

No. 34 OCTUBRE - DICIEMBRE 1999

Art Nexus

EL NEXO ENTRE AMERICA LATINA Y EL RESTO DEL MUNDO



ADRIANA VAREJÃO
Fernando Botero
Biennale de Venecia
Conceptualismo Global
Emilio Petorutti
Alejandro Ponce
Ejercicio Experimental de la Libertad

ISSN 0121-0030



9 770121 563005



Mapa de Lapo Homem, 1992. Oleo sobre madera e hilo de sutaxa. 110 x 140 cm. Colección Alfonso Pons, Caracas, Venezuela. Cortesía: Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, Brasil.



Linha equinoctial II, 1997. Oleo y tinta sobre tela, cerámica, porcelana y resina.
Tela: 250 x 250 cm. Todo: 330 x 200 cm. Foto: Vicente Mello.
Colección: Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, Brasil. Cortesía: Soledad Lorenzo.

STELLA TEIXEIRA DE BARROS

Mucho se ha comentado sobre las premisas simbólicas en el trabajo de Adriana Varejão. De hecho, en su pintura destaca las relaciones entre símbolo e historia de la represión, elementos que, a partir del sueño de la Conquista y del inicio del proceso de colonización, confrontaron el imaginario europeo con un tipo de sociedad radicalmente diferente, con una cultura nunca antes vista, a la cual los occidentales no dudaron en imponer, por la fuerza, su percepción y concepción del mundo. Tal vez, la esencia de la iconografía en su obra sea, en verdad, una historia de la represión, y más exactamente, una historia de transmutaciones y desplazamientos que imprime en registros de época, configurando la opresión ejercida por los europeos a partir de los descubrimientos marítimos en los siglos XV y XVI. Esos registros sobrepasan los contornos de la colonización portuguesa en Brasil, pues, al recorrer Oriente y Occidente, alcanzan una extensión universal, penetrada por un acento panhumanístico que evoca síntesis y fusión de elementos de horizontes geográficos distantes, de culturas e historias diversas, que se tocan como consecuencia de las grandes expediciones marítimas.

No hay en su pintura una insistencia en reinventar el tiempo, no hay

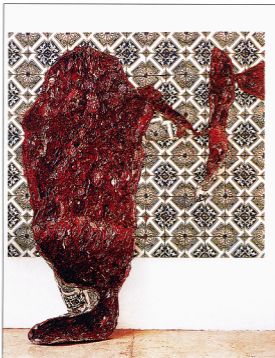
Adriana Varejão

Presencia de la pintura

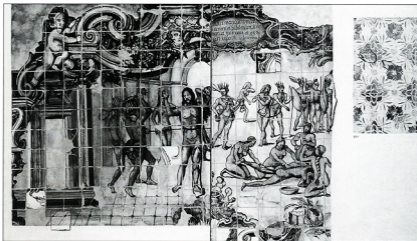
No hay en su pintura una insistencia por reinventar el tiempo, no hay siquiera una intención de actualizar el pasado, pues pasado y presente se muestran por completo. Las memorias se desplazan entre motivaciones nostálgicas; son espejos de nosotros mismos que nos envuelven como remolinos.

siquiera una intención de actualizar el pasado, pues pasado y presente se muestran por completo. Las memorias se desplazan entre motivaciones nostálgicas; son espejos de nosotros mismos que nos envuelven como remolinos. Pocos artistas logran desarrollar, como Adriana Varejão, la capacidad de mostrar coherencia y frescura en la pintura a partir de los elementos simbólicos de una realidad histórica. Librándose del sentido impositivo y limitador de la mera transposición de imágenes y símbolos, realiza una subversión del imaginario proveniente de la herencia colonial portuguesa, manifestada en los abusos crueles implícitos en las relaciones de poder. Muchas veces, la subversión se inicia a través de referencias que se extienden hacia adentro o hacia afuera del espacio de la tela. La artista da una nueva dimensión a la pintura al acercarse o alejarse del plano bidimensional: las imágenes se descomponen en un efecto disociador que transforma la materia pictórica en condensaciones intoxicantes, en contracciones y en impulsos de deseo y de sangre, de destrucción y de muerte.

El recurso de un exceso de pigmento, que al inicio de su carrera como artista parecía remitir a una opulencia exacerbada de tipo barroco, poco a poco fue tomando otras direcciones. Las imágenes, los cuerpos, los objetos,



Lengua con diseño en X, 1998. Madera, aluminio, tela, poliuretano y óleo.
200 x 170 cm. Colección familia Rubell, Miami.



