

Rosana Paulino (São Paulo, 1972) nació en una familia de ascendencia africana y las primeras memorias de las que tiene recuerdo son las de jugar con muñecas blancas y rubias porque no existían muñecas negras. Al retroceder hasta el inicio de su historia personal, entiende cómo el problema de la representación de las personas negras se traduce en su casi ausencia en los más diversos aspectos de la vida de los brasileños, incluyendo en la historia de las artes visuales, en particular en las artes plásticas, y en lo que representa la historia de Brasil. Siendo ella misma artista, investigadora de arte y profesora, posee una información exhaustiva y rigurosa sobre esta ausencia de representación y, más concretamente, de autorrepresentación. Una breve historiografía de este tema señala, mayoritariamente, la presencia de personas negras como artistas que cumplen los cánones europeos, tales como los casos del escultor Aleijadinho (1730?-1814), Artur Timóteo da Costa (1882-1922) y hermanos, o de Estevão da Silva (1844-1891). También se encuentran presentes como un tema exótico en los pintores holandeses Franz Post (1612-1680) y Albert Eckhout (1610-1666). Los artistas consagrados del modernismo brasileño secundan mayoritariamente la liturgia del modernismo como práctica europea artística proclamatoria, al tomar al negro y al indio como temas incluidos normalmente en una pintura exótica de la flora y de paisajes tropicales, de los que existen numerosos ejemplos en Tarsila do Amaral, Portinari, Emiliano Di Cavalcanti o Lasar Segall. Y si, a partir de los años 30, existen casos de autorrepresentación de personas negras en las artes brasileñas, solo han sido reconocidos como tal desde hace poco. En el momento de su producción fueron contemplados como artistas de una historia del arte paralela, una narrativa negra, considerada secundaria. Es el caso de Heitor dos Prazeres, Yeda Maria, Rubem Valentim, Mestre Didi o Emanuel Araújo. Si bien una generación de artistas negros ha empezado a producir intensamente a partir de 2000 —Sidney Amaral, Michelle Masthé, Renata Felinta, Paulo Nazareth, Rosana Paulino y otros—, el circuito de las artes visuales Río de Janeiro-São Paulo era, hasta hace poco, casi exclusivamente blanco.

En el trabajo de Rosana Paulino encontramos una dimensión política y ética que exige un reconocimiento de esta historia escondida y que proclama su visibilidad. En la obra *The Honor Code. How Moral Revolutions Happen*, de Kwame Anthony Appiah, encontramos un párrafo dedicado al reconocimiento: «Nosotros, seres humanos, necesitamos a los demás para reaccionar de manera apropiada en función de lo que somos y de lo que hacemos. Necesitamos que otras personas nos reconozcan como seres conscientes al mismo tiempo que estas se aseguran de que nosotros los reconocemos. Cuando en la calle intercambiamos una mirada con alguien, nos encontramos ante un reconocimiento mutuo; expresamos uno al otro una necesidad humana fundamental y reaccionamos, espontáneamente y sin esfuerzo, ante esta necesidad que identifica al uno y al otro que se miran.»¹

La obra de Rosana Paulino es una reclamación permanente del reconocimiento de los negros en la historia, y también del reconocimiento contemporáneo de los afrodescendientes. Reclama, de cierta forma, y por extensión, el reconocimiento de todos los que de algún modo pueden estar condenados a ser, en un futuro no distante y como consecuencia de la globalización financiera neoliberal, «los negros del futuro», utilizando la expresión de Achille Mbembe². La materialización de esta reclamación se encuentra presente en la denuncia de la violencia sobre el negro en la obra *Ama de leite* (Ama de leche), un cuerpo de mujer sin cabeza, sin brazos, sin piernas, y cuyo nombre procede de su funcionalidad: amamantar a los niños a su cuidado.

Para ello, y utilizando varias técnicas —pintura, dibujo, fotografía e hilado—, la artista se enfrenta a los cánones de la producción y difusión del conocimiento de origen colonial y los deconstruye; particularmente, el conocimiento científico y las narrativas religiosas, claves en la justificación del comercio de la esclavitud y de la colonización del espíritu.

El conjunto de las obras expuestas en *Atlântico Vermelho* (Atlántico rojo) evoca, al instante, las consecuencias de la expansión europea. La expansión que destruyó las sociedades amerindias e impuso el tráfico de esclavos entre África y las Américas. Durante más de tres siglos, millones de africanos fueron capturados y después vendidos como esclavos, con el argumento jurídico, moral, religioso y económico de que carecían de alma y derechos, por lo que fueron asociados a la condición de cosas naturales. Esta actitud, protagonizada por la modernidad europea, constituye una doble violencia cuyos efectos todavía perduran: una violencia sobre la naturaleza, que se quería subyugada a la obra colonial; y una violencia sobre las personas esclavizadas, a las que se consideraba únicamente como parte de esa naturaleza. La obra de Rosana Paulino es un permanente rescate de dos identidades subyugadas: en la fuerza de evidenciar estas violencias y en el cuidado puesto en la visibilidad de la historia de las personas negras y de la naturaleza.

