

Intercambios entre pasado y presente: archivos y reappropriaciones críticas en el arte brasileño

LUCERO, María Elena / Universidad Nacional de Rosario, Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (UNR, IECH,) – elenaluce@hotmail.com

Eje 3. La resignificación contemporánea de las imágenes del pasado

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: decolonial – artes visuales – imaginarios culturales – historia

Resumen

En este trabajo nos proponemos analizar las figuras femeninas de dos proyectos visuales de la artista Adriana Varejão (Brasil), considerando la utilización de archivos procedentes de imágenes del pasado histórico. Con este propósito nos detendremos en *Testemunhas oculares X, Y, Z* de 1997 y *Figuras de Convite* de 1998, donde la elección de los soportes materiales, las escalas cromáticas y las formas compositivas se articulan con la historia de Brasil ligada a la conquista portuguesa, a la influencia religiosa y a la injerencia de determinados procesos sociales atravesados por el racismo y la racialización. La presencia de rostros y cuerpos femeninos en estas obras plásticas conlleva múltiples significados, tanto por la alusión a los grabados y pinturas que circularon en la etapa colonial como por la superposición de imaginarios culturales que la artista reúne en sus producciones. A partir de este *corpus* de obras, se establecerán determinadas conclusiones que nos permitirán arribar a una lectura compleja en diálogo con la cultura visual latinoamericana.

Pasado y presente: las pieles del racismo

En este trabajo nos proponemos analizar las figuras femeninas en dos proyectos visuales de la artista brasileña Adriana Varejão. Con este propósito nos detendremos en *Testemunhas oculares X, Y, Z* de 1997 y *Figuras de Convite* de 1998, donde la elección de los soportes materiales y las formas compositivas se articulan con la historia de Brasil ligada a la conquista portuguesa y a la injerencia de determinados procesos sociales atravesados por el racismo y la racialización. La presencia de los distintos rostros y cuerpos femeninos en estas obras plásticas abre una dimensión múltiple, tanto por la alusión a las estampas que surgieron en la etapa colonial sobre las mujeres como por la superposición de imaginarios culturales que la artista imprime en sus complejas producciones. En este marco

utilizaremos la noción de archivo como un *corpus* de imágenes supervivientes dentro de la historia del arte y la cultura visual.

Los imaginarios se definen por conjuntos de representaciones que, según señala Miguel Rojas Mix (2006), funcionan de manera axiomática y evidencian e identifican aspectos estéticos y simbólicos de una determinada cultura. En el caso de los grabados del siglo XVI que surgen como referencias a una América distante y primitiva, los imaginarios están atravesados por rasgos de fantasía y exotismo, de modo tal que se ha ido forjando una idea sesgada de la vida y de las costumbres de los hombres y mujeres indígenas. Estas manifestaciones visuales abrieron paso a una suerte de leyenda negra sobre el territorio americano, la cual será motivo de acciones violentas hacia las comunidades locales. En este contexto de modernidad (como condición geohistórica en la cual se enmarca la colonización en América) es necesario considerar algunos aportes del giro decolonial, particularmente acerca de la «idea» de América Latina. Walter Mignolo (2007) describe una noción fundamental para comprender la construcción de lo americano como un designio ideológicamente subsumido al control europeo, esto es, la matriz de poder que identifica a la colonialidad. Si bien se relaciona con el colonialismo se tratan de dos términos muy diferentes, ya que el colonialismo abarca un período histórico caracterizado por la conquista territorial y la colonialidad es una estructura de la hegemonía colonial que está presente en los mecanismos de control y expansión. Por lo tanto, la colonialidad se caracteriza por ser una normativa de dominio que trasciende los países y regiones. Para Mignolo esta lógica opera en cuatro planos: el económico, el político, el social (que incluye el control del género y la sexualidad) y el epistémico (o del conocimiento). Si tomamos en cuenta el tercero de estos dominios, relativo al género y al sexo, cabe destacar que la divulgación de una sexualidad exacerbada en los cuerpos coloniales estaba ya presente en algunos documentos de época, como en las cartas adjudicadas al florentino Américo Vesputio a inicios del siglo XVI. Según Eduardo Bueno (2003) en esas notas se describen a los indígenas desnudos, las mujeres ostentaban pechos firmes, muslos carnosos y vientres lisos, con fuertes connotaciones sobre el deseo sexual. Las representaciones fantasiosas formaron parte de los registros gráficos coloniales que tendían a manipular las mentalidades europeas respecto a los pobladores americanos. De esta manera se constituían «representaciones culturales negativizadoras sobre los indígenas (por la profusa distribución de sus ediciones impresas) favoreciendo la colonialidad del poder en el siglo XVI» (Lucero, 2019, p. 149). Estas configuraciones serán recuperadas de manera crítica en los proyectos de Adriana Varejão de diversas maneras, tanto en la reproducción de las figuras femeninas de estos registros coloniales como en las reconstrucciones de escenas con mujeres *tupís*.

