arte. Chamo esse procedimento de segunda vida da imagem, com a finalidade de ressaltar a transformação política e formal que adquire o arquivo fotográfico no campo da arte. Da mesma forma, visa examinar aspectos da fotografia, como a ampliação, fragmentação, transferência e reprodução, entre outros, que além de serem uma série de recursos formais se apresentam como questões teóricas e simbólicas na produção de obras de arte hoje.

**Palavras-chave:** fotografia de escravizados, racismo, apropriação de arquivos, segunda vida.

> Hacia finales del siglo XIX, fotógrafos como Christiano Junior (1832-1902), Alberto Henschel (1827-1882), Augusto Stahl (1828-1877), Marc Ferrez (1843-1923), entre otros, quienes fueron reconocidos como retratistas de la sociedad burguesa en diferentes centros urbanos de Brasil, realizaron en paralelo una serie de fotografías *pintorescas de tipos negros*, personas en condición de esclavitud para ser vendidas a coleccionistas y viajeros amantes de lo exótico. Esta práctica fue ampliamente difundida tanto en Europa como en Norteamérica. Brasil, que para finales del siglo XIX era uno de los principales destinos del tráfico de personas negras, se convirtió no solo en un productor importante de este tipo de fotografía, sino que atrajo la mirada de naturalistas que buscaban *fotografías antropométricas*,<sup>1</sup> con las cuales apoyaban la teoría de la poligénesis, un origen diverso de las razas humanas con capacidades intelectuales y físicas diferenciadas. Hoy día, la mayoría de estos archivos pertenecen a instituciones que promueven el análisis y el estudio de la diáspora africana en América Latina y el impacto del estigma racial en la sociedad actual. En el campo de arte, este tipo de archivos ha despertado el interés de diferentes artistas, como el norteamericano Arthur Jafa (1960) o la brasileña Rosana Paulino (1967) cuya obra será analizada, quienes levantan una voz crítica ante la práctica esclavista, a la vez que dignifican a las personas representadas desde el empoderamiento y la empatía.

## La dimensión de barbarie

Como podemos entender, esta práctica fotográfica destinada a registrar el cuerpo negro esclavizado, sin pasar por alto que aquellos individuos habían perdido el derecho a su condición humana, a poseer sus imágenes y todo lo relacionado con sus cuerpos, era un bien intercambiable, como lo evidencia el aviso de prensa en un periódico cubano, publicado en la sección económica, en el que se ofrece en la misma sección y con la misma retórica (descripción de cualidades) a una persona y a un caballo:

Parte económica / Ventas de animales. Se vende una negra criolla, joven, sana y sin tachas, muy humilde y fiel, buena cocinera, con alguna inteligencia en lavado y plancha, y excelente para manejar niños, en la cantidad de 150 pesos. [...] Se vende un hermoso caballo de bonita estampa, de seis cuartas, tres pulgadas de alzada. (figura 1)

El retrato fotográfico pintoresco destinado a satisfacer y promover el exotismo reafirmaba el trabajo esclavo en beneficio de las economías de los diferentes países y reinos durante la Colonia, por lo que podemos deducir que estas imágenes no solo difundían la idea de que el cuerpo negro estaba predestinado para el trabajo, sino que, además, contribuían a reforzar una mirada exotizante. En Brasil, estas fotografías eran vendidas

**PARTE ECONOMICA.**

**Ventas de animales.**

 Se vende una negra criolla, jóven sana y sin tachas, muy humilde y fiel, buena cocinera, con alguna inteligencia en lavado y plancha, y excelente para manejar niños, en la cantidad de 500 pesos. En la calle de Daoiz, número 150, impondrán de lo demas. 3||11

 Se vende un hermoso caballo de bonita estampa, de seis cuartas tres pulgadas de alzada, de-

> >

Figura 1. Anuncio de prensa cubano, La Habana (1839)  
Fuente: La Habana Elegante (2023).

• SE ALQUILAN POSESIONES para viviendas. Negras para el servicio de casa. Negros para peones y para todo trabajo, y se dan negritos para jugar con niños. De todo darán razon en la calle de Daoiz número 11. mzo. 21

**SANGUIJUELAS superiores acabadas** de llegar de la península, se hallan de venta en la

PHOTOGRAPHIA E PINTURA. 27.

45 RUA DA QUITANDA 45

G A L E R I A

PHOTOGRAPHICA E DE PINTURA

EM TODOS OS GENEROS

100 retratos . . . . .	20\$000
200 ditos . . . . .	30\$000

CHRISTIANO JUNIOR participa ao respeitavel publico, e a seus amigos e frequentes em particular, que temo acabado de fazer algumas reformas em seu estabelecimento, elle se acha de novo aberto á concurrencia publica.

Ultimamente recebeu um perfeito machinismo que tira dez retratos de uma só vez, talvez o unico que existá nesta capital.

Estes retratos, a que chamão — *linbres-paste*, — estão muito em moda na Europa para cartões de visita, de boas festas e de casamento, bem como para collocar no alto da margem de uma carta para um amigo ou parente. Um magnifico apparelho solar está montado com propozição de fazer retratos em tamanho natural, de pé ou sentado, e logo que se acaba o primeiro retrato será exposto e se anunciará o lugar.

Desde a menor photographia (sem ser microscopica) até a maior, de tamanho natural, se faz neste estabelecimento, collocando-se a oleo, aquarela, miniatura, pastel, etc., etc.

Tambem se fazem retratos em conotypo.

Grande colleção dos homems mais celebres da guerra actual, bem como de outras personagens.

Variada colleção de costumes e typos de pretos, cousa muito propria para quem se retira para a Europa.

Algumas outras photographias para albuns.

45 RUA DA QUITANDA 45

100 retratos . . . . .	20\$000
200 ditos . . . . .	30\$000

> >

Figura 2. Anuncio Cristiano Jr.  
Almanak Laemmert (1866)  
Fuente: Leite (2011).





por los mismos fotógrafos en sus estudios y se ofrecían como suvenires, o recuerdos a los viajeros. El fotógrafo Christiano Junior promocionó en 1866 en el Almanak Laemmert la venta de una "Variada coleção de costumes e tipos de pretos, coisa muito própria para quem se retira para a Europa"<sup>2</sup> (figura 2). El aviso ofrece, además, información sobre las reformas a su nuevo establecimiento y la adquisición de una nueva cámara traída de Europa con la cual se podían realizar pequeñas fotografías, más conocidas como "tarjetas de visita," un formato fotográfico que considero polémico enmarcado en este contexto, puesto que se utilizó tanto para el registro de las clases sociales adineradas como para la fotografía pintoresca de personas esclavizadas. El papel que cumple en cada caso es completamente opuesto, razón por la cual es difícil denominar de la misma manera estas dos formas de retratar.

La fotografía de esclavizados promovió una apariencia de bienestar, ocultando el horror del modelo esclavista,<sup>3</sup> y se invita a que deba ser entendida en el marco de esta investigación como una práctica violenta, puesto que las personas representadas estaban en condición de vulnerabilidad (figura 3a-f). Es preciso por ello no reducir la violencia a la agresión física y empezar a considerarla en la representación del sujeto, cuya finalidad sea tipificar, catalogar y clasificar el cuerpo estableciendo modelos de normalidad. El contexto histórico ofrece pistas para repensar la manera como se realizaban estas fotografías y cómo circularon, con lo que podemos tener mayor claridad del lugar que ocuparon estos retratos en su época y la importancia de su legado en el momento presente. No hay duda de que los retratos de esclavizados entran en el universo de las imágenes, con una intención que no corresponde al discurso tradicional del arte, puesto que sirven como instrumento de dominio, de delación y señalamiento, por lo que resulta importante entender el trasfondo de estos archivos.

En una primera aproximación, descubrimos que estas fotografías son hechas con la misma técnica y acabados que las tarjetas de visita, pero sería erróneo remitirnos a ellas bajo esta denominación, puesto que tanto a nivel conceptual como utilitario no comparten ninguna similitud. La tarjeta de visita,<sup>4</sup> como normalmente se le nombra debido a su tamaño y su condición serial, desempeñó un papel importante en el reconocimiento y el posicionamiento de un sujeto *blanco*<sup>5</sup> en la sociedad. La posibilidad de obtener una serie de retratos a un bajo costo atrajo la atención de nuevos clientes de diferentes clases sociales, interesados en obtener un retrato que podía ser intercambiado y coleccionado entre su propio grupo familiar y su entorno social. Por el contrario, los retratos de esclavizados hechos en el mismo formato eran vendidos como





un souvenir, o recuerdo exótico, destinado a fomentar la inferioridad racial y étnica. Por tanto, el hecho de que sus imágenes fueran vendidas y negociadas por terceros, tal como ocurría con ellos mismos y sus descendientes, prolongó la práctica esclavista en una escala simbólica. En esta perspectiva, resulta interesante la manera en que la historiadora Manuela Carneiro da Cunha decide hacer una marcada diferencia entre las *tarjetas de visita* de los señores feudales o burgueses y los retratos de esclavizados hechos en el mismo formato: “Se o retrato do senhor é uma forma de *cartão de visita*, o retrato do escravo é uma forma de *cartão postal*: um quer descrever a pessoa, digna e singular, outro descreve o personagem, pitoresco e genérico [la cursiva es mía]”<sup>6</sup> (Cunha 1988, 23, 24).

Abordar estos archivos históricos requiere una mirada atenta a las múltiples lecturas que pueden ofrecer, pero, sobre todo, es necesario considerar dos aspectos: lo que la imagen cuenta según el contexto en el cual se realizó y lo que la imagen susurra ahora, a una distancia prudente, entendiendo la dimensión de barbarie de una práctica legalizada y naturalizada durante siglos:

Pensar as imagens fotográficas nos obriga, num primeiro momento, a reconhecer que as mesmas são fruto de um contexto social, e marcadas por informações típicas de meio que as produz. Reconhecemos, assim, que não podemos de forma alguma negar a influência de meio na produção das fotografias, já que elas são parte de um processo intimamente ligado aos próprios modos de vida da sociedade que as produz.<sup>7</sup> (Leite 2011, 31, 32)

La historia del retrato en el arte occidental ofrece varias lecturas que han compartido intereses cercanos en relación con el deseo de perpetuar en el tiempo la presencia efímera del cuerpo. En este aspecto, es importante señalar que no siempre fue así, puesto que en algún momento hacia 1400 este género fue exclusivo de la nobleza, para quienes este tipo de pintura cumplía una función legal, que demostraba la legitimidad del linaje y el derecho a heredar. El retrato burgués se empezó a realizar unido a la devoción religiosa, en la medida en que la imagen servía de mediadora en un mundo espiritual, de tal forma que las oraciones hechas por sus parientes cercanos en el plano terrenal pudieran ayudar a la salvación de sus almas después de muertos (Belting 2012). Poco a poco, la creciente burguesía lograría con la pintura posicionar una imagen de cómo querían ser vistos y recordados ante la sociedad. Con ello la finalidad

Figura 3a-f. Diversos ejemplos de fotografías tomadas en estudio en formato de tarjetas de visita

