

Los dispositivos de la modernidad como problema. *A Negra* de Tarsila do Amaral y la fotografía del siglo XIX

The visual devices of modernity as a problem. *A Negra* of Tarsila do Amaral and the photography of the nineteenth century

AUTOR:

PAULO H. DUARTE-FEITOZA

Universitat de Girona

ORCID: 0000-0003-3357-5620

RESUMEN

Las maquinarias de la visualidad, como la fotografía o la pintura, establecieron complejas relaciones de poder entre los sujetos colonizadores y colonizados. Como demostró Edward Said en *Orientalismo* la cultura fue una valiosa aliada, si no la que más, en este complejo sistema imperial de dominación colonial. El presente texto trata de establecer conexiones entre la fotografía brasileña y la genealogía de *A Negra* (1923) de Tarsila do Amaral. A partir del convencimiento de que las imágenes son constructoras de realidades, pretendemos apuntar algunas relaciones y problemas que enlazan la fotografía de finales del siglo XIX y la pintura modernista de principios del siglo XX.

ABSTRACT

Visual devices, such as photography or painting, established complex relations of power between colonizing and colonized subjects. As Edward Said demonstrated in *Orientalism*, culture was a valuable ally in this complex imperial system of colonial domination. The present text aims to establish connections between Brazilian photography and the genealogy of *A Negra* (1923) by Tarsila do Amaral. Starting from the conviction that images are constructors of realities, we aim to highlight some relationships and problems that link the photography of the late nineteenth century and the modernist painting of the early twentieth.

Palabras clave: Brasil; modernismo; fotografía; pintura; colonialismo; modernidad; colonialidad

Keywords: Brazil; modernism; photography; painting; colonialism; modernity; coloniality

1. INTRODUCCIÓN

Uno de los grandes desafíos de la modernidad latinoamericana está en establecer un diálogo sincero en el que hacer emerger problemáticas propias de sus saberes. En las últimas décadas, los estudios poscoloniales latinoamericanos y anglosajones nos dotaron de diversos métodos para problematizar nuestros propios conceptos, así como también presentar nuevas narrativas que problematicen el relato canónico europeo de la modernidad. En las últimas décadas, los estudios culturales en América Latina direccionaron sus reflexiones, tanto teóricas como metodológicas, hacia una perspectiva nueva de la modernidad, la colonialidad. La premisa de partida de los estudios poscoloniales latinoamericanos es simple: la colonialidad es parte constitutiva de la modernidad.

Recientemente la crítica cultural ha vuelto su mirada al arte producido en América Latina y ha puesto en discusión la importancia en considerar sus imágenes en un campo muy amplio de las relaciones geopolíticas internacionales. Estos esfuerzos son importantes teniendo en cuenta la “frontera” en la cual se sitúa no sólo las propias imágenes sino el intelectual latinoamericano (Santiago, 2000).

El presente texto tiene la voluntad de establecer conexiones entre la imagen fotográfica de finales del siglo XIX y la genealogía de la pintura *A Negra* (1923) de Tarsila do Amaral (1886-1973) problematizando la visualidad establecida por la artista brasileña en el marco de las agendas feminista y poscolonial.

2. EL PROYECTO UTOPICO MODERNISTA BRASILEÑO

La irrupción del modernismo¹ brasileño durante los años 1920 sigue siendo hoy día uno de los acontecimientos socioculturales más importantes de la primera mitad del siglo XX latinoamericano. En sintonía con los movimientos de vanguardia en América Latina, la mayoría de los intelectuales que formarían la nueva *intelligentsia* brasileña durante los primeros años del siglo XX habían nacido a finales del siglo anterior. La preocupación de estos intelectuales era la construcción de la nación mediante la cultura, fuera esta la música, la literatura o la pintura. La “construcción de la nación” será una de las grandes cuestiones que preocupará a esta *intelligentsia*. Lo que preocupa a los jóvenes de los años veinte es la búsqueda de la identidad, al mismo tiempo cultural y social. Si por un lado aspiran a la actualización del lenguaje plástico y estético, propiamente modernos, por el otro, buscan la inspiración y los temas a ser (re)presentados en la tradición, en el pasado brasileño, que será sumamente importante para el proyecto modernista.

Una de las características principales del proyecto modernista brasileño fue el diálogo entre lo nacional y lo internacional junto a la voluntad de proclamar la “libertad de la investigación estética” (Andrade, M., 1974). No obstante, una de las características más importantes a nuestro juicio, si no la fundamental, fue el trascendental ardor con que los intelectuales modernistas quisieron introducir a las culturas “otras”, hasta entonces marginalizadas, en la creación de una nueva identidad nacional. Esta es, en nuestra opinión, la más importante característica del modernismo brasileño; introducir y dar visibilidad a los sujetos tradicionalmente subalternos de la cultura brasileña para idear, formar y crear

una “identidad nacional” propia. Y todo eso se da un siglo después de la independencia política de Brasil.