Propuesta para catequesis, Parte 1, 1993. 140 x 240 cm. Cortesía: Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, Brasil.

los mapas, los adornos, los azulejos, hablan de una cartografía donde la historia del colonialismo deja de manifiesto que su ansia de poder y de posesión de riquezas recorre el mundo. Paralelamente al proceso de desestabilización corrosiva desencadenado por el conquistador, del siglo XVI al XIX, los misioneros reorganizan las costumbres indígenas: cubren su desnudez, procuran alfabetizarlos y, principalmente, tratan de catequizarlos. Pese a las buenas intenciones de los misioneros, que no pocas veces lograron contener el salvajismo de la esclavitud y las masacres emprendidas por los colonizadores, el efecto de su intervención no resultó menos devastador para las culturas nativas.

Se trata de una obra pictórica que refleja los desgarramientos de nuestro propio tiempo, y que rara vez se limita al plano del lienzo. A veces, un golpe profundo rasga la pintura, como en *Mapa de Lopo Homem*. Hay momentos en que, por el contrario, la materia pigmentada se extiende arrogantemente hacia afuera. Si la incisión remite a la ambigüedad espacial, como en el rasgón de Fontana, a la relación entre el afuera y el adentro, y sobre todo al corte y al trazo precisos, entonces se distancia de esa proposición conceptual

al señalar que la fisura entumecida se abre como una herida etnográfica, como una carnosidad de entrañas revueltas, no del todo cicatrizadas. Otra experiencia se revela cuando la materia pictórica brota abundante de la tela, disolviéndose entre platos y piezas de porcelana oriental, como en *Línea Equinoccial II*, y desparramándose en formas descompuestas de carne desgarrada (*Lengua*): la prominencia carnososa guarda en estos casos cierta resonancia con la neurosis disolvente de Francis Bacon, cuando al diluir la imagen la transforma en materia cromática y hace que la figura pierda el privilegio de la representación, pues la propia figura es tratada como materia.

La artista se desplaza a través de varias estrategias y su trabajo habla, simultáneamente, del cuerpo y de la historia de la humanidad, del espíritu y de la carne, del centro y de la periferia, de Brasil y del mundo, de arqueología y de etnias, y principalmente de la historia del arte. Volver a utilizar los códigos del pasado e insertarlos en el presente es una acción que no crea un espacio-tiempo mítico, sino que trae al presente toda la carga de la historia. Sabemos que, detrás de las cristalizaciones y de las apariencias disconti-

nuas del pasado, el pasado está aquí, el presente no existe sin el pasado.

La travesía de la cultura europea hacia el otro lado del océano, entendida como un paso ético y antropológico, da como resultado descentralizaciones donde la contaminación es inexorable. El resultado se presenta, por ejemplo, en la epifanía diáfana de los cuerpos femeninos tatuados frente al mar (trabajo fotográfico hecho para la revista *Trans*), así como en las botellas de náufigos con mensajes relativos a temas como el de la porcelana china, los azulejos y las mujeres caníbales. Las botellas remiten a aquellas que contiene un botiquín, y tienen rútilos alusivos al mar, al cielo y a la playa, como los que se encuentran en los estantes sobre los viejos azulejos blancos de *Distancia*. En el trabajo de Adriana Varejão, la ausencia de fundamentos estables es indicio de que todo debe ser cuestionado, y la destrucción de las ilusiones implica la renuncia al símbolo, lo que nos obliga a movernos siempre entre escenas e imágenes en constante transformación.

La circulación y la superposición de culturas, así como la aproximación del yo con el otro constituye el imaginario de los viajeros, inciden en la pintura de Adriana Varejão como densidad matérica de membranas yuxtapuestas,

de carnosidades condensadas, de inscripciones epidérmicas. Las sociedades indígenas muestran al europeo lo que él no sabía, es decir, que existen sociedades diferentes. Admitir la diferencia sin buscar abolirla fue tarea imposible para el eurocentrismo. La palabra *transformación* fue clave para la relación con los no europeos. En el paraíso de bosques lujuriantes y sociedades "sin fe, sin ley y sin rey", donde los indígenas son paganos que parecen dominados por terribles demonios, se hacía necesario bautizarlos rápidamente para que dejaran sus costumbres salvajes: el canibalismo, la poligamia y la práctica constante de guerras sin causas aparentes. El derecho a la conquista es prerrogativa del europeo, y su deber es cristianizar a los idólatras. Para el europeo no hay lugar para un sistema social diferente del suyo. Luego, no vacila, en una confrontación desigual, en imponer normas e instituciones que reflejen su modo de concebir la sociedad. En una liturgia sangrienta, los indios canibales creen adquirir el coraje y las virtudes del enemigo que devoran. Los europeos ven sólo crueldad en esa costumbre. El recurso de la catequesis, la interpretación e invocación de la voluntad divina como determinante de la ocasión propicia de conversión del idólatra y el paternalismo autoritario y represor del misionero servirán como

llave maestra para extender sus esfuerzos de colonización.