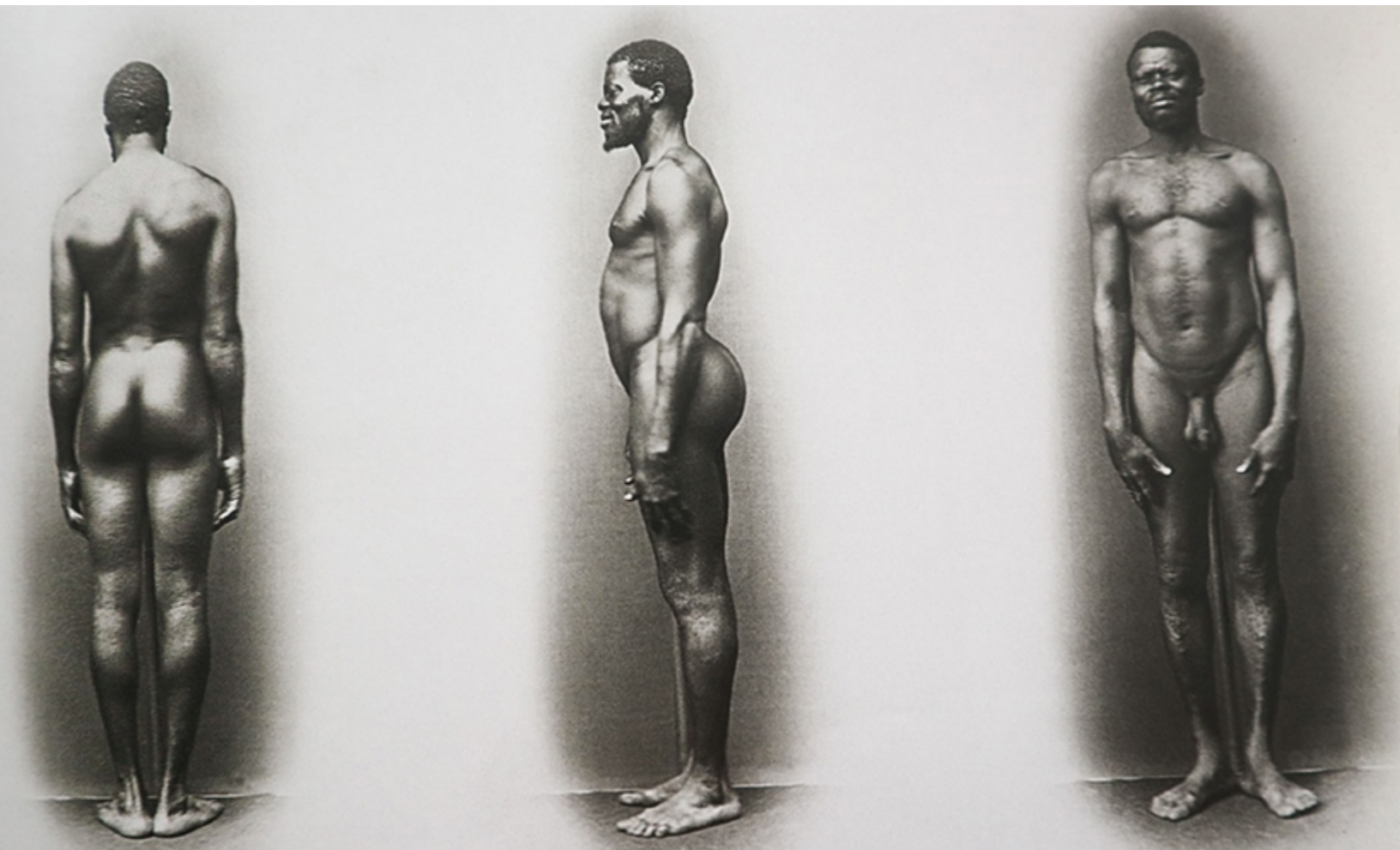
religiosa se va diluyendo poco a poco y el poder económico y político empieza a moldear los cuerpos representados: “los pintores para los ricos mercaderes italianos fueron instrumentos por medio de los cuales tomaron posesión de todo lo que de hermoso y apetecible podía existir en el universo” (Lévi-Strauss y Charbonnier 1971, 119).

Con el retrato burgués, se hace manifiesta la voluntad de una persona de querer perpetuar su imagen en el tiempo, y la fotografía será la heredera directa de este género, pudiendo explorar todas las posibles intenciones por las que una persona decide ser retratada. En este sentido, la fotografía pintoresca de esclavizados ofrece un tipo de retrato completamente opuesto a la tradición de pintura al óleo, consolidada entre 1500 y 1900. Y pese a que ya existía el género pintoresco en el arte occidental, Leite (2011) recuerda: “Independente do fato de a fotografia ter aderido a esse padrão mercadológico, a projeção e circulação das referidas imagens assumiu várias outras funções, prestando-se a novas nuances de interpretação”<sup>8</sup> (43).

Berger (2000) en su ensayo sobre la pintura al óleo afirma que desde el siglo XVI se instauró una manera de ver y percibir el mundo, en busca de expresar una idea de individualidad ligada al bienestar. Enfatiza que la pintura de corte histórico o mitológico se consideró un género elevado en la medida en que enaltecía el virtuosismo del mundo griego, por lo cual servía de referente a las clases dominantes que insertaban sus retratos en medio de esculturas, jarrones y otros objetos en busca de resaltar a través de este entorno un cierto *gusto estético*, que las clases menos favorecidas no lograrían alcanzar. “Además de poesía, lógica y filosofía, los clásicos suministraban un sistema de modales. Suministraban ejemplos de cómo había que vivir —o al menos de cómo había que aparentar que se vivía—” (115). En oposición a este género, se encuentra la pintura costumbrista o también llamada pintoresca que, como se mencionó, tuvo una función diferente al de la fotografía. En este caso, el retrato estaba

Figura 4. Fotografías antropométricas comisionadas por Louis Agassiz (Stahl, 1865 c.) Fuente: Ermakoff (2004).

V  
V





enfocado en los pobres y bien podía dar cuenta de lo feo y el mal gusto, podían, según el autor, sonreír mostrando los dientes o su boca desdentada según el caso. Esta era una condición aceptable. En la fotografía pintoresca, lo ordinario y el mal gusto queda en un segundo plano, ya que la belleza en la representación fue un aspecto que el fotógrafo debía lograr en cada toma,<sup>9</sup> independiente del estatus social del modelo: “La búsqueda de la belleza se torna en el ideal a ser conquistado por el fotógrafo” (Mauad 2000, 86). Lo que podemos deducir a partir de estas reflexiones es que fue el poderío económico y el linaje lo que determinó la manera de ser vistos y representados en un entorno social.

Poseer bienes a través de la representación es un aspecto que Berger (2000) realza, para quien la destreza del pintor, sumada a las posibilidades técnicas del medio, convierten el mundo real en algo apetecible e intercambiable, digno de ser poseído. La fotografía pintoresca de personas esclavizadas en esa perspectiva se muestra como la continuación de una práctica que no era desconocida para Occidente tanto en la distinción jerárquica de clases como en el sentido metafórico implícito en el acto de poseer y de objetualizar a un sujeto, aspecto que este tipo de fotografía superó de manera drástica. Si bien el discurso del retrato hecho con técnicas tradicionales se extiende hasta el medio fotográfico, no debemos olvidar, como menciona Benjamin (2011), que algo nuevo y singular trajo consigo esta técnica, puesto que el retrato pintado se había convertido en un “testimonio del arte” del pintor que lo realizó, mientras la fotografía no podría ser considerada un “testimonio del arte del fotógrafo”, en la medida en que el sujeto retratado reclama con su presencia una identidad. Ese ser nunca quedará del todo atrapado por el arte o por la técnica, o será visto solo como un testimonio del medio fotográfico.

La fotografía antropométrica, por el contrario, no se aproxima al discurso que desde el campo del arte o de la antropología se hace sobre el retrato y la representación del cuerpo, debido a su vínculo con la ciencia y las pseudociencias, como la *antropometría*, el *creacionismo*, el *poligenismo*, la *frenomenología* o *craneometría*. El uso de este tipo de imágenes, al igual que su producción y circulación, fue distinto al de la fotografía pintoresca de tipos negros, pero ambas fueron herramientas efectivas para promover la segregación racial en el siglo XIX. El formato de la fotografía antropométrica también fue diferente del pequeño formato serial de las tarjetas de visita, puesto que en este caso se usó la placa fotográfica completa para un mayor tamaño y el número de placas o copias realizadas o encomendadas dependieron de la investigación.<sup>10</sup>

En Brasil, la población de ascendencia africana hacia el siglo XIX llegó a ser mayoría, de modo que fue un lugar de destino para naturalistas y científicos, como el caso de Louis Agassiz,<sup>11</sup> quien llegó hacia 1865 a realizar estudios sobre las diferentes razas y comisionó a Augusto Stahl la realización de diversas fotografías antropométricas (figura 4). En este tipo de fotografía, se observa la desnudez del cuerpo sobre fondos neutrales, no hay ningún elemento en la imagen que relacione al sujeto con algún tipo de actividad, como sí lo hacía la fotografía pintoresca. En este caso, el cuerpo es registrado en tres posiciones definidas para permitir que este, en una instancia posterior, sea medido, clasificado y comparado. La desnudez no representa solo el despojo de las ropas, sino también el despojo de su condición humana. Es importante señalar la diferencia que desde el campo del arte se hizo a los términos *desnudez* y *desnudo*, una distinción necesaria encaminada a enaltecer esta forma de representar el cuerpo. Así pues, el desnudo es considerado desde hace siglos una forma de representación artística, contrario a la desnudez que representa lo vulgar:

La desnudez (*nakednes*) es el estado en que se halla aquel que ha sido despojado de sus ropas; la palabra sugiere en parte el embarazo que la mayoría de nosotros sentimos en dicha situación. La palabra “desnudo” (*nude*), por el contrario, no suscita en un medio ambiente culto ninguna asociación de ideas embarazosas. (Kenneth Clark, citado en Didi-Huberman 2005, 23)

Este tipo de fotografía servía como evidencia a los diferentes levantamientos teóricos, los cuales a través de publicaciones y conferencias pretendían demostrar la diferencia racial y la superioridad cultural, reclamando para sí el derecho de poseer y ejercer su voluntad sobre los otros. En este sentido, los retratos antropométricos desde una perspectiva científica buscaron explicar las diferencias físicas y biológicas entre los diferentes grupos humanos, creando un archivo visual de diferentes etnias y razas consideradas inferiores frente al prototipo europeo:

Feitas no século XIX em diversas partes do mundo, as fotografias antropométricas tinham o objetivo de apoiar estudos científicos comparativos sobre a raça humana. Acreditava-se, então, que a observação sobre eventuais diferenças entre as diversas raças poderia comprovar cientificamente teorias sobre superioridade racial.<sup>12</sup> (Ermakoff 2004, 251)