Es cierto que el negro y el indígena, los dos grupos importantes que representan la otredad brasileña, estuvieron presentes en las creaciones artísticas tanto literarias como plásticas durante el siglo XVIII y XIX, pero es durante el modernismo que estos adquieren un carácter particular de protagonismo insólito jamás visto antes. No se trataba sólo de presentarlos sino sobre todo de integrar aquellos valores sociales hasta entonces excluidos por la cultura dominante, es decir, occidental, blanca, judaico-cristiana y hetero-normativa. Y aunque fue audaz, por parte de estos intelectuales, la idea de dar protagonismo a las culturas “otras” junto a una renovación formal y plástica de los lenguajes escultóricos, literarios y plásticos, esta idea no está exenta de problemas epistemológicos e ideológicos, que es lo que queremos problematizar en este texto.

La exclusión social y cultural del país, de razones histórico-culturales muy profundas, preocupaba a escritores, artistas e intelectuales desde el siglo XIX. Si bien es cierto que desde la proclamación de la República muchos avances tecnológicos se habían llevado a cabo en el país, la economía, en su esencia agraria, se había industrializado rápidamente, sobre todo en la ciudad de São Paulo. En las grandes capitales se veían automóviles, tranvías, la tecnología se hacía presente en la vida de los ciudadanos mediante la radio, el teléfono, el cine, etc. Sin embargo, colectivos de negros, indígenas y la recién llegada inmigración europea no encontraron en esa modernidad ningún beneficio estando relegados a las periferias de los núcleos urbanizados y europeizados. Según Maria Alice Milliet:

[...] a provocação lançada pela Semana de 22 funcionou como previsto no estopim de um movimento de renovação artística. Destruidor num primeiro momento, inovador a seguir. Simultaneamente cosmopolita e nacional, o Modernismo visava à atualização do pensamento estético brasileiro. Queria superar o atraso frente o experimentalismo da arte europeia, ousar formas novas em sintonia com a vanguarda internacional, mas com caráter próprio. Esse partido pressupunha que o moderno se realizaria quando a arte se abrisse para expressões alheias aos códigos dominantes. O nacional chegaria pela incorporação das culturas marginalizadas: indígena, caipira, negra, suburbana, operaria, culturas nascidas no fundo da mata, no sertão, na roça, nas favelas, à beira-mar, nas fábricas, nos botequins, nas ruas da cidade. Desse contágio viria a subversão das convenções e o surgimento de uma linguagem nova de alto potencial inclusivo. (Milliet, 2002: 11)

La narrativa modernista, que buscaba ser nacional, se constituyó, pues, a partir de la integración de buena parte de estas culturas populares en las producciones culturales y artísticas nacionales que son, en última instancia, plurales. Existe un traslado simbólico y cultural de unas realidades que hasta entonces se encontraban en los márgenes a posicionarlas y positivarlas en las producciones culturales. Se aspira a integrar, siempre que sea posible, todas estas realidades particulares en una realidad simbólica más amplia, que aspira a ser totalizante, y que podríamos llamar “realidad nacional”. Nos encontramos ante una relación “política” e “ideológica” en la que opera una intrínseca correlación de fuerzas, un juego no siempre recíproco entre los mundos simbólicos de lo popular y lo nacional que, en última instancia, se retroalimentan, se constituyen y se conforman.

Este juego y correlación de fuerzas exige un promotor que esté dispuesto a articularlas. La idea misma de construir una narrativa nacional sugiere otra idea sumamente importante, la de mediación. Así pues, el intelectual modernista se convierte en un “mediador simbólico” entre lo popular y lo nacional. La cultura popular, heterogénea y plural, es interpretada por un intelectual, mediador, hasta incluirla, de alguna manera, en una posible interpretación narrativa de aspiración nacional. Como nos dice el antropólogo Renato Ortiz, “o processo de construção da identidade nacional se fundamenta sempre numa interpretação” (2010: 139).

Es por esto que los intelectuales del modernismo brasileño juegan un papel fundamental en tanto que mediadores simbólicos de la cultura propiamente popular con tal de interpretarla, descifrarla y codificarla para darle el estatus de cultura nacional. Los pintores, poetas y escritores del modernismo, cada uno a su manera, desde sus subjetividades, interpretan la memoria popular colectiva con el objetivo de establecer un diálogo entre lo particular y lo universal. Podríamos decir que, de alguna manera, estos artistas hacen una (re)interpretación del pasado y lo (re)orientan hacia un sentido nacional presente y futuro. Los modernistas, en tanto que mediadores simbólicos, juegan un papel sumamente relevante puesto que son ellos los que interpretan la (heterogénea) cultura popular, con tal de construir una nueva narrativa simbólica que optará por constituirse como “nacional”.