Un aspecto importante para tener en cuenta en este análisis es la cuestión racial. Para Tzvetan Todorov (2007) existen diferencias entre racismo y racialismo. El primero se refiere a una actitud en general discriminatoria hacia una etnia particular a partir de la pigmentación de la piel, de los formatos corporales y en algunos casos del cuestionable prototipo de belleza. En cambio, el racialismo hace alusión a la teoría que sustenta dicha conducta la cual se apoya en ideas arbitrarias y dogmáticas. Cuando coinciden ambos componentes, racismo y racialismo se generan situaciones extremas, como sucedió con las políticas genocidas lideradas por Adolf Hitler en Alemania. Para el racialismo hay jerarquías entre las razas, denominadas superiores o inferiores. Estas hipótesis tuvieron una fuerte irradiación desde la intelectualidad francesa, incluyendo a autores como Georges Louis Leclerc, Gustave Le Bon o Joseph Ernest Renan. Es decir que existe una conducta racista entrelazada con la ideología racialista. En América Latina durante el siglo XIX dichos procesos se advirtieron en la aspiración a la blancura como un signo distintivo por parte de los sectores criollos. Santiago Castro Gómez (2005) afirma que en la pretensión colonial de ser blanco confluye no solo un deseo identitario respecto al color de piel sino un interés en diferenciarse del otro cultural. En el mundo moderno-colonial las elites criollas intentaban asemejarse al europeo blanco-colonizador, llevar sus insignias culturales y sobre todo separarse del resto de la sociedad y de las comunidades indígenas. Esta dinámica de deseo y poder fue denominada por Castro Gómez una «sociología espontánea de las élites», la cual marcó categorías y clasificaciones de las mezclas raciales.

Al respecto Eduardo Restrepo (2010) ha analizado la racialización en torno a los marcadores de género y de clase en el contexto de la América colonial. Los marcadores corporales son aquellos que formatean los cuerpos y las experiencias, estigmatizando determinados rasgos físicos. De esta manera la racialización es una operatoria que etiqueta los cuerpos, los marca y los define en torno a ciertos parámetros preestablecidos por el sistema colonial europeo. Así los europeos se mostraban como superadores tanto por el color de piel como por las configuraciones corporales, en detrimento de las comunidades indígenas o afroamericanas. Probablemente el peligro mayor de este tipo de imposiciones es la analogía de ciertos rasgos físicos con habilidades morales, éticas, comportamentales e intelectuales. Estas equivalencias taxativas desembocaron en caracterizaciones agraviantes sobre aquellas etnias consideradas inferiores en contraste con los europeos blancos, hecho que inviste posiciones discriminatorias basadas en enfoques biologicistas hacia las poblaciones locales. Restrepo subraya que los cuerpos racializados poseen entidad dentro de regímenes de corporalidad que deben ser observados en su propio contexto, regímenes específicos y localizados que cambiaban de acuerdo con las distintas construcciones identitarias de cada estado-nación. Mas allá de los aportes que el autor desarrolla sobre el concepto de racialización y su incidencia en lo corporal, nos interesa

revisar estas dimensiones para abordar las ideas que guiaron las producciones visuales contemporáneas de la artista brasileña en la década del noventa.