En Brasil, tanto la fotografía antropométrica como la pintoresca de personas negras clasificadas como *tipos negros* se realizó principalmente entre 1865 y 1885, dos décadas en las cuales la esclavitud ya había caído en decadencia, por lo que, al intentar prolongar en el tiempo este modelo condenado en otros países, se requerían estrategias para darle continuidad, y de alguna forma la fotografía ayudaba a normalizar esta práctica, sirviendo de herramienta para este fin. Para Rouillé (2007), la fotografía como documento de sumisión simbólica permitió que “la representación se consider[e] aquí conquista integral de lo visible, eco de lo que estaba en juego en la misma época en el ámbito económico” (131). En el caso de los retratos pintorescos, estos se habían vuelto muy populares y efectivos en el momento de difundir la idea de que el trabajo esclavo era algo natural, mostrándolo placentero. De ahí que estas imágenes sean portadoras de una ambigua belleza de la que emana profunda melancolía. Los retratos apacibles ayudaron a difundir una apariencia de bienestar que sirvió para que la sociedad burguesa brasileña se negara a aceptar fácilmente la abolición de la esclavitud, que se estaba dando gradualmente en el mundo a lo largo del siglo XIX.<sup>13</sup> Y si bien Brasil, por presión de los Gobiernos internacionales, había decretado la libertad para todos los esclavizados que llegaran a los puertos desde 1831 y había establecido duras penas para los traficantes a partir de 1832, las personas en condición de esclavitud que llegaron después de esta fecha no lograron su libertad y la demanda de mano de obra se acentuó intensificando el tráfico ilegal y empeorando las condiciones para los esclavizados:

James Hudson, ministro británico no Rio de Janeiro, descreveu os libertos colocados sub a custódia do governo brasileiro como: “muito infelizes [...] maltratados, mal alimentados, espancados sem misericórdia e sem razão, vendidos com certidões falsas afirmando sua morte e, em resumo, as mãos de todos os homens parecem levantar-se contra eles; não têm a menor possibilidade de uma autêntica liberdade no Brasil”.<sup>14</sup> (Ermakoff 2004, 33)

## Belleza y ambigüedad en la fotografía pintoresca

La ambigüedad reflejada en las fotografías pintorescas obedece a que la estrategia de registro y el aparataje técnico utilizados por el fotógrafo para realizar estos retratos y los de los de la clase burguesa fueron, como se señala en un inicio, exactamente los mismos. Para su realización, bastaba el acuerdo previo entre el fotógrafo y los señores dueños de las personas en condición de esclavitud, de esta forma estos eran llevados al estudio del fotógrafo o se les daba la orden para ir a prestar un servicio. Estos últimos eran los llamados esclavos “*de ganho*”, de ganancia, que salían a las calles a trabajar durante un tiempo específico, vendiendo y haciendo diferentes tareas para quien los necesitase.<sup>15</sup> La manera en que estas fotografías



> >

Figura 5. Negra con su hijo, Marc Ferrez, Salvador, Bahía, 1884  
Fuente: "En fotos: esclavos de Brasil, entre la emancipación y la exclusión" (2013).

fueron realizadas, sin considerar la voluntad de quien estaba frente a la cámara, nos debe mantener alerta sobre el contexto impositivo y violento que estas fotografías logran diluir, al descontextualizar completamente los lugares y las condiciones de trabajo, dejando por fuera la barbarie a la que fueron sometidos (figura 3).

*Negra con su hijo* (1884) (figura 5) es un retrato de Marc Ferrez cuidadosamente elaborado en su composición e iluminación, que permite observar las características físicas de una mujer joven que lleva en la cabeza una batea llena de bananos, al mismo tiempo que carga al que se presume es su hijo en la espalda. Esta es una fotografía realizada en el estudio del fotógrafo, utilizando una luz dirigida que ilumina el rostro de la madre y del niño, dejando que el trazo de las sombras se extienda sutilmente por el cuello hasta encontrarse con la blancura de la blusa. El color blanco resalta los tonos de piel y genera una ruptura con el fondo. La mirada del niño parece estar atenta a los acontecimientos, mientras la mujer parece seguir la orden del fotógrafo y contempla el entorno con resignación. Ellos están ahí para ser observados. La neutralidad y limpieza del fondo contrasta con la riqueza de detalles presentes en la madre y el niño. Cuánta armonía en la composición de la imagen y qué delicadeza en el trabajo del fotógrafo; cuánta belleza ocultando la dimensión de barbarie y violencia.

Esto nos deja frente a una imagen llena de contradicciones y tensiones, puesto que ella misma muestra la belleza y la infamia. Entre las fotografías de *esclavizados* y las de los señores de la burguesía no es posible encontrar diferencias técnicas, como sí ocurre con el rol social y el uso que se le dio a cada una. Los elementos formales que los distinguen son sutiles, el uso de fondos coloridos estaba destinado a los clientes, con pocas excepciones,<sup>16</sup> y el fondo neutral se usó en ambos casos. Los pies descalzos fueron un detalle que ayudaba a diferenciar a un hombre esclavizado de un hombre libre, así que fue común dejar visible los pies para acentuar la condición de la persona retratada. Las poses difieren en aquellas fotografías en las que se busca ilustrar los diferentes trabajos que realizaban los esclavizados; en el caso de las amas de leche y las amas secas o babás,<sup>17</sup> se usó mucho el registro de



< <  
 Figura 6. August Gomez  
 Leal con a ama de leite  
 Mónica (Vilela 1860)  
 Fuente: Ermakoff (2004).

Figura 7. Cargadores  
 (Lindemann, s. f.)  
 Fuente: Ermakoff (2004).



perfil,<sup>18</sup> de tal manera que se pudiera ver la manera en que las mujeres cargaban a los niños en la espalda, dejando las manos libres para realizar otras tareas domésticas, como ocurre en *Negra con su hijo* (figura 5).

En cuanto al mobiliario, tanto objetos como herramientas presentes estaban relacionados con el oficio que realizaban. En el caso de los señores, los objetos aludían a un mundo culto y a un entorno social y económico de una raza privilegiada. Los hombres esclavizados generalmente se retrataban con un vestuario simple, pero algunas mujeres eran vestidas elegantemente con ropas típicas africanas (figura 5) o con atuendos europeos, adornadas con collares y anillos, como la ama de leche *Mónica* (figura 6). Estas mujeres eran llevadas por sus dueños al estudio del fotógrafo con el objetivo de dar a conocer el poderío económico de la familia. Todo lo exhibido en la fotografía era una extensión de sus riquezas, y además de ser vendidas como souvenir, se coleccionaban en el álbum de los señores. En este tipo de retrato, es relativamente normal que el nombre de la esclava quedara registrado en un segundo plano, ya que la información principal recaía sobre sus dueños, no pudiendo hoy día realizarse un proceso de identificación de las personas negras retratadas. El anonimato deliberado evidencia la completa desvinculación social a la que fueron sometidos los esclavizados.

No cabe duda de que el fotógrafo habría usado toda su destreza técnica para garantizar un trabajo de excelente calidad, tal como lo haría con sus mejores clientes. Pero esta intención no puede ser entendida como un gesto de empatía o una manera de instaurar un posicionamiento político y social en contra de la esclavitud. Para los fotógrafos que realizaban fotografías pintorescas, en su mayoría extranjeros, esta actividad les representaba una posibilidad de poner a circular su trabajo en Europa, en busca del reconocimiento y el posicionamiento social, además de las ganancias que dejaba la venta de estos retratos.

En este tipo de fotografías, hay una extrañeza provocada por el medio y acentuada por las circunstancias históricas en las que se inscribe, basta con analizar el montaje escénico presente en este tipo de retratos, donde se buscó recrear espacios que evocaran una posibilidad de lo cotidiano, una realidad inexistente que sirvió de fondo tanto en la fotografía de esclavizados como en la de los señores. Los ropajes inusuales y entornos falseados registraron en muchos casos un sujeto solitario, desconectado de un contexto que debía serle familiar (figura 7).

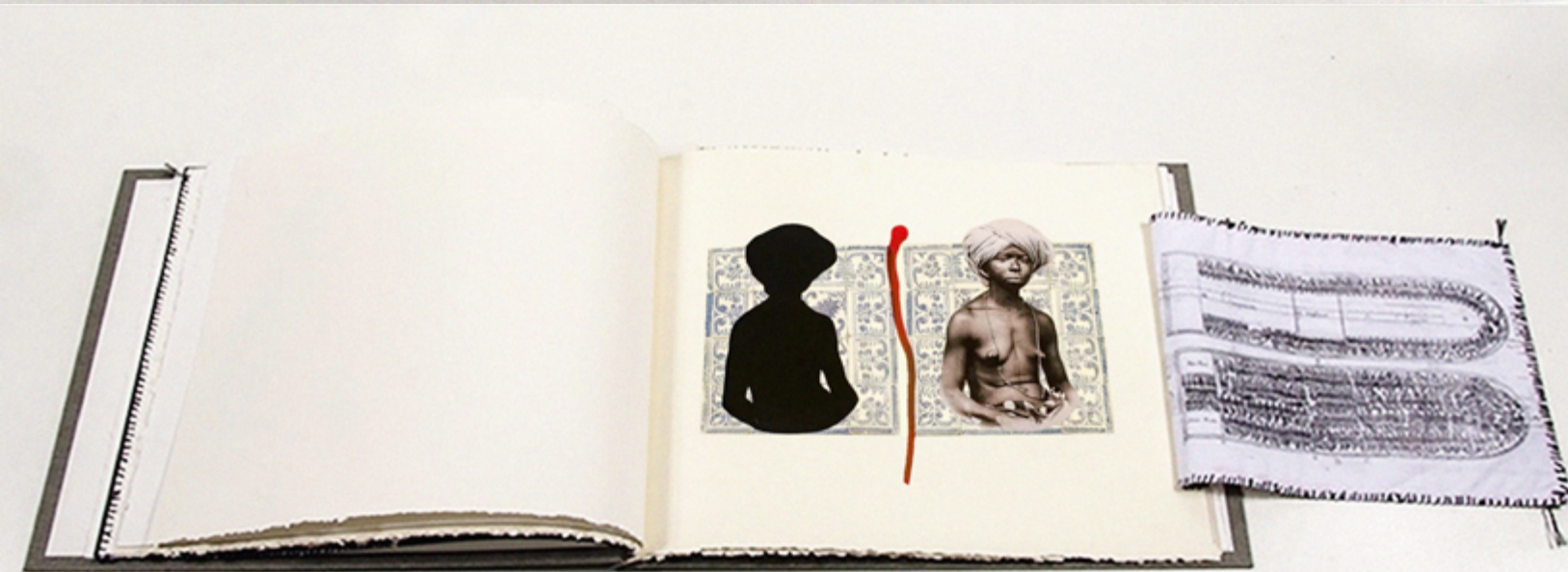
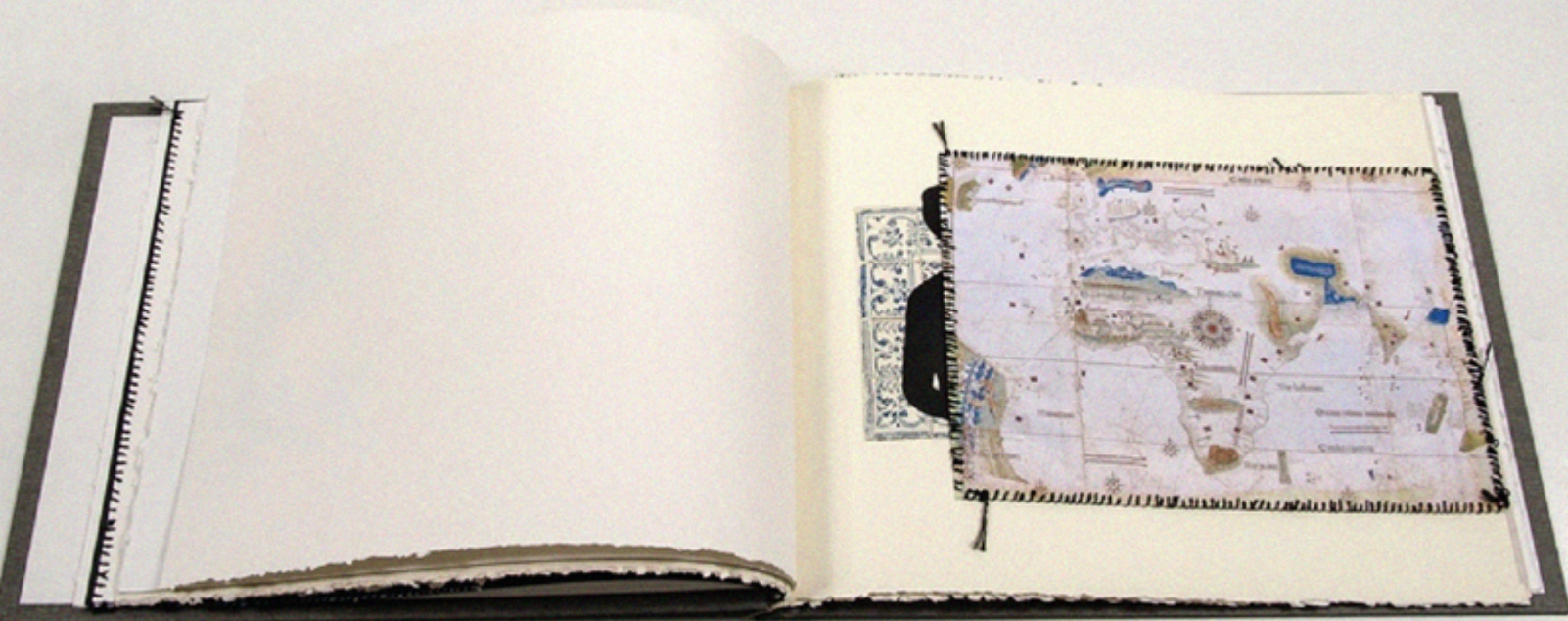