Llegados a este punto, es imprescindible notar que, si son los pintores, poetas y escritores los que se encargan de establecer estas relaciones e interpretaciones como mediadores simbólicos, resulta necesario pensar a qué grupos sociales pertenecen puesto que sus intereses particulares y generales, como individuo o grupo, pueden condicionar la lectura que hacen de lo popular. Dicho de otra manera, son los intelectuales los que eligen y deciden sobre la construcción de esta nueva narrativa nacional y sobre los elementos a ser introducidos y/o descartados de tal narrativa. He aquí, quizás, una de las mayores complejidades que aparecen cuando son observadas y analizadas.

En general, la mayoría de los artistas brasileños de esta generación abdicaron de la plástica pura concernida a las relaciones internas de la pintura a favor de nuevas poéticas figurativas que fuesen capaces de traducir el Brasil, es decir, capaces de “traducir” el Brasil, su diversidad étnica, en clave moderna. La historiografía tradicional suele calificar la primera fase del modernismo, 1917-1930, de heroica. Lo fue en tanto que dos líneas conformaban la utopía de estos intelectuales; por un lado, la libertad estética que permitiera, aunque no demasiado audaces, nuevos experimentalismos, y, por otro, la inclusión de las culturas tradicionalmente subalternas de Brasil. En eso consistía la heroica utopía modernista.

El proyecto modernista tuvo dos momentos significativos durante la década de los años veinte vinculados a la publicación de los dos más importantes manifiestos: el “Manifiesto de la poesía Pau-Brasil” (1924) y el “Manifiesto Antropófago” (1928), ambos escritos por Oswald de Andrade. El primero, que definía los caminos y principios de la nueva poesía brasileña ponía en valor lo primitivo intentando resolver el eterno problema de dependencia cultural que el país padecía desde el proceso colonizador: “Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola” (Andrade, O., 2011: 65). Encontramos en el “Manifiesto Pau-Brasil” el primer intento sistemático de reincorporar las memorias culturales “otras” de Brasil, apostando por una identidad nacional inclusiva.

El segundo manifiesto, el Antropófago, fue el gran paso decisivo del modernismo. La antropofagia es, probablemente, el legado más importante de la modernidad brasileña y supone una síntesis de las ideas maduras a lo largo de la década de los años veinte. Si en el “Manifiesto Pau-Brasil” Oswald se preocupa por los problemas estéticos, en el Antropófago aparece una dimensión más revolucionaria, política y utópica: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosóficamente” (Andrade, O., 2011: 67). La estética deja paso a un predominio del sujeto social, del hombre colectivo; nos encontramos ante un acto de consciencia. En la antropofagia oswaldiana encontramos el ápice del dilema nacional/cosmopolita, de esta afirmación propia que se convierte, seguramente, en la solución de los modernistas para intentar superar la eterna cuestión de la dependencia cultural de Europa.

En resumen, esta sería la utópica aventura del discurso modernista, integrar la diversidad étnica del país para la construcción de una identidad nacional propia. Los intelectuales, como mediadores simbólicos y en sus diversas modalidades, intentarían incluir y representar a las culturas “otras” en sus obras bajo la voluntad de crear una identidad nacional propia. La nacionalidad partirá sobre todo de la voluntad de totalizar todas aquellas culturas tradicionalmente subalternas que fueron marginadas y subyugadas durante la imprenta colonial.

3. TARSILA DO AMARAL EN LA ENCRUCIJADA COLONIAL

Tarsila do Amaral se ha convertido en las últimas décadas en la artista más estudiada y difundida del modernismo brasileño². Tarsila creó una obra intensa y significativa que hoy se manifiesta como una de las mayores contribuciones a las modernidades pictóricas brasileña y latinoamericana. De su obra se desprende la tensión fronteriza, el «entre-lugar» de un discurso que oscila entre lo nacional y lo cosmopolita, lo rural y lo urbano, Latinoamérica y Europa.

Como nos referimos anteriormente, los artistas del modernismo pusieron todos sus esfuerzos, como mediadores simbólicos, en la misión titánica de crear un conjunto de imágenes que tradujesen el Brasil en términos visuales programáticos “modernos”, y, lo que no es menos importante, internacionales.

Existe una celebración y lectura positivista del nacionalismo en el modernismo brasileño pero hay una lectura otra, crítica, de esa modernidad/brasilidad traducida en el concepto de colonialidad. Leer estas imágenes desde la colonialidad, gracias a las teorías desarrolladas en los últimos treinta años, nos permite revelar una lectura otra, diferente de aquella propuesta por la historiografía habitual. En cualquier caso, analizar estas imágenes evidenciando las rupturas, problemáticas y discontinuidades del modernismo brasileño.