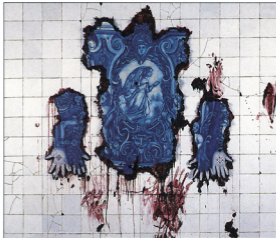
El rescate de los azulejos que la tradición iberoalusitana trajo durante la Colonia sirve para reestructurar esas situaciones de conflicto que engendraron muchas de las contradicciones de la cultura brasileña. Obedeciendo a un orden secuencial riguroso y geométrico, la artesanía de los azulejos decorados (que sirvió en el siglo XVIII al gusto rococó) conserva, en la pintura de Varejão, una pátina del tiempo, en las pequeñas ranuras intrincadas, en las grietas y en los techos oscurecidos, en los remiendos y en las restauraciones. Habla de muchas formas en las que se manifiestan las relaciones de poder, principalmente de aquellas que se expresan como inscripciones del cuerpo. A través de los azulejos, la artista señala tiranías morales y políticas del discurso institucional que subyace tras la representación del cuerpo, desde la dicotomía canibalismo/catequesis (como en *Propuesta para catequesis*, Parte I) hasta las inserciones de cuerpos seccionados (como en *Azulejos azules* y *Varejão académico-Musas*), hasta los tatuajes que rebaten el decorativismo de los azulejos en los escarpelos humanos estirados sobre la superficie fría, tanto en Occidente como en Oriente (*Piel a la moda de los azulejos e Iezumis gemelos*), o también desde el desorden interno provocado

por montajes desordenados de dibujos (*Figura de invitación o Tea and Tiles*). La carne esponjosa de las diversas *Leungas* cae próxima al azulejo, copiosa, como enorme herida rasgada, en carne viva, del interior de la cual se vuelven convulsas capas y capas de mucosas despararramadas. Como órgano de la degustación, la lengua remite a la antropofagia. Pero como órgano del habla, evoca la sensorialidad ferviente de la carne dilacerada, provocando un proceso de exterminio en el que se come a sí misma.

La obra de Adriana Varejão se inscribe en el terreno de la exploración del cuerpo y revela cómo el impacto causado por la percepción de otra sexualidad se transformó en un campo fértil para el ejercicio de la dominación. A la promiscuidad de los cuerpos corresponde una promiscuidad cultural más amplia, pues los mecanismos de dominación que la fundamentan no se han extinguido. Por el contrario, como señaló Foucault, a lo largo del tiempo, tales mecanismos tienden a hacerse más complejos: pierden la virulencia aparente, mientras crean estrategias más eficientes. Es así que, bajo la apariencia inocente de pinturas académicas, como *Testigos oculares X, Y y Z*, los autorretratos etnográficos de una europea, una india y una oriental indagando sobre esas mujeres-objetos que hacen tributo al mestizaje. Frente a

Testigos oculares X, Y y Z, 1997. Oleo sobre tela, porcelana, fotografía, plota, cristal y hierro. 85 x 70 cm c tela. 16 x 88 x 25 cm. cada objeto. Colección Frances Marinho, Rio de Janeiro.





Piel a la moda de los azulejos, 1995. Óleo sobre tela. 140 x 160 cm. Foto: Vicente de Mello. Cortesía: Galería Camargo Vilaça, São Paulo, Brasil.

cada pintura, un ojo de cerámica y una lupa pueden ayudar a quien quiera explorar, sin olvidar que ese ojo esférico es una caja que al ser abierta revela una pequeña fotografía de mujeres canibales tatuadas, una imagen saca-

da del recuerdo escueto de alguno de los testigos, en una desestabilizadora circulación de epidermis.

En la obra *Reflexos de sonhos no sonho de outro espelho* (*Reflejos de sueños en el sueño de otro espejo*), un estudio sobre

Reflexos de sonhos no sonho de outro espelho, 1999. Óleo y piel de animal sobre tela. 200 x 200 cm. Foto: Vicente de Mello. Cortesía: Galería Camargo Vilaça, São Paulo, Brasil.