Figura 8. Mina Ondo. Fotografía antropométrica encomendada por Louis Agassiz (Stahl 1865 c.)  
Fuente: Ermakoff (2004).

V  
V







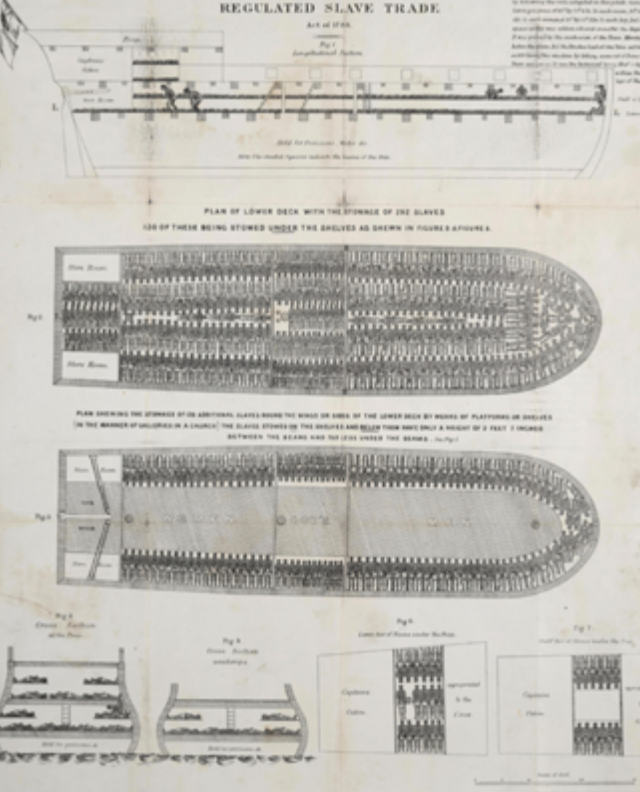
v  
v

Figura 9. Páginas del libro  
¿História Natural?  
Fuente: Rosana Paulino (s. f.).

## Segunda vida de la fotografía pintoresca y científica en la obra de Rosana Paulino

La artista Rosana Paulino incorpora una serie de fotografías pintorescas y antropométricas en su producción artística y les da una segunda vida a estas imágenes. Ella como artista y mujer negra brasileña se pregunta por el lugar que ocupa en esta sociedad, dejando al descubierto las secuelas de un pasado histórico y del preconcepto racial que según ella la sociedad brasileña tiende a mantener oculto (EGEAC - Cultura em Lisboa 2023). Esta es una tendencia generalizada que preocupa a instituciones e historiadores, puesto que “esos vacíos, silencios y ausencias en la memoria histórica no son inocuos. Todo lo contrario: fueron llenados con estereotipos. La ausencia de información sobre el pasado fue sustituida por un conjunto de valoraciones en las que el racismo encontró un espacio para germinar y crecer” (Cáceres Gómez 2001, 9).<sup>19</sup>





> >

Figura 10. Diagrama de Brookes (1978)  
Fuente: James E. Arsenault & Company (2023).

Figura 11. Negra semidesnuda, posiblemente con la intención de mostrarla recién llegada de África (Junior 1865 c.)  
Fuente: Ermakoff (2004).

Para la artista, su producción plástica representa una forma de expresar y hacer manifiesta la incomodidad que le genera ese pasado histórico reciente y las diferentes prolongaciones de un pensamiento racista en la vida cotidiana actual.

*¿História Natural?*,<sup>20</sup> un libro de la artista en el cual se resalta una gran contradicción entre el desarrollo tecnológico del que somos capaces para el progreso y la capacidad de la barbarie y aniquilación presente a lo largo de largo de la historia de la humanidad, está elaborado con diferentes técnicas, como el grabado, el *collage* y la apropiación de fotografías de archivo, entre otros medios. La obra ofrece página tras página elementos visuales y metafóricos potentes, para una relectura emotiva y crítica del pasado esclavista, como se muestra en una de las páginas, donde un azulejo portugués, una mancha de sangre y el cuerpo desprotegido de *Mina Ondo* (figura 8) (una esclavizada de mirada triste) se juntan para traer en el tiempo un fragmento de la diáspora africana durante la Colonia. Al respecto, la artista menciona: “Eu coloco essa foto dessa escravizada sob esses azulejos portugueses e aqui essa sombra, como se ela fosse essa sombra dos cidadãos, essas pessoas não eram cidadãos, eram sombras de cidadãos”<sup>21</sup> (“Parede da Memória - Rosana Paulino” 2014) (figura 9).

El poderío y la grandeza de un imperio representado en los azulejos es el trasfondo para mostrar a un pueblo sometido al suplicio del cautiverio con violencia desbordada. Una gota de tinta roja que se desliza entre la silueta y el retrato es una mancha que se extiende desde el pasado hasta nuestro tiempo. En esta sobreposición de imágenes, la artista logra contar una historia sobre la esclavitud de manera diferente. El libro está lleno de capas de información que se abren y cierran a media que se lo recorre, como en el caso en el que aparece la fotografía de *Mina Ondo*. Antes de acceder a ella, es preciso levantar una tela impresa adherida con hilo y aguja por el borde derecho. Las imágenes en la tela completan la narrativa: por un lado, se puede observar el mapa de América y las rutas de navegación con los puertos disponibles en ese entonces. En el reverso, es posible apreciar el fragmento del diagrama de Brookes,<sup>22</sup> el esquema más difundido que muestra la organización de los esclavizados en este barco negrero (figura 10).

*¿História Natural?* ofrece una mirada crítica en torno a la segregación racial desde una perspectiva artística, por lo que resulta interesante descubrir que el nombre de la obra es el mismo que Louis Agassiz le dio a su método de estudio, con el cual intentó probar la inferioridad de las razas, tanto de negros, asiáticos e indígenas: “para estudiar las razas me he visto obligado a utilizar lo que yo llamaría el método de historia natural, a saber: comparar entre sí individuos





V  
V

Figura 12. Páginas del libro  
¿História Natural?  
Fuente: Rosana Paulino (s. f.).

Figura 13. Sem título  
Fuente: Rosana Paulino (s. f.).