Si bien es cierto que teóricamente el modernismo lanzó discursos muy inclusivos, las imágenes a veces parecen decirnos otra cosa. La antropofagia fue un grito de libertad, temprano, en el plano teórico, pero al incidir en la materialidad y representación de y en las obras, nos encontramos con problemáticas y matices que valen la pena tener en cuenta. Es en este sentido que Tarsila do Amaral y su obra *A Negra*, pintada en 1923 en París, se nos presenta radicalmente útil por dos motivos: el primero, por ser pintado por la artista

que se ha revelado como una figura burocrática de la modernidad brasileña y latinoamericana, y, segundo, por haber realizado una de las obras más importantes de la década del siglo veinte brasileño, cuya importancia radica, también, en ser la primera obra en el contexto brasileño que da un extremo protagonismo y monumentalidad a un personaje negro en una tela. La *Negra* presenta con gran brutalidad y monumentalidad a una mujer negra sentada que ocupa no sólo la centralidad de la tela sino también buena parte de ella. Nos encontramos ante una figura arquetípica, un ser extraño, misterioso. Una figura negra que cruza sus grandes piernas, esconde su ombligo y deja caer un gran pecho sobre uno de sus brazos cruzados. La enorme cabeza deja ver unos labios poderosos y unos ojos almendrados extremadamente hipnotizadores. En el fondo, vemos elementos geométricos, quizás un guiño a sus profesores cubistas, Lhote, Gleizes y Léger, alentando la modernidad pictórica que la artista buscaba en París y que acaba confluyendo con el elemento primitivo de brasilidad. La hoja de un banano, árbol típico y simbólico de la vegetación tropical, estilizada y geometrizada, pretende contextualizar el personaje, haciéndolo, quizás, presente en la *Terra Brasilis*. En esta tela cuya narrativa literaria no es evidente, se manifiestan con gran exuberancia las soluciones realmente originales de la pintura de la artista, haciendo de esta *Negra* la primera tela realmente “brasileña” de Tarsila.

La solución compositiva de la pintura está dividida en tres planos donde la norma es la simplicidad de las formas y el despojamiento. En el primer plano, la organicidad con la que se presenta la negra se contrapone con el despojamiento absoluto del plano geométrico del fondo que evoca, en cualquier caso, una hipotética abstracción pictórica. Entre ambos planos hay uno más que evidencia solamente la hoja de banano que, como ya apuntamos, contextualiza el personaje en un paisaje tropical que, en este caso, podría ser (o no) Brasil. La estilización de las formas, que potencia el carácter plano y la bidimensionalidad pictórica moderna, evita cualquier asomo de profundidad. A *Negra* representa, fundiendo el ser humano y el paisaje brasileños, una aproximación singular de esa voluntad de proyectar Brasil en un lenguaje moderno singular y propio. El personaje que nos presenta Tarsila no posee trazos individualizadores, lo que hace que este se convierta en un símbolo abstracto, únicamente exterior, sin sentimientos propios, con cierta voluntad totalizadora. Se nos presenta y se nos entrega la negra casi como si de una ofrenda se tratara, denotando cierto patriarcalismo que, por cierto, tiene resonancias hasta nuestros días.

Tarsila, al elegir la representación de este personaje, intenta dar respuestas a los problemas pictóricos y político-culturales de su época en una doble dirección; es decir, a partir del aprovechamiento de lo exótico triunfante en el París de los años veinte, busca afirmar su identidad cultural brasileña. En este sentido, nos encontramos ante una obra que encuentra su nicho de mercado tanto en París, como en São Paulo, aunque sea por motivos diferentes. Por un lado, la ciudad de París de 1923 con su incentivo de primitivismo y, por el otro, la capital paulista con su modernismo cultural que exigía la incorporación de las culturas subalternas del país presentadas con un lenguaje poético vanguardista. Representa, en definitiva, un hibridismo entre aquellos valores de la tierra, otrora dichos nacionales, y la actualización de los valores plásticos brasileños respecto a un nuevo lenguaje que se presentaba como “internacional”.

En 1972 Tarsila do Amaral concedió su última entrevista pública a Leo Gilson Ribeiro de la revista brasileña *Veja*; en ella la artista de 75 años afirma que la imagen de personajes suyos

como *A Negra* o *Abaporu* son fruto de las historias que escuchaba de las sirvientas de las haciendas, antes personas esclavizadas, durante su infancia. Eran historias que impresionaban a la niña (aristócrata rural) Tarsila, como por ejemplo el relato de las mujeres esclavizadas que trabajaban en las plantaciones de café y que, no pudiendo parar de trabajar, amarraban piedras en sus senos para, una vez alargados, poder ser colocados en los hombros y así amamantar a sus hijos que cargaban a sus espaldas.

En la misma entrevista, Tarsila do Amaral se confiesa devota cristiana, sobretodo del Niño Jesús de Praga, cuya novena sabe de memoria inspirándole muchos cuadros como, dice, uno de un “negrinho que simboliza os humildes, também com japoneses e índios” (Amaral, T., 1972). El final de la entrevista, para nosotros, es revelador: Gilson Ribeiro le pregunta sobre si, más allá del sentimiento religioso, hay algo de recuerdos en su pintura, a lo que la artista responde:

Um dos meus quadros que fez muito sucesso quando eu o expus lá na Europa se chama “A Negra”. Porque eu tenho reminiscências de ter conhecido uma daquelas antigas escravas, quando eu era menina de cinco ou seis anos, sabe? Escravas que moravam lá na nossa fazenda, e ela tinha os lábios caídos e os seios enormes, porque, me contaram depois, naquele tempo as negras amarravam pedra nos seios para ficarem compridos e elas jogarem para trás e amamentarem a criança presa nas costas. Num quadro que pintei para o IV Centenário de São Paulo eu fiz uma procissão com uma negra em último plano e uma igreja barroca, era uma lembrança daquela negra da minha infância, eu acho. Eu invento tudo na minha pintura. E o que eu vi ou senti, como um belo pôr-do-sol ou essa negra, eu estilizo.