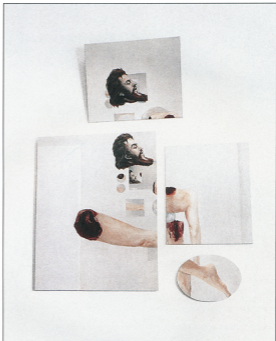


Tiradentes de Pedro Américo, la artista se acerca al tema de la pintura de Pedro Américo, como en *Tiradentes descuartizado* (1893), interesándose más por la semántica que por la retórica, debido a la insistencia didáctica con que la obra es siempre reproducida. La representación de la grandeza inequívoca del drama de Tiradentes se ajusta con perfección al papel del héroe mítico, necesario como instrumento de refuerzo a la época de la implantación de la República. Vale la pena recordar que el sueño del ideal de libertad que en el siglo XVIII soplara en Minas Gerais, y relacionado con el descubrimiento del oro, había llevado a un pequeño grupo de conspiradores ilustrados a propender a una república independiente en la región, ideal que fue rápidamente sofocado por la corona portuguesa, antes de iniciar una revolución. Parte de los implicados fueron condenados al exilio, mientras que para Tiradentes se reservó la pena de la tortura y del descuartizamiento. El hecho cayó en el olvido durante el Imperio, y fue recuperado como narrativa pictórica por varios artistas republicanos en las últimas décadas del siglo XIX y en las primeras del siglo XX. Pero no sólo los republicanos se apegaron a la figura del mártir; su transformación en héroe nacional fue una contribución adecuada para la unificación política e ideológica, impregnándolos así de lo que Machado de Assis denominó "instinto de nacionalidad". Adriana Varejão hace una lectura exhaustiva de las referencias al héroe y destruye la literalidad de Tiradentes: a partir de las divisiones de carne desgarrada y sanguinosa de la pintura de Pedro Américo, moldea un muñeco fragmentado. En un cuarto espacio los segmentos del maniquí colgados con hilos, de acuerdo con las proporciones y la escenificación de la composición de la pintura original. Las postas de carne se reflejan sobre 21 espejos pegados a las paredes, cambiando con cada ángulo donde la vista se fije, y generando una inestabilidad continua de los módulos ensangrentados. Retrata cada espejo y los reproduce fielmente en los cuadros. El resultado es una instalación de carnosidades segmentadas que se multiplican con los reflejos de los espejos/pinturas, en una concupiscencia carnal desenfadada. Es una pintura genera-

da por pulsiones metafóricas de violencia y laceración, que propone nuevas articulaciones de imágenes, pero que se mantiene como materialidad difusa y maleable.

La alegría, tema de uno de los trabajos más recientes de Adriana Varejão, se propaga en las fotografías de los mercados de Taxco y Xochimilco, en México. En esas imágenes, en medio de los colores cálidos de lo cotidiano, impregnadas por el bullicio de los trabajadores y de los transeúntes, abundan los pedazos de carnes sangrantes esparcidos en los mostradores de las carnicerías. La carnicería provoca la curiosidad de un niño que mira el cerdo extendido sobre el mostrador, así como la percepción de la suavidad lustrosa de las texturas espesas y de los tonos carmín referentes, al decir que "la alegría es la aceptación de lo real", como está inscrito en uno de los paneles de luz. Invertiendo una posible presencia del *pop*, esas fotografías sustraen la realidad para demarcar la intensidad del tejido carnal y del colorido vivo, mientras procuran atar de nuevo un tiempo sin interrupciones, armonioso, iluminado desde el interior.

Una vez más, la artista nos ofrece un rico juego de sugerencias semánticas, donde el curso de la historia ya no se delinea como antes. La autonomía del símbolo engendra una realidad recogida de la propia materia, es decir, "es la mano de la artista", como bien recuerda Bachelard, "que prende la realidad, al trabajar una materia que al mismo tiempo se resiste y cede como una carne amante y rebelde". Así procura rescatar la memoria, no como actualización del pasado, sino como su prolongación en el presente, pues el presente depende del pasado para manifestarse. La obra de Adriana Varejão es un desahogo transpuesto con rara maestría para el universo de la pintura. A través de una transfiguración poderosa y libre, evoca testimonios de memorias y del presente, hechos de materia y rebeldía, de sueño y realidad.



Reflejos de sueños sobre un sueño de otro espejo (Estudio después de la obra *Tiradentes* de Pedro Américo), 1998.

Vista de instalación con 21 pinturas. 300 x 300 x 300 cm. XXXV Bienal de São Paulo. Colección Ricard Akagawa, São Paulo.



Alegría, 1999. Detalle. 2 paneles de luz de 4. Dimensiones variables.

Foto: Vicente Mello. Cortesía: Galería Camargo Vilaça, São Paulo, Brasil.

Stella Teixeira de Barros
Profesora de arte brasileño y contemporáneo de la Facultad de Arte Santa Marcelina. Crítica y curadora de arte.