V  
V

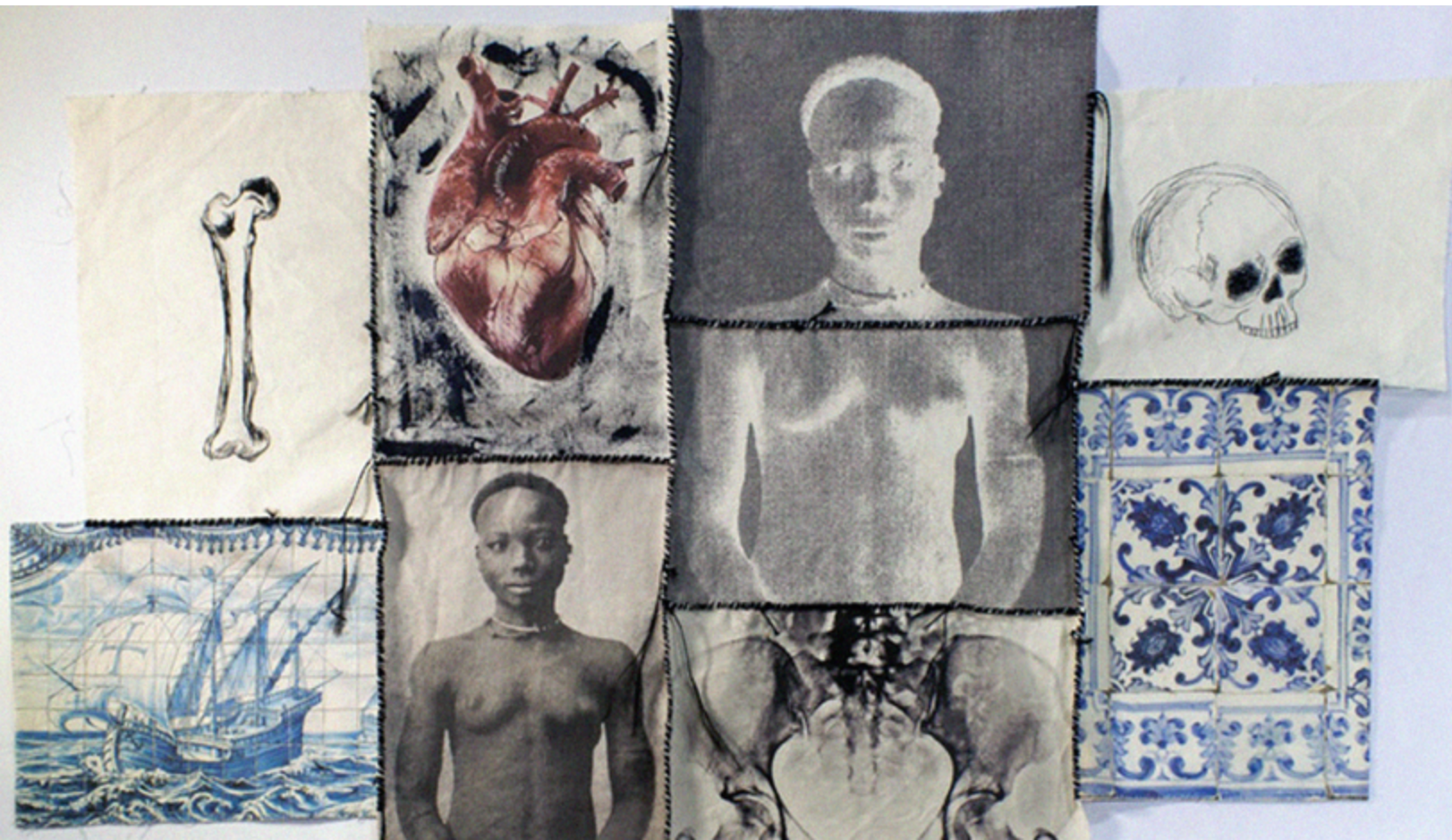




Figura 14. As filhas de Eva  
Fuente: Rosana Paulino (s. f.).

V  
V







V  
V

Figura 15. Assentamento, vista general de la exposición  
Fuente: Rosana Paulino (s. f.).

de distintos tipos, del mismo modo que los naturalistas comparan especímenes de distintas especies” (citado en Rodríguez Balanta 2012, 231). El interés que despertó América para dar forma a una historia natural es referido en otras páginas del libro, al igual que en otras obras producidas por la artista. De igual forma, la apropiación de ciertas fotografías se va repitiendo entre una obra y otra. A la fotografía de *Negra semidesnuda* (figura 11), por ejemplo, se le antepone una imagen botánica en la obra *¿História Natural?* (figura 12), mientras en la obra *Sin título* (2016) a la misma imagen se la pone en diálogo con elementos ya usados, como el azulejo y la calavera (figura 13). Y en la obra *As filhas de Eva* (2014) es usado nuevamente el retrato de Mina Ondo (figura 8), en diálogo con una imagen botánica (figura 14).

En una de las páginas del libro, reaparece la presencia de una calavera con diferentes anotaciones correspondientes a los estudios del cráneo (un fantasma de otra época que aún persiste), que hace referencia directa a la craneometría, la pseudociencia que promovió la esclavitud de los cuerpos negros. A esta composición de imagen y texto se le sobrepone una pregunta en color rojo: “A ciência é a luz da verdade?”. La pregunta es insistente y se repite varias veces en diferentes tamaños, por lo que es preciso cuestionar de manera crítica el rol científico en los territorios colonizados. Esto nos lleva preguntar ¿qué significó América Latina para los investigadores y científicos de aquella época? y ¿qué significado le podemos dar hoy día a la idea de que nuestro territorio latinoamericano haya sido el lugar ideal para estudiar diferentes especímenes humanos, su flora y su fauna? El Nuevo Mundo, como lo menciona la artista, se había convertido en un “gran laboratorio en donde fueron puestas a prueba las cuestiones de la colonización” (“Parede da Memória - Rosana Paulino” 2014).

## Procedimientos para la apropiación de la imagen fotográfica en la obra de Rosana Paulino

En la obra de Paulino, la apropiación fotográfica involucra tres operaciones en particular: el cambio de escala, la fragmentación y la transferencia a otros materiales. De estos tres, los dos

primeros ya estaban vinculados a las operaciones para manipular la imagen del archivo fotográfico; la transferencia, por el contrario, es algo que surge desde las operaciones artísticas. Todos estos recursos son utilizados en cada una de sus obras de *collage*, videoinstalaciones, instalaciones, libro de artista y un gran número de piezas bidimensionales. La yuxtaposición de imágenes le permite a la artista crear capas de historia y de tiempo de manera dinámica y poética. Me interesa, por tanto, analizar la transformación que sufre el archivo fotográfico usado por Paulino, a través del cual estas imágenes asumen una nueva vida en el contexto artístico actual, permitiendo que las imágenes elaboren un discurso decolonial frente al estereotipo racial heredado. Estos tres factores serán analizados en las fotografías usadas en las obras *Assentamento* (2013) y *Das avos* (2017).

## Cambio de escala

La exposición *Assentamento* realizada en 2013 en el Museu de Arte Contemporânea de Americana (MAC) (figura 15) presenta la instalación de la obra que lleva el mismo nombre, donde se celebra el triunfo de la cultura africana predominante hoy en Brasil y en muchos otros lugares de América Latina, al mismo tiempo que se hace una denuncia a la violencia infringida a millones de personas esclavizadas traídas de África durante más de tres siglos. En la obra, tres fotografías antropométricas son protagónicas, las cuales fueron comisionadas por el naturalista Louis Agassiz al fotógrafo Augusto Stahl en 1865.

En la instalación, se puede apreciar cómo la artista modifica la escala de las tres fotografías ampliándolas e imprimiéndolas a tamaño natural (figura 16) (originalmente el tamaño de una placa era de 19 x 23 cm aprox.). Luego, las fragmenta y las vuelve a unir usando hilo y aguja. A cada una de las fotografías se les adhiere otros elementos, como un corazón sobre el pecho, un feto en posición de nacimiento sobre el vientre y raíces que se expanden desde las pantorrillas (figura 17). Esas imágenes intervenidas entran en diálogo con otros elementos en el espacio, como el sonido del mar y su imagen en constante movimiento; estibas cargadas con arrumes de palos y brazos hechos en arcilla a partir de moldes de los brazos de la artista. Estos elementos ponen de manifiesto cómo el cuerpo negro fue considerado una mercancía que se podía descartar y reemplazar cuando ya no era útil. Porque que en Brasil llegó un momento en el que los esclavistas prefirieron invertir en la compra de un nuevo esclavizado antes que financiar la salud y el bienestar de estos, “quando eu fiz esses fardos eu estava pensando: os escravos ao início eram madeira para ser queimada, dentro de essa estrutura da escravidão eram como peças, que poderiam ser substituídas”<sup>23</sup> (“Parede da Memória - Rosana Paulino” 2014).

Antes de proceder con el análisis del cambio de escala, vale la pena resaltar una característica presente en este tipo de fotografías, que permite comprender mejor las apropiaciones hechas en la imagen: la inmovilidad. Un requisito para la realización de toda fotografía en las primeras décadas de su aparición, pero en este tipo de archivo en particular, era medir los cuerpos, así que inmovilizar el cuerpo adquiere dimensiones políticas y éticas, ya que el resultado esperado en la imagen buscaba controlar el cuerpo negro y la captura fotográfica terminaba convirtiéndose en una prolongación de esa primera “captura” por la cual fueron convertidos en esclavos. La captura fotográfica antropométrica, por tanto, evidencia un acto de violencia que el retrato pintoresco logró ocultar.

Estos dos momentos de captura a través de los cuales se les negó la condición de individuos marcaron sus cuerpos con el estigma de la inferioridad racial, para de esta forma negarles el derecho de expresarse, de manifestar sus creencias o conservar a sus hijos; se les negaron sus vínculos familiares y emotivos. Se les negó todo, incluso el derecho a portar sus propios nombres. Pero estas mismas fotografías capaces de producir tanto daño a causa del discurso racial que les fue adherido reivindican y adquieren una segunda vida en la obra de Paulino.





V  
V

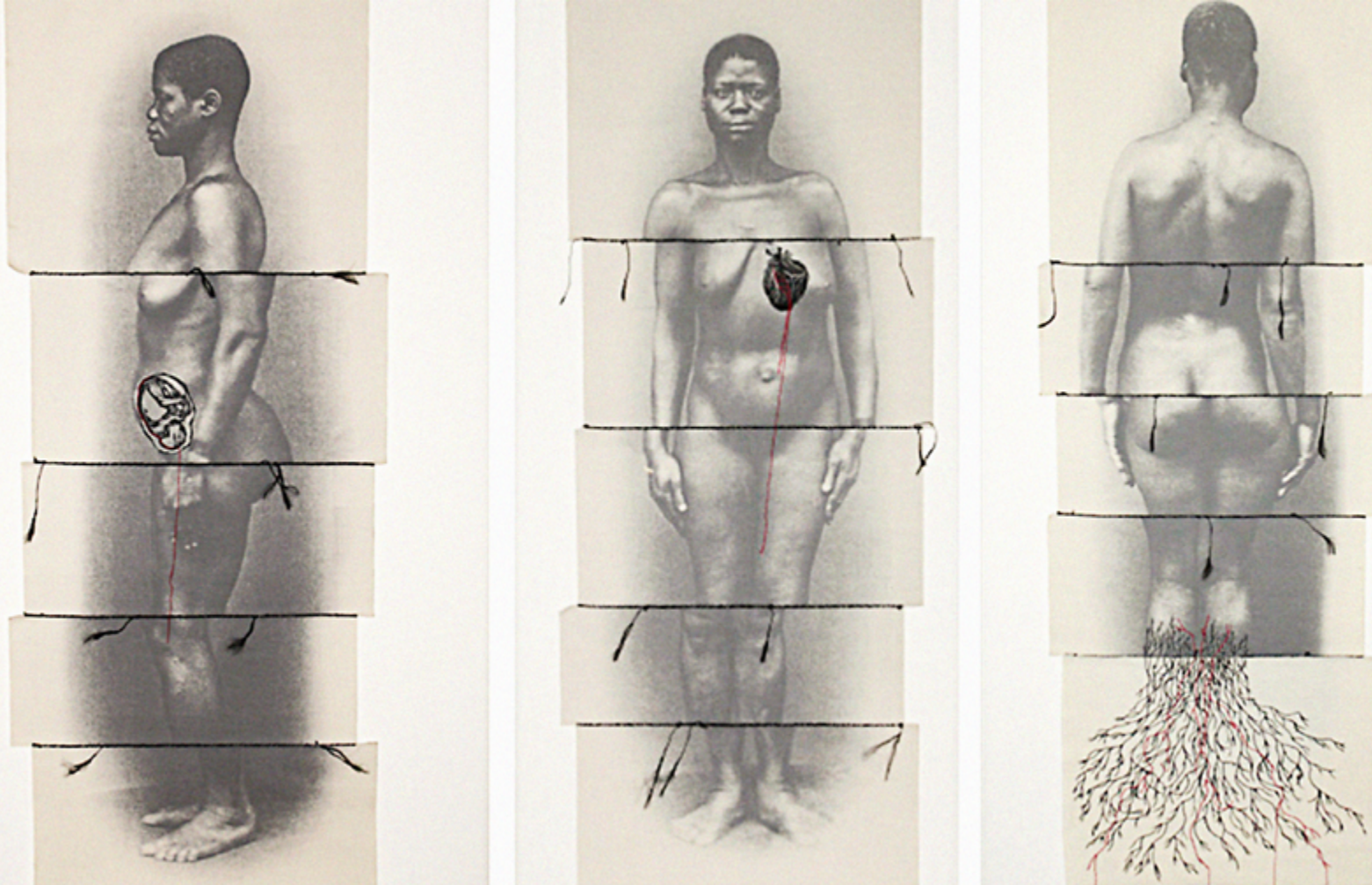
Figura 16. Proceso de apropiación fotográfica, modificación de escala. Instalación de Assentamento  
Fuente: Rosana Paulino (s. f.).