Leo Gilson Ribeiro: A sua pintura, tão poética, é então uma evocação enternecedora de uma infância feliz?

Tarsila: Acho que o senhor não está longe de ter acertado. (Amaral, T., 1972)

La *Negra*, pues, nos habla de “una infancia feliz”, la infancia de una niña Tarsila aristócrata, una relación más íntima de la artista con estas mujeres esclavizadas. Sin embargo, una relación de clase. Afectiva, sí, pero con sus desajustes históricos de clase. Como sabemos, la lactancia materna entre las mujeres de la alta sociedad europea y brasileña no era bien vista, por lo que la actividad de amamantar a los hijos era otorgada a otras mujeres dedicadas a tal tarea. De esta manera, si la madre de un niño señorial no tenía leche suficiente, no podía o no quería amamantarlo, se compraban estos servicios a una “ama de leche”. Hasta 1888 con la abolición de la esclavitud en Brasil, muchas de las amas pertenecían a la propia familia señorial. Profundos dramas humanos iban acompañados de estas historias como por ejemplo la separación de estas madres de sus hijos naturales para que *criasen* a los bebés de las familias blancas.

Desconocemos si Tarsila fue amamantada por un ama de leche, pero sí debemos recordar que como hija de un barón del café vivió entre personas esclavizadas y que sí nos consta que tuvo un “ama seca” a su cuidado; a diferencia de las amas de leche, estas eran designadas exclusivamente al cuidado de los niños. Gracias a la sobrina-nieta de la artista, Thais Amaral Perroy, nos ha llegado una fotografía de su *mãe-preta* en la que, probablemente, se inspiró para la realización de la pintura (Eulalio, 2001: 104). Se hacen evidentes

las semejanzas entre la imagen fotográfica del ama seca de Tarsila y la genealogía de la *Negra*. He aquí probablemente el primer intercambio, confluencia más bien, entre dos de los dispositivos de la modernidad, la fotografía y la pintura.

Tarsila do Amaral al elegir representar el cuerpo de una mujer negra acaba por cristalizar visualmente cuestiones sociológicas de su época independientemente de sus intenciones subjetivas. Quisiéramos detenernos en el cuerpo de este personaje en el que podemos identificar algunas características iconográficas de la condición femenina esclava. La amplia documentación visual producida en Europa y Brasil nos demuestra una clara relación del sujeto *cuerpo* de la mujer afro-brasileña relacionado con la tierra. De esta manera, podemos cartografiar una serie de imágenes en las que la mujer negra, subalterna, esclava o no, se encuentra íntimamente ligada a la tierra. Así, nos es imposible no relacionar el personaje representado con toda una iconografía de la historia del arte donde los personajes negros, los sujetos *cuerpos*, se encuentran en el *locus* que la reordenación del mundo moderno/colonial les reservó. Si entendemos el arte como creador y sostenedor de narrativas generales y específicas, cuando estamos ante esta representación nos encontramos también ante una *imagen-contenedor* que, utilizando el lenguaje figurativo, no sólo expresa valores de una época sino que también contribuye a crearlos y perpetuarlos. Si analizamos la documentación visual producida no sólo en Brasil sino también en Europa, encontramos que el personaje negro, “exótico”, suele ser representado mayoritariamente en contacto con el suelo. Tarsila, al (re)presentar su personaje visualmente en el suelo, nos remite, independientemente de sus intenciones subjetivas, a toda una iconografía ya preestablecida del sujeto femenino esclavo, al que le era reservado el suelo como *locus* designado por la sociedad patriarcal, colonial y esclavista brasileña. Aunque la negra de Tarsila responde a una representación personal y sentimental de su infancia latinoamericana, casi tratándose de un homenaje a la que fuera su ama seca, la imagen no está exenta de problemáticas relacionadas con la sociedad patriarcal y el mundo moderno/colonial en el que se desarrolla.