Materialidades subversivas

En los objetos y pinturas de Adriana Varejão coexisten un conjunto de archivos visuales recuperados, imágenes que podemos caracterizar como supervivientes en los términos que establece Georges Didi-Huberman (2009). Basado en los fundamentos de Aby Warburg y los cambios de paradigmas que se han generado en el campo de la historia del arte, Didi-Huberman nos habla de un retorno de las imágenes que no está sometido a la imitación y que excede el vínculo entre la antigüedad y la contemporaneidad. Existe un tiempo para la memoria de las imágenes compatible con la noción de archivo en tanto reservorio visual inmerso en un proceso de sedimentación. De este modo surge un cuerpo de imágenes que desborda las categorías artísticas que surgieron en el siglo XVIII, cuando los campos disciplinares empezaban a estructurarse. Aby Warburg cumplió un rol importante al respecto, dado que deconstruyó los modelos epistémicos procedentes de esta etapa histórica en pos de un abordaje de la historia de las imágenes desde un hacer rizomático, en bloques, estratos, retornos y superposiciones. Se trata de un hacer ligado a una temporalidad diferente que se denomina supervivencia o *Nachleben*, una forma de transmisión cultural que inaugura relaciones que desbordan lo habitual o conocido, que se transfieren en el transcurso de la historia cultural. A partir de estas nociones Didi Huberman se refiere a los síntomas de la historia del arte que operan a modo de repositorios de archivos, restos, huellas o fragmentos, los cuáles sobreviven y se recuperan en proyectos más contemporáneos. El recurso a imágenes procedentes de archivos coloniales es un rasgo destacado en las instalaciones que analizaremos a continuación. Se trata de imágenes en las que las figuras femeninas adquieren un simbolismo particular, dado que esos cuerpos nativos han sido dibujados según el canon clásico y occidentalizante del Renacimiento europeo acorde a la matriz colonial en el plano visual, aplicada para documentar a la población americana.

En *Testemunhas oculares X, Y, Z* de 1997,¹ se observan pinturas colgadas en la pared sobre tres mujeres con distintas tonalidades de piel. Una de ellas posee la piel blanca, otra es un poco más oscura y finalmente la tercera tiene una pigmentación marrón, sin duda se corresponden con tres etnias diferentes. La artista ha personificado a una mujer china, a una india y a una mora. El rostro de la mujer india proviene de una pintura del artista holandés Albert Eckhout, quien llega a las costas brasileñas en 1641 en la expedición

¹ Cfr. <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine/5e7d3d07567183139525f789/34/adriana-varejao>

del conde Mauricio de Nassau para documentar la vida en las colonias, y la mujer mora deriva de una tela del pintor Eugène Delacroix. Cada una de ellas tiene un ojo arrancado, vemos un hueco como si se le hubiese extirpado. La obra se completa con tres mesas que están debajo y un poco más lejos de cada retrato, en las cuales se depositaron tres pequeñas cajas esféricas de porcelana y plata que simulan globos oculares. En el interior de cada objeto hay fotografías diminutas en blanco y negro, son reconstrucciones de las mismas figuras que poblaron las imágenes de Theodore De Bry sobre antropofagia y canibalismo en el Brasil indígena, pero en este caso teatralizadas por mujeres reales. Varejão toma como punto de partida una crónica según la cual en el iris de las personas quedan fijadas las últimas escenas presenciadas antes de su muerte. A raíz de tal creencia en el siglo XIX se quitaba el iris de los ojos de los muertos, con el objetivo de acceder al conocimiento, a su raciocinio o a detectar su predisposición criminal. Se produce una dinámica archivística que, a partir de las representaciones coloniales, inaugura un tipo de materialidad contemporánea con base en la técnica fotográfica y que articula la transmisión oral con la historia de la conquista portuguesa en Brasil y con los formatos pseudocientíficos que se difundieron en la etapa decimonónica. En primer lugar y tal como lo observa Lilia Moritz Schwarcz (2014) el conjunto marca una profunda reflexión sobre el concepto de raza, palabra revocada por la biología y fuertemente discutida. El denominado sistema de castas estableció categorías y taxonomías tomando como parámetros los colores de la piel y las mezclas raciales. En ese sentido los cuerpos racializados, estipulados a partir de los tonos de piel y las texturas físicas, fueron un vestigio de los mecanismos racialistas adoptados por parte de la intelectualidad latinoamericana en el siglo XIX a partir de la influencia del pensamiento francés. En segundo término, es importante considerar qué es lo que ven estas mujeres. Se trata de la memoria histórica y antropológica que se encuentra latente y presente en los globos oculares que descansan en las mesas próximas a los tres retratos. Vemos escenas sobre la muerte, el despedazamiento y la ingestión de carne humana que remiten a los grabados de De Bry y que forman parte del inconsciente colectivo de la conquista portuguesa en el Brasil. Integran las bases de la cultura brasileña moderna que emerge en los años veinte y que alcanzaría su punto máximo en la conocida frase del escritor Oswald de Andrade, solo la antropofagia nos une.