La inmovilidad es transformada metafóricamente en un elemento renovador en el momento de comparar el cuerpo inmóvil de la mujer esclavizada con el tronco de un árbol del cual se desprenden raíces, que la hacen permanecer firme, crecer, fortalecerse y expandirse. Ahora su presencia es considerada crucial para la fundación de la nación brasileña, la cual está marcada con la riqueza de la cultura negra. Con este gesto simbólico, se pone en evidencia que, pese a la adversidad, los pueblos afrodescendientes lograron enraizar profundo en el territorio americano. En entrevista realizada a la artista menciona: “Estou, neste momento, muito interessada no que as africanas trouxeram para cá, o que ‘assentaram’ nesta terra. Além da fixação forçada a um ambiente estranho e, superando isto, nossas ascendentes assentaram por aqui cheiros, sabores, gostos, costumes, religião... e tudo sob o jugo da escravidão!”<sup>24</sup> (“Rosana Paulino” s. f.).

La transformación de la escala corporal es un elemento crucial para dejar de lado el discurso de inferioridad antepuesto a la imagen, permitiéndole al espectador una aproximación física en una dimensión humana. Con este gesto, se pierde la referencia directa del formato de archivo, originalmente pensado para realizar medidas y sobreponer anotaciones. Confrontar al espectador con la imagen a escala humana permite traer en el tiempo una fracción de vida, de la cual emana un pequeño aliento (que finalmente terminamos por reconocer como nuestro), pero que justamente recuerda que su historia y su presencia son parte fundamental de nuestro presente. La vida que emana de la fotografía ya había sido referida por Benjamin (2017) en uno de los primeros textos reflexivos sobre esta técnica, en el que advierte que en ella *anida el futuro*, puesto que no se trata de un documento que quedó estático en el pasado:

La más exacta de las técnicas es capaz de dar un valor mágico a sus productos, un valor que un cuadro pintado nunca más tendrá. [...] el observador siente el impulso irresistible de buscar en una fotografía de esas la ínfima centella del azar, el aquí y el ahora con que la realidad parece haber consumido la imagen, de encontrar el punto aparentemente anodino en que [...] aún hoy se anida, hablándonos, el futuro, y lo hace de tal modo que podemos descubrirlo con un mirar hacia atrás. (54, 55)





Debido a que justamente son los archivos fotográficos históricos los que registraron la barbarie humana en diferentes contextos, dejan un legado de imágenes que logran poner en tensión y choque varios aspectos. Estas imágenes hablan desde diferentes lugares y temporalidades de un tiempo que ha sido; hablan de la vida, de nuestra condición humana, de la fragilidad y la muerte, pero también del tiempo presente y las consecuencias de los actos pasados. Es una imagen dialéctica que puede resolver y transformar situaciones, pudiendo también albergar el futuro a manera de promesa.

Es la mirada lo que activa la dialéctica de la imagen, en el momento que logra acercarse a ese imperceptible fragmento de tiempo de otra época que devela el aquí y el ahora, siendo tal vez el cambio de escala clave en este proceso, ya que le permite a la imagen adquirir una presencia emotiva y dinámica. La imagen se encarna para un encuentro simbólico entre dos sujetos en igualdad de condiciones. Este aspecto es realmente transformador, puesto que inicialmente estas imágenes eran objeto de estudio, especímenes para ser medidos y clasificados.

¿Pero qué es lo que realmente se amplía en estas imágenes puesto que como recurso la fotografía abrió la posibilidad al ojo de mirar los detalles invisibles y desapercibidos en las formas reducidas? ¿Acaso lo que la artista busca acercar aumentando la escala no es otra cosa que la dimensión histórica y la manera en que en esta en particular a pesar del impacto tan profundo para América y África los detalles y las minucias de este periodo histórico todavía permanecen ocultos y reducidos? Ampliar un fragmento de realidad implica ver lo que a simple vista permanece oculto, es necesario, por tanto, devolverles la escala humana a cada una de las personas capturadas en este tipo de archivos, realizados durante el contexto esclavista, para empezar a entender que es necesario resolver en el presente los conflictos creados en el pasado.

V  
V

Figura 17. Proceso de apropiación fotográfica, fragmentación  
Fuente: Rosana Paulino (s. f.).

## Fragmentación

En *Assentamento*, la imagen reimpressa en su nueva escala es fragmentada y unida con suturas para señalar que se han producido heridas profundas (figura 16). En este caso, la artista busca hacer evidente un desfase en la reconstrucción del cuerpo que se genera al volver a unir, debido a que desde el momento de su captura el viaje en condiciones lamentables y toda la violencia que tuvieron que soportar los cuerpos quedaron destrozados y fue necesario rehacerse, reconstruirse y reinventarse en una tierra lejana y ajena. Todos ellos nunca más volvieron a ser los mismos y sus fragmentos se reacomodaron de la mejor manera posible. El desfase es una forma de evidenciar los múltiples daños físicos y psicológicos que se causaron y se siguen causando en las generaciones presentes.

De igual forma, la fragmentación de la imagen convoca lecturas diversas, su nueva vida hace señalamientos en otras direcciones, más allá de la sutura médica. Como la fotografía de pronuario o policial que ubica el cuerpo de frente y perfil en un fondo neutro, de igual forma los cortes parecen seguir un patrón de medida (todos se realizan a la altura del pecho, cadera, rodilla y canilla), recordando un poco los cánones de representación en las artes, los cuales perseguían una forma ideal del cuerpo y de belleza, que en este caso se muestra desajustado e inexacto. No debemos olvidar que las diferentes líneas que traza esa suerte de canon de representación es a la vez una herida, como si la persona representada atravesara un estado de traumatismo y dolor al no ajustarse al parámetro de representación. En este sentido, las líneas de sutura pueden ser vistas como nuevos cánones para medir y clasificar el cuerpo negro en la contemporaneidad, por lo que podemos concluir que hay algo que persiste en nuestra contemporaneidad y que insiste en dar continuidad a un pensamiento racista. La antropometría resurge de otra forma. La segregación racial se hace presente en este gesto que parece sugerir que aún se sigue midiendo, creando prejuicios sobre el cuerpo negro y que hay preconceptos desde la Colonia que aún permanecen.<sup>25</sup>

El hecho de unir diferentes fragmentos para completar la totalidad de una imagen es un recurso conocido en la práctica del archivo fotográfico, aunque en este caso no se presenta como una estrategia para capturar la totalidad de algo que en una sola obturación no se conseguía resolver. La fragmentación es una exploración plástica y argumentativa.

## Cambio de soporte

El cambio de soporte es una característica nueva que adquiere el archivo fotográfico cuando llega al campo del arte, el cual es un recurso usado para transformar la materialidad de la imagen sin perder el referente fotográfico original. El nuevo soporte en este caso le aporta otras posibilidades narrativas y valores estéticos a la imagen. En el caso de *Das avos* (2017),<sup>26</sup> una videoinstalación en la que Paulino dirige una acción *performance* a la artista Charlene Bicalho, mujer afrodescendiente que cose de manera afectuosa una serie de retratos de mujeres esclavizadas a su vestido. Ella aparece en un espacio enteramente blanco con un vestido del mismo color y lleva los pies descalzos, lo que recuerda la manera de vestir de las personas esclavizadas durante la Colonia (figura 18).

En sus manos lleva una tela blanca cuidadosamente doblada, avanza unos cuantos pasos, se detiene y extiende la tela en el piso. Se sienta junto a ella y se puede apreciar que la tela cubría una pequeña canasta hecha de fibra vegetal, de la cual saca, en primer lugar, un hilo rojo del cual corta un trozo con sus dientes y enhebra una aguja. Luego, agarra cuidadosamente algo del canasto, no se puede ver exactamente lo que es, hasta que lo adhiere a su vestido con una puntada del hilo rojo. Es en ese momento cuando podemos ver sobre su cuerpo el retrato de



una mujer negra. Corta nuevamente el hilo rojo con sus dientes quedando suspendido como una pequeña gota de sangre. Dolor y afecto hacen posible que un rostro se devele. Una a una las imágenes reaparecen sobre la vestimenta blanca de la mujer, se adhieren no solo a su cuerpo, sino también a su historia de vida, a su realidad actual.

En esta obra, la modificación del soporte de la fotografía científica y exótica del siglo XIX, en un tejido traslúcido, el cual necesita del cuerpo del otro para hacerse visible, habla de los vínculos sanguíneos y las conexiones que tenemos los latinoamericanos con diferentes *razas* y que en algún momento se tornaron invisibles. De ahí que al final del *video-performance* cuando todos los retratos se han cosido al vestido lo que queda es un cuerpo que deviene retazos con puntadas desgarradoras, que parecen señalar la condición fragmentada y frágil de la memoria, que ha logrado fijarse en un soporte leve y vaporoso que se invisibiliza con facilidad. La artista busca señalar cómo esas mujeres anónimas fueron desvinculadas de sus descendientes, padres, abuelos y abuelas, al igual que de sus hijos creando ruptura y vacíos. Cualquiera de ellas podría tener un vínculo genético con algún espectador y no saberlo, reconocer este parentesco solo es posible a través del gesto afectivo y simbólico entre la imagen y el entendimiento de un contexto histórico específico.

Por otro lado, la imperceptibilidad que adquiere el retrato en el momento de cambiar de soporte convoca a pensar en la invisibilidad de la mujer negra en nuestro contexto actual, la desigualdad que aún existe en el ámbito social y económico, en el que, como lo menciona la propia artista, es la mujer negra la que ocupa el peldaño más bajo en la sociedad (“Pareda da Memória - Rosana Paulino” 2014).

En el espacio expositivo, sin la *performer*, el registro de la acción se proyecta en la pared del fondo, mientras en los costados se montan las fotografías usadas en el *video-performance*, de tal manera que su materialidad opaca y traslúcida pueda ser apreciada por el espectador en unas condiciones de luz apropiadas. En aquel lugar, podemos seguir viendo la fragilidad de esos cuerpos y la persistencia de la imagen en el tiempo, su capacidad para transformarse y de contarnos una historia.

En la obra de Paulino, se pueden identificar fácilmente elementos plásticos recurrentes a lo largo de su producción, sus señalamientos son claros y su crítica aguda se torna urgente para nuestra sociedad. La fotografía de archivo en este caso no solo documenta el relato, sino que también trae en el tiempo la presencia de alguien que estuvo frente a la cámara, es la “referencia directa”, en palabras de Barthes (2006): “Hay [por tanto] una relación conjunta: de realidad y de pasado. [...] En la fotografía la presencia [...] nunca es metafórica” (136, 139).