La cultura y las artes fueron claves en la construcción de imaginarios [simbólicos] con los que Occidente acabó por conceptualizar las culturas no occidentales. Edward Said, en 1978, con su obra más conocida, *Orientalismo*, lo formuló de forma simple causando, como era de esperar, un cataclismo en el ámbito selecto de los estudios orientales en Europa. Si las ciencias se encargaban de racializar a las culturas no occidentales de forma “científica”, le correspondía a la cultura y a las artes la construcción de imaginarios colectivos creados paralelamente a las ciencias. La idea era sencilla y efectiva:

[hay] una noción colectiva que nos define a “nosotros” europeos, contra todos “aquellos” no europeos, y se puede decir que el componente principal de la cultura europea es precisamente aquel que contribuye a que esta cultura sea hegemónica tanto dentro como fuera de Europa: la idea de una identidad europea superior a todos los pueblos y culturas no europeas. (Said, 2008: 27)

Más adelante, Said simplifica su idea todavía más: “hay occidentales y hay orientales. Los primeros dominan, los segundos deben ser dominados” (Said, 2008: 63). Las artes, en todos sus géneros, acompañadas por los más diversos dispositivos de la modernidad, fueron un instrumento de producción de imaginario, dominación y control decididamente poderoso.

Griselda Pollock (1999), en una lectura feminista de las odaliscas y, específicamente, de la *Olympia* de Edouard Manet, nos habla de un “lugar común” (*a commonplace*) que comparten las mujeres representadas para el goce de la mirada masculina heterosexual. La lectura de Pollock está fuertemente vinculada no sólo con el movimiento orientalista, sino también con una lectura colonial del conjunto de las imágenes que aquí estamos tratando. Lo que sugiere Pollock es lo siguiente:

In European painting the combination of an African woman as slave or servant and an Oriental harem or domestic interior with reclining women, clothed or nude, represents a historical conjunction of two, distinct aspects of Europe's relations with the world it dominated through colonization and exploited through slavery. The relations with Islamic culture —colonisation— and with African peoples —trade in slaves and goods— collapse in Orientalist paintings into a trope for masculine heterosexuality that is held in place by the displayed sexual body of a European or pale-skinned Arab woman. That there were Africans in Islamic North Africa there can be no doubt, but this rhetorical combination of sex and servitude is ‘logical’ only in a economy that has slavery as its political unconscious, and sedimented in its social rituals and erotic fantasies. This legacy —materially and ideologically— is, was part of Western modernity. (Pollock, 1999: 294)

Cuando Griselda Pollock afirma que el legado material e ideológico es y fue parte de la modernidad occidental, la autora se está refiriendo, aún sin especificarlo, a la estructura patriarcal y colonial de poder fijada por la cristalización del mundo moderno/colonial. Ese legado material, ideológico —y por qué negarlo, también artístico/iconográfico— no es otra cosa sino la colonialidad, la parte oculta y constitutiva de la modernidad. Consideremos ahora, a partir del análisis de Pollock, que el suelo también es un *commonplace*, un lugar común, un espacio en el que situar a los sujetos-cuerpos subalternos. En nuestro caso, no sólo está destinado a los esclavos en general, sino que se trata, también, de un “espacio femenino” designado a aquellas mujeres, negras o no, que enfatizan la jerarquía patriarcal de la sociedad en la cual están circunscritas. Lo cierto es que los “asuntos” familiares que relacionaban al dominador con el dominado, así como también las interrelaciones sexuales de los mismos, fueron explorados por fotógrafos que hacían comercio de tarjetas postales de lo “exótico” (Alloula, 1986).

La fotografía brasileña de finales del siglo XIX nos ha legado algunas imágenes sumamente interesantes para lo que aquí estamos tratando. Sandra S. M. Koutsoukos (2007) nos mostró como la imagen fotográfica de amas de leche y amas secas, estaba destinada a ser un “recuerdo” afectivo de las “buenas” relaciones de afecto entre el ama y el niño blanco; un recuerdo de los “asuntos” familiares que quedaría registrado en el álbum familiar. El dispositivo de la modernidad por excelencia, es decir, la imagen fotográfica, estaba pensada para trasladar una idea de armonía y afecto en un momento en el cual estas mujeres estaban subyugadas por sus verdugos. Según el estudio de Koutsoukos, durante la década de los 1860, mientras la esclavitud estaba aún vigente en Brasil, las relaciones afectivas de estas mujeres negras eran inmortalizadas en fotografías como si de *madonnas* se trataran. Las mismas, erectas y vestidas a la europea o con grandes trajes *bahianos* eran dispuestas de tal manera que intentaban mostrar la “armonía y el afecto” existente entre ambos personajes para el álbum de recuerdos familiares. Evidentemente, estas mujeres negras esclavizadas eran llevadas a fuerza al estudio. En la mayoría de estas imágenes, no deja de ser inquietante observar atentamente la mirada

de estas mujeres negras esclavizadas, una mirada que se enfrenta al dispositivo moderno, que interrumpe la “harmonía” que la familia señorial disponía a construir para su álbum de recuerdos familiares. De alguna manera estas mujeres se muestran, se hacen presentes con sus sujetos-cuerpos y sus historias que deben ser hoy contadas.