El proyecto de *Figuras de Convite* de 1998 abarca un conjunto de pinturas sobre tela donde nuevamente aparecen referencias visuales a la gráfica colonial. La expresión *convite* significa invitación, bienvenida, buena convivencia, y refiere a aquellas imágenes que decoraban las escaleras de las casas señoriales y eran avistadas por todo aquel que ingresara a dicho recinto. En este caso las figuras que elige Varejão proceden de los grabados de De Bry sobre las amazonas en América, con sus cuerpos dibujados en una tipología renacentista y armadas con flechas, una lanza y espada. La artista complejiza

esas composiciones y le anexa fondos que imitan la azulejería donde a su vez se recuperan los grabados de la famosa serie sobre antropofagia en la que hombres y mujeres degluten con voracidad trozos de carne humana. Tal como ocurre en la primera de esas obras, la fémina con su pierna derecha ligeramente hacia atrás y su brazo extendido aparece rodeada de pequeños dibujos que trasciben las estampas del siglo XVI de manera intercalada y en una misma composición. La técnica minuciosa reproduce los detalles presentes en los grabados en la monocromía que genera la aplicación de pigmento solamente azul sobre el fondo blanco. Claros y oscuros, aguadas y zonas más densas, van formateando una escena feroz que en clave contemporánea vivifica los registros que construyeron la idea de América, o, en otras palabras, que inventaron a América. En *Figura de Convite II*,² existe una variante a partir de la inclusión de una cabeza cortada que cuelga, tomada de los cabellos por la mano de la figura femenina. Otro elemento fundamental es la organización de los azulejos que, en este trabajo están decorados uno por uno, a diferencia de la pintura anterior. Los motivos ornamentales incorporan flores con hojas, platos con vísceras, estómagos, brazos y piernas seccionadas, torsos partidos, manos y pies cortados, todo en una misma tonalidad azul. En la zona inferior sobresalen texturas de color marrón como el muro que soporta a la pintura que observamos en primer lugar. Otro tanto ocurre con *Figura de Convite III*, donde ambos brazos de la mujer representada están más levantados aún, las sogas que rodean su cuello y su cintura están coloreadas y algunos azulejos presentan decoraciones geométricas. A grandes rasgos, ambas piezas poseen bastante similitud salvo en estos detalles mencionados.

Las materialidades plásticas que la artista incorpora en *Testemunhas oculares X, Y, Z* y *Figuras de Convite* denotan una profunda densidad semántica que se transparenta en el recurso al retrato, a la orfebrería, a la fotografía y al simulacro de los azulejos barrocos. La elección de dichos procedimientos constituye una opción ideológica en tanto restituyen sentidos disruptivos a un imaginario fuertemente arraigado durante los siglos coloniales. Las tres mujeres que componen la primera de las obras citadas se funden con el fondo, aparecen focos de luz con un predominio de sombras en una atmósfera ominosa y sugestiva. Los ojos torneados en porcelana provocan extrañeza y a la vez fascinación por la pulcritud con la que están reproducidos. Estas tensiones entre lo real y lo artificial se reiteran en las composiciones con azulejería, donde por momentos se deja entrever aquello que sustenta la exterioridad ornamentada. En ambos casos los soportes materiales subvierten las convenciones que en general se asocian a dichas técnicas y construyen interrogantes, significados subversivos que interpelan al espectador y a la propia historia de la conquista portuguesa. En tal sentido, los archivos operan como supervivencias de los

² 1998, óleo sobre tela 200 x 200 cm. Cfr.

<http://www.adrianaavarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras>

imaginarios que cimentaron una perspectiva occidentalizante y europeizante a partir de las crónicas sobre la vida en América. Los grabados constituyen archivos de una memoria antropológica que será refuncionalizada en estos proyectos artísticos contemporáneos.