V  
V

Figura 18. Registro de la performance *Das avós*  
Fuente: Rosana Paulino (s. f.).



## La imagen en su primera vida

La segunda vida adquirida por estas fotografías es distinta a la de su primer nacimiento cuando se les antepuso un discurso racial y el preconcepto de inferioridad. Ahora cuestionan, se posicionan políticamente para reclamar por sus derechos negados, para denunciar la infamia y dar a conocer fragmentos de una historia vivida por millones de africanos y sus descendientes afroamericanos, de la cual siempre se ha preferido hablar en voz baja. Estas imágenes, ecos silenciosos del pasado, retumban con fuerza en un contexto ajeno al que les dio su origen, reivindicando su presencia pese al tiempo transcurrido. Pero muchas cosas de su primera vida seguirán siendo un misterio. Personalmente me intriga el significado que pudieron llegar a tener estas fotografías para el sujeto retratado y para la memoria colectiva de un pueblo esclavizado. Sabemos que no podemos encontrar una respuesta justa, no hay fuentes históricas que permitan saber cómo estas imágenes fueron vistas por las personas en condición de esclavitud, pero es difícil pensar que pasaron desapercibidas. Los estudios que se han hecho sobre la imagen dicen que constantemente estas movilizan pensamientos, que son capaces de cuestionarnos y enfrentarnos, pero, sobre todo, permiten reconocernos en diferentes perspectivas. Por esto, me arriesgo a pensar que no ocuparon un terreno neutral en el imaginario de los pueblos esclavizados. Al respecto, podríamos parafrasear a Belting (2012) y agregar que el cuerpo es el lugar de las imágenes y que “las imágenes que captamos dejan tras de sí una huella invisible” (73).

Ribeiro (2019) se arriesga a hacer un señalamiento positivo sobre estos archivos, al suponer que este tipo de fotografías pudo haber ofrecido una mirada emancipadora que subvertía la condición del ser esclavo en la medida en que “o fotógrafo sempre procurava extrair do seu sujeito o máximo de expressividade e, assim, o ato de retratar implicava o ato de reconhecer”<sup>27</sup> (16). ¿Pero pudieron efectivamente estas fotografías permitirles el reconocimiento positivo de su individualidad, de su humanidad negada? Porque lo que sabemos sobre estas imágenes es que justamente se les quitó la posibilidad de reconciliar la semejanza, debido a que el discurso que se les impuso buscaba resaltar la diferencia, y esto era algo que ya estaba muy arraigado en el imaginario de toda una sociedad. Pero ahora cuando podemos separar la imagen del discurso racial que actuaba como un velo es cuando podemos ver la singularidad, la fragilidad, como también la infamia que envuelve lo humano. Sabemos que el medio fotográfico por sí solo no crea parámetros de clasificación, por lo que el discurso de poder y dominación es adherido a la imagen en una instancia posterior, se instala como una segunda capa de lectura y esto es una constante en el mundo de las imágenes y, sobre todo, en la fotografía de archivo.

Las imágenes que ahora vemos enmarcadas en una doble lectura temporal entre el pasado y el presente permiten aproximarnos a ese momento histórico de una manera distinta a como lo hacemos cuando estamos frente a un grabado o un dibujo, puesto que el medio técnico congela en el tiempo un instante de vida de un sujeto, su mirada fue testigo de un momento histórico: su presencia recuerda su existencia, *es un nuevo orden que prueba*, como menciona Barthes (2006) cuando piensa en la fotografía de William Casby,<sup>28</sup> quien nació siendo esclavizado, la fotografía en esta medida “certifica que la esclavitud existió no muy lejana a nosotros; y lo certifica no por medio de testimonios históricos. [...] el historiador ya no era el mediador, la esclavitud nos venía dada sin mediación” (141,142), sino a través de la imagen fotográfica.

[NOTAS]

1. La fotografía antropométrica del siglo XIX se usó para registrar el cuerpo desnudo en determinadas posiciones (espalda, frente y perfil) con la finalidad de hacer estudios comparativos entre individuos de diferentes grupos étnicos a partir de las medidas corporales.
2. Variada colección de costumbres y tipos de pretos, algo muy apropiado para los que se retiran a Europa.
3. Durante 1872 y 1885, Marc Ferrez realizó una serie de fotografías de las haciendas productoras de café. En estas imágenes, buscó representar una armonía entre la naturaleza y la civilización. Las personas esclavizadas posaron frente a la cámara luciendo sus mejores ropas en un ambiente organizado, en el que no es posible apreciar ningún conflicto social, a pesar de los momentos tensos que vivía Brasil debido a los levantamientos realizados por los esclavizados en contra del régimen esclavista, que estaba llegando a su fin en el mundo. Estas fotografías tenían un destino muy particular: las ferias universales, eventos que tenían lugar en diferentes partes del mundo y que servían para visibilizar la identidad nacional y su economía (Instituto Moreira Salles 2020). En este caso, el papel de las fotografías de esclavizados, como las de Ferrez, se puede entender a través de las palabras de la historiadora Ynaê Santos Lopes: "Elas pueden ser leídas como una de las últimas tentativas que la clase señorial brasileña hizo para intentar comprobar (algo que puede parecer contradictorio, pero no lo es) la modernidad que era posible tener junto con la mano de obra esclava. Existe un reconocimiento de una identidad entre buena parte de la clase política y de la clase económica, con raras excepciones, que defendieron la esclavitud como un principio universal" (las traducciones son mías). Por tanto, se puede afirmar que el sistema esclavista se considera una apuesta política, económica y social en Brasil.
4. El formato de la tarjeta de visita es reducido, de tan solo 6,5 × 9 cm, que surge de la adaptación que se le hace de la cámara para dividir la placa fotográfica en seis o más partes, obteniendo en un único negativo una serie de imágenes que se pueden reproducir de manera fácil, reduciendo los costos y el tiempo de producción. Este es un procedimiento patentado por André Adolphe Disdéri en 1854.
5. Si bien lo correcto sería hablar de sujetos pardos o mestizos en el contexto brasileño y latinoamericano en general, es importante señalar que la sociedad burguesa se autodefinía como blanca. De Alencastro (2008) menciona que en el censo de 1872 realizado en Brasil "por decisión eminentemente ideológica [...] decidieron que no había, en ningún lugar del Imperio, ningún esclavo blanco. Todos son censados como negros (69 %) o pardos (31 %) A diferencia de la esclavitud en la Grecia y en Roma antigua, la esclavitud moderna refuerza el estatuto legal del cautivo con la discriminación racial: el esclavo solo podía ser negro o mulato, nunca blanco" (88). Esto obedeció a la existencia de una pequeña minoría de esclavizados de piel clara, hijos de mujeres negras esclavizadas.
6. Si el retrato del amo es una forma de tarjeta de visita, el retrato del esclavo es una forma de postal: uno quiere describir a la persona digna y singular, el otro describe al personaje pintoresco y genérico.
7. Pensar las imágenes fotográficas obliga, en un primer momento, a reconocer que son el resultado de un contexto social y están marcadas por informaciones propias del entorno que las produce. Por tanto, reconocemos que no podemos negar en modo alguno la influencia del entorno en la producción de fotografías, ya que estas forman parte de un proceso estrechamente vinculado a las propias formas de vida de la sociedad que las produce.
8. Independiente de que la fotografía se haya ceñido a esta norma de comercialización, la proyección y circulación de estas imágenes ha asumido otras funciones diversas, prestándose a nuevos matices de interpretación.
9. Disdéri en *Estética de la fotografía* (1862) enumera los seis principios a considerar por el fotógrafo en el momento de realizar una toma: "1. Fisionomía agradable. 2. Nitidez general. 3. Las sombras, los medios tonos y los claros bien pronunciados, estos últimos brillantes. 4. Proporciones naturales. 5. Detalles en los negros. 6. Belleza" (Mauad 2000, 85).
10. En el contexto de la expedición realizada por Louis Agassiz en Brasil, August Stahl, en Río de Janeiro, fue el encargado de realizar las fotografías antropométricas encomendadas. El fotógrafo utilizó dos formatos distintos: 17,7 × 25,5 cm y 16,51 × 12,7 cm. Stahl trabajó con negativos en papel, y hoy día se conservan 60 de estas fotografías en el The Peabody Museum of Archaeology & Ethnology. En el caso de las fotografías antropométricas realizadas en Manaus durante esta misma expedición, fue Whatever Hunnewell quien las realizó. Hunnewell era un joven amateur de la fotografía que se unió como voluntario al equipo de expedicionarios. Su trabajo estuvo bajo la estricta supervisión de Agassiz para obtener las poses apropiadas de los modelos. Esto se deduce de la investigación de Irmischer (2020, 215), a partir de las más de 100 placas realizadas por este fotógrafo, que actualmente pertenecen al The Peabody Museum of Archaeology & Ethnology.
11. Agassiz, científico naturalista suizo defensor de la teoría "poligenista", se opone al planteamiento de Charles Darwin sobre una sola línea evolutiva de origen para la especie humana, afirmando que existen orígenes diversos y bien diferenciados en los humanos y estableciendo escalas de superioridad e inferioridad entre los diferentes grupos étnicos o raciales.
12. Realizadas en el siglo XIX en diversas partes del mundo, las fotografías antropométricas pretendían servir de apoyo a los estudios científicos comparativos sobre la raza humana. En aquella época, se creía que la observación de las posibles diferencias entre las distintas razas podría demostrar científicamente las teorías sobre la superioridad racial.
13. En América Latina, Brasil fue el último país en decretar la libertad mediante la Ley Áurea firmada por la princesa Isabel I de Braganza, hija mayor de don Pedro II, emperador del Imperio de Brasil en 1888. La abolición de la esclavitud crea incertidumbre en la economía de los terratenientes y del mismo Estado en la medida en que amenaza la estabilidad financiera que hasta el momento se había sostenido con mano de obra esclava.