En este aspecto, la obra *História Natural ?* (¿Historia Natural?) es bastante ilustrativa, al simular lo que podría ser un volumen de la enciclopedia. En un libro de 12 planchas, la autora hace un ejercicio notable de grabado y colado en el que, bajo títulos y taxonomías comunes de la botánica, la zoología, la meteorología y la ciencia europea del siglo XIX, deconstruye la ciencia y la obra colonial. *Atlântico Vermelho* es un título que evoca la obra de Paul Gilroy: *El Atlántico Negro*.³ Así, estos trabajos de Rosana Paulino ponen de manifiesto la tesis del tráfico de esclavos, que tuvo el Atlántico como escenario principal, para proporcionarle una materialidad presente que evite la amnesia que la utilización banal del término esclavitud ya ha producido.

La obra de Rosana Paulino se enfrenta a la memoria, que no se limita a una actitud de recuerdo, sino que es el resultado de un proceso de filtrado y producción continua de una narrativa condicionada por los traumas, por la nostalgia o por la negación. Se enfrenta a la memoria como una reconstrucción constante. Es por ello que el trabajo sobre la construcción y una tentativa de establecer el anclaje epocal de las memorias familiares han constituido un punto de partida en su obra. Véase *Parede da memória* (Pared de la memoria) (1994-2015), una obra de 1500 piezas que reproduce 11 imágenes de su archivo familiar (en el acervo de la Pinacoteca de São Paulo); o *Bastidores*, un conjunto de bastidores con la reproducción del rostro de mujeres de su familia, en los que la boca está cosida, silenciada, en un gesto de prohibición de la palabra, del grito, del sonido.

El conjunto de trabajos ahora expuestos, tanto por su temática como por los materiales utilizados —acuarela, dibujo, tejidos, barro, hilos—; por su liquidez —la ocupación en el espacio es fluida y contaminadora—; o por las figuras esculpidas —mujeres atadas, amputadas, con anzuelos clavados—, sirve a otra declaración de la artista: la vulnerabilidad a la que siempre han estado sujetas las personas negras y, por partida doble, las mujeres negras. El trazo es fino y delicado, las esculturas soberbias en su manufactura, pero la expresión es de un sufrimiento, de un dolor, tal como el de quienes se encuentran a merced de otros que los dominan.⁴

La obra de Rosana Paulino aborda también otros efectos que el colonialismo, la esclavitud y la expropiación de los recursos naturales en Centroamérica, Sudamérica y África —y que se han acelerado en las últimas décadas— han ocasionado, en particular el hecho de que hayamos olvidado la capacidad de la naturaleza para provocar en nosotros lo sublime natural. De esto tratan muchas de las páginas de la obra *História Natural?* así como de la pieza *Paraíso Tropical* (2017).

En la década de los 80, un conjunto de filósofos mayoritariamente americanos —Milton Mayeroff, Carol Gilliam, Annette Baier, Virginia Held, Eva Feder Kittay, Sara Ruddick y Joan Tronto— introdujeron una nueva reflexión en el dominio de la ética, denominada «ética del cuidado». La innovación de esta filosofía, que se desviaba de la ética como un conjunto de imperativos utilitarios de validez universal, residía en considerar que tener cuidado implicaba tener en cuenta no solo la vida moral incluida en las interrelaciones entre las personas y su diversidad, sino que empezaba en la vida íntima de los sujetos, se aplicaba a los animales, al medio ambiente e incluso a la política del servicio público. *Atlântico Vermelho* es esta osadía artística de considerar el tener cuidado como un principio activo de

vivir y hacer arte, en el presente, pero con igual intención en relación al pasado, específicamente en relación a la historia de las personas negras subordinadas.

António Pinto Ribeiro

¹ APPIAH, Kwame Anthony (2010), *The Honor Code. How Moral Revolutions Happen*. Aquí traducida la versión portuguesa del autor basada en la francesa: (2012), *Le Code D'Honneur. Comment Adviennent les Revolutions Morales*. Trad. Jean-François Séné. París: Gallimard, p. 15.

² MBEMBE, Achille (2013), *Critique de la Raison Nègre*. París: La Découverte.

³ GILROY, Paul (1993), *The Black Atlantic. Modernity and double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.

⁴A pesar de que no está presente en esta exposición, esta pieza es de una enorme importancia en el conjunto de la obra de la artista.