Señala Koutsoukos que después de la abolición en 1888, la organización formal de estas fotografías, es decir, de las negras como *madonnas* cambió substancialmente. Consecuentemente, existen imágenes de estas amas de forma más informal. En sintonía con lo que aquí estamos comentando, dos imágenes fotográficas de finales del XIX brasileño nos hacen pensar en la *Negra* de Tarsila y la relación de estos sujetos-cuerpos femeninos esclavizados con el suelo: *Olga y Stella con su ama seca*, c. 1890 y *Babá jugando com niño en Petrópolis*, c. 1899, ambas de la colección George Ermakoff. En la primera imagen vemos a Olga y Stella, ambas de pie, con su ama seca, sentada en el suelo. Las dos niñas tienen nombre, la mujer negra es anónima, sin nombre, se le niega así el derecho a ser. En la segunda imagen, todavía más informal, vemos como un ama seca carga con una criatura a sus espaldas. La mujer negra está a cuatro patas, como un animal; juegan a “caballito”. Inmortalizar estos actos en una fotografía, actos posiblemente cotidianos en la Casa-Grande, es inmortalizar las relaciones sujetas al patrón colonial de poder. George Ermakoff (2004) en *O negro na fotografia brasileira do século XIX* al comentar esta imagen pone de manifiesto la siniestra e inquietante incertidumbre de esta fotografía: el juego, que podría esconder afecto hacia la criatura no deja, al mismo tiempo, lugar a dudas a la subordinación a la que estaban sometidos estos sujetos-cuerpos.

La modernidad, con su cara oculta, la colonialidad, estableció las relaciones de poder bajo el patrón colonial que reordenó el mundo moderno/colonial. En este proceso, las maquinarias visuales de la modernidad también cumplieron su función última: afirmar y confirmar las relaciones de poder entre los sujetos dominadores y dominados.

Volviendo a la *Negra* de Tarsila do Amaral, es sumamente interesante establecer una especie de genealogía en las imágenes fotográficas del cambio de siglo. Existe una correlación de fuerzas visuales, en el contexto de los dispositivos de la modernidad, la fotografía y la pintura, entre la imagen fotográfica de su ama seca y las otras anteriormente mencionadas y comentadas.

El concepto de “colonialidad del ver”, desarrollado por Joaquín Barriandos (2011) nos puede ayudar a trazar nuestra genealogía y conexiones entre la imagen fotográfica y la pintura de Tarsila. La colonialidad del ver opera como un patrón heterárquico de dominación, determinando todas las instancias de la vida contemporánea. Una serie de inconsistencias, derivaciones y reformulaciones heterárquicas del patrón de poder permite interconectar el siglo XV con el siglo XXI gracias a toda una forma de ver y de representar los seres racializados. Barriandos formula la idea de *imágenes-archivo* que son depositarias de otras imágenes y representaciones. Estas *imágenes-archivo*, según Barriandos,

[...] son imágenes formadas por múltiples representaciones sedimentadas unas sobre las otras, a partir de las cuales, se conforma una cierta integridad hermenéutica y una unidad icónica. Aquellas representaciones que guarden cierto grado de asociación, alusión o parentesco con la imagen-archivo del Che Guevara, por citar un ejemplo, quedarían inmediatamente inscritas en el grueso de la cultura visual generada por la conocida fotografía titulada *Guerrillero heroico* de Korda, y

quedarían, a su vez, en deuda con toda una serie de imaginarios culturales, tales como el mito del rebelde latinoamericano, la idea de una vehemencia patriótico nacionalista bolivariana, la idea de una pureza y una esencia ideológico-revolucionaria en el Tercer Mundo, la idea de una utopía social desencadenada por la desobediencia de ciertos grupos subalternos, la idea del fracaso histórico de las modernidades periféricas, etcétera. (Barriendos, 2011: 27)

Las *imágenes-archivo* funcionan, pues, como una imagen con múltiples imaginarios subyacentes y con iconicidades complementarias. El Modernismo inauguró poéticas no sólo de gran importancia sino que contribuyó enormemente a la gestación de nuevos lenguajes y una nueva plástica brasileña ofreciéndonos imágenes de gran excepcionalidad plástica como la *Negra*. Es cierto que la modernidad periférica brasileña creó estrategias originales para intentar escapar de la situación de dependencia cultural. Sin embargo, creemos que existe una parte oculta del modernismo que, quizá sin pretenderlo, activó o no supo desactivar sistemas coloniales que les eran intrínsecos.

Es en este sentido que la *Negra* de Tarsila do Amaral funciona en última instancia como una *imagen-archivo*, en el sentido de ser un contenedor último de una serie de imágenes que consolidaron una idea clara asociada a la mujer negra en el contexto del mundo moderno/colonial. En sus imágenes encontramos a sujetos racializados y exóticos que viven en un mundo afable que puede ser consumido sin grandes problemas en las galerías de París y São Paulo. Hay un sentido (geo)político último en estas contradicciones; la «mediadora» simbólica pertenece a una clase social muy concreta en la estructura de clases del Brasil de 1920. Como afirmó la propia artista, se trata de una pintura que es el reflejo del recuerdo de una “infancia feliz”.