14. James Hudson, ministro británico en Río de Janeiro, describió a los libertos puestos bajo custodia del Gobierno brasileño como: “muy desafortunados [...] maltratados, mal alimentados, golpeados sin piedad y sin razón, vendidos con certificados falsos que declaran su muerte y, en resumen, las manos de todos los hombres parecen estar levantadas contra ellos; no tienen la menor posibilidad de una verdadera libertad en Brasil”.
15. Ermakoff (2004) relata que “los esclavos de ganho eran tan numerosos que llenaban las calles de las grandes ciudades” (44). “Ciertos esclavos, por ocupar funciones esenciales en la dinámica económica de la ciudad, alcanzaban relativa independencia material gracias a un trabajo ejercido lejos de los señores durante una buena parte del día. Sin embargo, estaban obligados a entregar el total o una parte de sus ganancias a los propietarios” (Queirós Mattoso 2008, 158). Ellos llevaban un estilo de vida similar al de otros vendedores y prestadores de servicios en condición de libertad. La diferencia era que, en muchos casos, los esclavizados de “ganho” podían estar recomendados por sus amos o señores para ayudarlos a encontrar clientes o trabajo. En esta dinámica, es posible pensar que los esclavos de “ganho” habrían hecho acuerdos para prestar sus servicios directamente con el fotógrafo, de la misma manera en que lo hacían con otros clientes. Por otro lado, es preciso considerar que el archivo de fotografías pintorescas de esclavos de “ganho” realizado por Christiano Junior es uno de los más grandes y reconocidos (Rodríguez Balanta 2012). Junior registró con su cámara la gran mayoría de los servicios prestados por esta población en Río de Janeiro, lo que sugiere que fueron los mismos esclavizados quienes recomendaban el servicio de modelo para la fotografía.
16. Véase Mosaico (figura 3). Alberto Henschel, Negra vendedora con guarda sol c. 1870. Una fotografía hecha en estudio con fondo pintado, que busca recrear el espacio exterior donde se ubica la vendedora.
17. Las amas de leche eran las encargadas de cuidar y amamantar a los hijos de la burguesía y la corte. Eran seleccionadas cuidadosamente entre las esclavizadas en propiedad o eran alquiladas a través de anuncios en la prensa. Su servicio era muy común, ya que la sociedad burguesa no acostumbraba a que las madres amamantaran a sus hijos. También estaban las amas secas o niñeras, que solo se ocupaban del cuidado del niño en general (De Alencastro 2008, 24).
18. La fotografía frenológica antropométrica requería para su análisis fotografías de perfil. Esta pose también fue recurrente en las expediciones antropológicas. Con pocas excepciones, se usó para registrar la clase burguesa, como ocurre con el retrato del fotógrafo Juan Gutiérrez (c. 1892), perteneciente al archivo Helena Ferrez.
19. En esta afirmación, la historiadora parafrasea a Doudou Diène, una autoridad en temas raciales contemporáneos. Reportero especial para la Organización de las Naciones Unidas (ONU) entre 2002 y 2008 sobre las formas contemporáneas de racismo y discriminación racial.
20. ¿História Natural?, título original portugués, el cual debería llevar solo un signo de interrogación al final, pero la artista decidió colocar uno al principio, posiblemente como advertencia sobre las verdades promovidas por el pensamiento científico cuando se prestan al discurso del poder político.
- Por tanto, puede entenderse como un elemento visual del discurso que se pretende plantear.
21. Puse la fotografía de esta mujer esclavizada bajo estos azulejos portugueses y aquí la sombra, como si fuera la sombra de los ciudadanos, personas que no eran ciudadanos, eran sombras de ciudadanos.
22. El diagrama de Brookes fue realizado en 1787 y se volvió popular cuando Thomas Clarkson, de la sociedad abolicionista del comercio de esclavizados de Gran Bretaña, lo usó como propaganda en contra de la esclavitud en 1788. Al Brookes solo se le permitía legalmente transportar 450 esclavizados, pero los registros indican que las cifras sobrepasaron entre un 20 % y un 40 % su capacidad (Encyclopedia Virginia 2023). El diagrama muestra gráficamente la ubicación de cada uno de los cuerpos a ser transportados, asignando un espacio de 183 cm de largo por 40 cm de ancho a cada hombre, el espacio para mujeres y niños era aún más reducido (James E. Arsenault & Company 2023). El espacio interior se había dividido en niveles y en zonas destinadas para hombres, mujeres y niños. No quedaba ni un solo lugar libre en el interior del navío y el número de muertos aumentó durante los viajes debido a las condiciones deplorables. Si bien el diagrama de Brookes fue y sigue siendo una imagen muy utilizada y difundida en contra del comercio de personas en condición de esclavitud, las opiniones que suscita son contradictorias, puesto que para algunos representa una imagen de repudio hacia las prácticas esclavistas, mientras para otros, en especial los pueblos y las comunidades directamente implicadas, significa una mirada tergiversada y abstracta del sufrimiento (Institute for the Public Understanding of the Past/Institute of Historical Research 2007).
23. Cuando hice estos fardos pensaba: los esclavos eran inicialmente madera para quemar, dentro de la estructura de la esclavitud, eran como piezas que se podían sustituir.
24. En este momento, me interesa mucho lo que las mujeres africanas trajeron aquí, lo que “asentaron” en esta tierra. Aparte de verse obligadas a establecerse en un entorno extraño, y superarlo, nuestras antepasadas se instalaron aquí con olores, sabores, gustos, costumbres, religión... ¡y todo bajo el yugo de la esclavitud!
25. Wade (2021) señala: “La mayoría de los negros y morenos fueron ubicados en el estrato social más bajo por la esclavitud y el colonialismo y, después de su abolición, quedaron atrapados allí por los estereotipos raciales” (29).
26. La obra se mostró en la 21 Bienal de Arte Contemporánea Sesc\_Videobrasil (São Paulo, 2019) (Videobrasil 2023).
27. El fotógrafo siempre buscaba extraer la máxima expresividad de su sujeto, por lo que el acto de retratar implicaba el acto de reconocer.
28. Se refiere a la fotografía que Richard Avedon realizó en Louisiana el 24 de marzo de 1962 a William Casby.



## [REFERENCIAS]

- Alencastro, Felipe de. 2008. "Vida privada e ordem privada no Império". En *História da vida privada no Brasil II*, editado por Luiz Felipe de Alencastro, 13-93. São Paulo: Companhia das letras.
- Antonacci, Célia. 2014. "Parede da Memória": Rosana Paulino. <https://vimeo.com/111885499>
- Barthes, Roland. 2006. *La cámara lúcida*. Madrid: Paidós.
- Belting, Hasn. 2012. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz.
- Benjamin, Walter. 2011. *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro.
- Benjamin, Walter. 2017. *Walter Benjamin: Estética e sociologia da arte*. São Paulo: Autêntica.
- Berger, John. 2000. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cáceres Gómez, Rina. 2001. *Rutas de la esclavitud en África y América Latina*. San Pedro: Universidad de Costa Rica.
- Cunha, Maria Manuela Ligeti Carneiro da. 1988. "Olhar escravo, ser olhado". En *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.* São Paulo: Ex Libris.
- Didi-Huberman, George. 2005. *Venus rajada*. Buenos Aires: Losada.
- EGEAC - Cultura em Lisboa. 2023. "Atlântico Vermelho, de Rosana Paulino | Memória Futura". <https://www.youtube.com/watch?v=dGSL3gcOfd4>
- "En fotos: Esclavos de Brasil, entre la emancipación y la exclusión". 2013. *BBC*, 20 noviembre. [https://www.bbc.com/mundo/video\\_fotos/2013/11/131119\\_galeria\\_esclavos\\_de\\_brasil\\_gl\\_bd](https://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2013/11/131119_galeria_esclavos_de_brasil_gl_bd)
- Encyclopedia Virginia. 2023. "Description of the Slave Ship 'Brookes'; chapter 6 of Liverpool and Slavery by 'a Genuine 'Dicky Sam'" (1884)". <https://encyclopediavirginia.org/entries/description-of-the-slave-ship-brookes-chapter-6-of-liverpool-and-slavery-by-a-genuine-dicky-sam-1884/>
- Ermakoff, George. 2004. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: G Ermakoff.
- James E. Arsenault & Company. 2023. "With A Variant Slave Ship Brookes Engraving". <https://www.jamesarsenault.com/pages/books/4904/robert-stokes/regulated-slave-trade-from-the-evidence-of-robert-stokes-esq-given-before-the-select-committee-of?soldItem=true>
- Institute for the Public Understanding of the Past/Institute of Historical Research. 2007. "The Brookes - visualising the transatlantic slave trade". <https://archives.history.ac.uk/1807commemorated/exhibitions/museums/brookes.html>
- Instituto Moreira Salles. 2020. *Marc Ferrez: Território e imagem por Ynaê Santos Lopes*. [https://www.youtube.com/playlist?list=PLC90FSGUmLhRZBQvEArIHVMGbr\\_itZNzl](https://www.youtube.com/playlist?list=PLC90FSGUmLhRZBQvEArIHVMGbr_itZNzl)
- Irmscher, Christoph. 2020. "Mr. Agassiz's Saloon". En *To Make Their Own Way in the World: The Enduring Legacy of the Zealy Daguerreotypes*, editado por Ilisa Barbash, Molly Rogers y Deborah Willis. Cambridge: Harvard University Press.
- La Habana Elegante. 2023. "La ronda". [http://www.habanaelegante.com/November\\_2015/Ronda.html](http://www.habanaelegante.com/November_2015/Ronda.html)
- Leite, Marcelo Eduardo. 2011. "Typos de pretos: Escravos na fotografia de Christiano Jr". *Visualidades* 9, n.º 1: 25-47. <https://doi.org/10.5216/vis.v9i1.18368>
- Lévi-Strauss, Claude y George Charbonnier. 1971. *Arte, lenguaje, etnología: Claude Lévi-Strauss entrevista con George Charbonnier*. Traducido por Francisco González Aramburu. México: Siglo XXI.
- Mauad, Ana Maria. 2000. "As fronteiras da cor: Imagem e representação social na sociedade escravista imperial". *Locus: Revista de História* 6, n.º 2. <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20515/10932>
- Quintella, Pollyana. 2020. "Rosana Paulino: Quando imagem vira corpo". <https://revistacontinente.com.br/edicoes/234/rosana-paulino>
- Queirós Mattoso, Katia M. 2008. "A opulência na província da Bahia". En *História da vida privada no Brasil II*, editado por Luiz Felipe de Alencastro. São Paulo: Schwarcz.
- Ribeiro, Leila María. 2019. "O olhar não é do branco, e sim do negro: Retrato fotográfico de escravo através da lente de Christiano Junior, entre 1864 e 1866, da coleção Thereza Christina Maria". Tesis pregrado. Pontificia Universidade Católica.
- Rodríguez Balanta, Beatriz Eugenia. 2012. "Especímenes antropométricos y curiosidades pintorescas: La orquestación fotográfica del cuerpo 'negro' (Brasil circa 1865)". *Revista Ciencias de la Salud* 10, n.º 2: 59-78. <https://repository.urosario.edu.co/server/api/core/bitstreams/d2c15a30-7fbc-4072-a821-ae7cad3b912a/content>
- Rosana Paulino. 2014. <https://rosanapaulino.com.br/blog/projetos/>
- Rouillé, André. 2017. *La fotografía entre documento y arte contemporáneo*. México: Herder.
- Velásquez Sánchez, Ximena. 2022. "Segunda vida: Fotografía vernáculana plástica contemporánea". Tesis de doctorado. Universidad Estadual de Campinas. <https://repositorio.unicamp.br/Busca/Download?codigoArquivo=555076>
- Videobrasil. 2023. "Das avós (2019), de Rosana Paulino". <https://www.youtube.com/watch?v=9-V3n1cPnll>
- Wade, Peter. 2021. "Racismos latinoamericanos desde una perspectiva global". *Nueva Sociedad* 292: 25-41. <https://www.cadtm.org/Racismos-latinoamericanos-desde-una-perspectiva-global>