El imaginario colonial

Las representaciones femeninas en las pinturas de Adriana Varejão se dirigen hacia diferentes cuestionamientos acerca de la racialización y de los mitos sobre las Amazonas en la América colonial, mujeres personificadas, estilizadas e idealizadas en los mencionados grabados. En este segundo aspecto, las investigaciones de Ana Pizarro (2010) sobre las ficciones fundacionales de nuestro continente dan cuenta de una herencia simbólica que atravesó los discursos eurocéntricos. Si bien las historias sobre las Amazonas trascienden la antigüedad grecolatina su leyenda llegaría hasta tierras americanas. En una crónica de fray Gaspar de Carvajal del siglo XVI se las perfila como mujeres altas, de cabello largo, desnudas, armadas con arcos y flechas, guerreras de tal bravura que son capaces de pelear como diez indios. Solo se aparean con un hombre cuando quieren sexo, sino viven en comunidad ellas solas. La descripción de Carvajal entremezcla realidad y fantasía creando su propia visión. Más tarde el marino Walter Raleigh arriba a Venezuela y brinda su relato personal sobre las Amazonas manifestando que elegían a ciertos hombres con quienes bebían, bailaban y festejaban durante un mes entero. Etimológicamente la palabra Amazona hace alusión a la carencia de un pecho, una versión discutida y sobre la que no hay unanimidad. Considerando el contexto represivo desde el plano moral y religioso, y la ausencia femenina «durante meses que implicaba la aventura fluvial y la expedición en general, la fantasía erótica representada por ellas debería haber sido la resolución simbólica de sus carencias» (Pizarro, 2010, p. 70).

A grandes rasgos la presencia de las Amazonas imbrica esta doble interpretación: la prevalencia de una narrativa repleta de exotismos y ficciones, pero también la emergencia de mujeres aguerridas y con destrezas físicas capaces de enfrentar a los habitantes masculinos. Por otro lado, Griselda Pollock (2013) ha señalado la presencia de las mujeres como temas de representación en la historia del arte, tomando en cuenta las formas con las que el género femenino fue abordado en una clave superficial. La feminidad es un signo, una ficción, es «una construcción ideológica y variable de significados para el signo M*U*J*E*R, producida por y para otro grupo social que deriva su propia identidad y superioridad imaginada de la fabricación del espectro de ese Otro fantástico» (Pollock, 2013, p. 139). En los grabados del siglo XVI las mujeres aparecen asociadas al exotismo de manera estereotipada, con lo cual se rubrica lo femenino desde una perspectiva cosificadora.

Conclusiones

Las piezas visuales que nos presenta Adriana Varejão traducen los niveles raciales coexistentes en los intercambios propios de la etapa colonial y la presencia de las amazonas como un mito americano extendido en el tiempo. Tanto los formatos a los que recurre la artista como las materialidades que utiliza nos plantean interrogantes sobre la colonialidad en el plano social-sexual. Los retratos de las tres mujeres con distintos colores de piel, cuyos ojos externados registran escenas brutales y dramáticas sobre las costumbres nativas, derivan en la problemática del mestizaje que se contrapone con la aspiración a la blancura, detentada por algunas elites del siglo XIX. Las figuras de convite no son amables, sino que, lejos de la cordialidad que caracterizó a muchas de estos íconos bajo la influencia artística portuguesa, abren una atmósfera revulsiva en una dirección decolonial.

La mirada decolonial en las artes visuales opera en este caso como descolonización estética, y aspira a cambios reales y simbólicos en el orden étnico, racial, sexual, epistémico y de género. Con tal propósito, Adriana Varejão rearma los imaginarios culturales a partir de una superposición de elementos que cambian su interpretación, imprime una maniobra estética, poética y política que invierte el sentido y nos interpela como sujetos pensantes respecto a la tradición latinoamericana.

Referencias

- Bueno, E.(org). (2003). *Américo Vespúcio. Novo Mundo. As cartas que batizaram a América*. São Paulo, Brasil: Planeta do Brasil.
- Castro Gómez, S. (2005). *La Hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá, Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Didi-Huberman, G. (2009) *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, España: Abada Editores (trabajo original publicado en 2002).
- Lucero, M. E. (2019). *Memorias de Brasil y Cuba. Gestos decoloniales, prácticas feministas*. Rosario, Argentina: HyA Ediciones.
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona, España: Gedisa.
- Moritz Schwarcz, L. (2014) Nas nebulosas X, Y e Z. En L. Moritz Schwarcz & A. Varejão. *Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão* (pp. 21-39). Rio de Janeiro, Brasil: Cobogó.
- Pizarro, A. (2010). *Amazonía. El río tiene voces*. Santiago de Chile, Chile: Fondo de Cultura Económica Chile.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires, Argentina: Fiordo (original publicado en 1988).
- Restrepo, E. (2010). Cuerpos racializados. *Revista Javeriana*, 146 (770), 16-23.
- Rojas Mix, M. (2006) *El Imaginario. Civilización y Cultura del siglo XXI*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.
- Todorov, T. (2007) *Nosotros y los otros. Reflexiones sobre diversidad cultural*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno (original publicado en 1989).