Tarsila do Amaral, como “mediadora” simbólica entre lo popular y lo nacional, presenta la negra brasileña, la que fuera su ama seca, sin memoria de la esclavitud. Se trata de un discurso modernizante, con su cara oculta, la colonialidad, que responde a una ideología de clase social muy concreta. La negra es tomada como “recurso humano y estético” para cumplir una función más en beneficio de la aristocracia rural paulistana que quiere triunfar en el París exótico de los años veinte.

4. CONCLUSIONES

El tema presentado es tan sumamente complejo como interesante. Establecido el problema es importante seguir pensando sobre las correlaciones visuales entre la imagen fotográfica y la pintura del modernismo brasileño. Dicho esto, cabe concluir con la premisa de que es necesario interrogar críticamente las obras de nuestros artistas modernistas como “mediadores” simbólicos entre lo popular y lo nacional, que fueron. Como hemos visto, creemos que en la genealogía de la *Negra* de Tarsila do Amaral existe una conexión vinculada a las maquinarias visuales de la modernidad que ayudaron los procesos de racialización. Creemos que es necesario hacer evidente estos procesos contradictorios y desajustados para pensar la visualidad brasileña y latinoamericana de forma crítica y en toda su complejidad. Para nosotros, es determinante el hecho de que la visualidad en Brasil y en América Latina, en la periferia de la modernidad, sea pensada, enseñada y reproducida críticamente entendiendo los procesos de subalternidad y racialización de los sujetos representados por las maquinarias visuales de la modernidad. De alguna manera, creemos que la *Negra* se inscribe

en un imaginario visual transatlántico depositario y reactivador del patrón colonial. Estos son sólo algunos problemas que deben ser planteados, desarrollados y tenidos en cuenta. Al fin y al cabo, los dispositivos de la modernidad, la fotografía y la pintura, crearon imágenes y contra-imágenes bajo la misma problemática moderno-colonial.

5. NOTAS

1. El término “modernismo” es deudor de la terminología anglosajona y, en el contexto del arte, cultura y literatura brasileños, equivale al de “vanguardias”.
2. Cfr. La bibliografía sobre la artista es muy extensa. En todo caso, citamos aquí algunos ejemplos destacables; Amaral, Aracy A. (2003). *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora34/Edusp; Brandini, Laura Taddei (Org.). (2008). *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. São Paulo: Editora da Unicamp; Gotlib, Nádia Battela. (2000). *Tarsila do Amaral: a modernista*. 2. ed. rev. São Paulo: Ed. Senac.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] Alloula, M. (1986). *The colonial harem*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- [2] Amaral, T. (1972). “Entrevista: Tarsila do Amaral”, *Revista Veja*, 23/02/1972, Edição 181, concedida por Leo Gilson Ribeiro. [En línea]. Recuperado de <http://www.elfikurten.com.br/2016/04/tarsila-do-amaral-ultima-entrevista.html>
- [3] Andrade, M. (1974). “O movimento modernista” in Andrade, M. (1974). *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, pp. 231-255.
- [4] Andrade, O. (2011). *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo.
- [5] Barriendos, J. (2011). “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico” in *Nómadas*, núm. 35, octubre, pp. 13-29.
- [6] Ermakoff, G. (2004). *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial.
- [7] Eulalio, A. (2001). *A aventura de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções*. 2. ed. rev. e ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Fapesp.
- [8] Koutsoukos, S. S. M. (2007). “Amas na fotografia brasileira da segunda metade do século XIX” in Camargo, D. (Ed.). *Representação imagética das africanidades no Brasil*. Campinas/São Paulo: Unicamp/Projetos Especiais Studium. Recuperado de <http://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/>
- [9] Milliet, M. A. (2002). “Tarsila e Di Cavalcanti: mito e realidade na pintura brasileira” in *Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti. Mito e realidade no modernismo brasileiro*. São Paulo: MAM, 7-20.
- [10] Pollock, G. (1999). *Differencing the canon. Feminist desire and the writing of art's histories*. London: Routledge.
- [11] Said, E. (2008). *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.
- [12] Santiago, S. (2000). *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco.

CURRICULUM VITAE. PAULO H. DUARTE-FEITOZA

Doctor en Ciencias Humanas y de la Cultura, y máster en Comunicación y Estudios Culturales por la Universitat de Girona. Es profesor asociado de Historia del Arte contemporáneo en la Universitat de Girona (UdG) y profesor colaborador en el Máster en Gestión Cultural de la Universitat Oberta de Catalunya (UOC). Es miembro de la Cátedra de Arte y Cultura Contemporáneos (CACC-UdG) y colaborador habitual de la Cátedra UNESCO de Políticas Culturales y Cooperación. Es docente e investigador tanto en gestión y políticas culturales cuanto en historia de las artes y de la cultura con especial énfasis en las problemáticas coloniales que es una de sus líneas de investigación principal.