

Un Planeta Caníbal

David Moriente¹

*Centre de Recherches Interdisciplinaires sur
les Mondes Ibériques Contemporaines
de Paris IV-Sorbonne*

Recepción: 27/03/2012
Evaluación: 17/04/2012
Aceptación: 25/05/2012
Artículo de Revisión.

Resumen

El siguiente artículo tiene la finalidad de estudiar las distintas estrategias de representación y apropiación que utiliza la artista brasileña Adriana Varejão en su producción pictórica e instalaciones y cómo ésta está relacionada con los procesos de hibridación o criollización cultural.

Palabras clave: arte contemporáneo, Adriana Varejão, pintura, instalación, Brasil, canibalismo (en el arte), hibridación cultural, posmodernidad, neobarroco, estudios de cultura visual.

¹ Licenciado y Doctor en Historia y Teoría del Arte, Universidad Autónoma de Madrid. Vinculado al Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporaines de Paris IV-Sorbonne. Líneas de investigación: Iconografía, crítica y análisis del arte contemporáneo; Relaciones entre la arquitectura y la ciencia ficción; Estudio de la cultura visual; Documental de arte y arquitectura españoles desde 1950. david.moriente@hotmail.com

A Cannibal Planet

Abstract

The current article aims to study how the Brazilian artists Adriana Varejao used the different representation and appropriation strategies in her pictorial production and her installations. It also revises how her work is related to the processes of hybridization or cultural creolization.

Keywords: contemporary art, Adriana Varejao, painting, installation, Brazil, cannibalism (in art), cultural hybridization, post-modernism, neo baroque, visual culture studies.

1. Introducción

Pregunté a un hombre qué era el Derecho. Él me respondió que era la garantía del ejercicio de la posibilidad. Ese hombre se llamaba Galli Mathías. Me lo comí.

Oswaldo de Andrade. Manifiesto Antropófago (1928)

Con este texto se ha pretendido desarrollar, a través del motivo central de la asimilación caníbal, algunos de los temas que vertebran la obra de la artista brasileña Adriana Varejão. Asuntos que reposan sobre el recurso de las variaciones que la historia escrita por los otros — los invasores, a través de la incrustación de una memoria artificial institucionalizada— fue desplegada en el aparato visual e ideológico, el intento de interpretación de la realidad de aquel *Mondus Novus* recién “descubierto” en las postrimerías del siglo XV. Es una revisión, por parte de la artista, de esa memoria visual artificial, implantada y sobrepuesta por la cultura occidental y, al mismo tiempo, un sugerente ejercicio de eclecticismo icónico que navega por las agitadas aguas del pastiche, la cita, el homenaje o el guiño; queremos así leer la obra de modo que no se

pose en los alardes de espectacularidad —que, sin duda, han beneficiado a la propia Varejão²— y vaya más allá de la superficie descriptiva. Para desvelar algunas líneas de fuerza presentes en su trabajo nos hemos apoyado en el resumen de ciertas constantes culturales que Peter Burke expone en *Hibridismo cultural: reflexiones sobre teoría e historia*³ donde, a pesar de su brevedad, organiza la espinosa cuestión de categorizar los diferentes grados de mezcla entre culturas, lo que ejemplifica en numerosos pasajes del libro con diversos patrones de comportamiento de la cultura brasileña; lo hemos utilizado con la intención de observar qué herencia ha recibido la artista de su patrimonio artístico y cómo ha sido asimilado en su producción, contribuyendo a una sólida estructura temática en sus propuestas plásticas. El conjunto de referencias visuales y la revisión de lo corporal, concretado en el simbolismo de la carne humana como alimento entre culturas, constituyen el núcleo de lo que, de modo consciente o inconsciente, no escapa a ser representado en su pintura.

Adriana Varejão ha emergido de la matriz o amalgama conceptual que se ha ido depositando en ese entramado tan desigual denominado Latinoamérica. En tanto que construcción cultural, su personalidad artística comparte

² En febrero de 2011 *Parede com incisões a la Fontana* se vendió en una subasta celebrada en la prestigiosa Christie's por 1,7 millones de dólares, todo un éxito para un joven artista. Asimismo, el trabajo de Varejão está presente en la muestra colectiva *Tous cannibales* (12 de febrero – 12 de mayo de 2011) en La Maison Rouge (París) y en la que se incluyen obras de variadas procedencias y épocas: Gilles Barbier, Norbert Bisky, Francisco de Goya, Patrizio Di Massimo, Yasumasa Morimura, Vik Muniz, Cindy Sherman, Joel-Peter Witkin, Jérôme Zonder y Renato Garza Cervera. El título de la exposición, comisariada por Jeannette Zwingerberger, proviene de una sentencia del antropólogo Claude Lévi-Strauss —“Todos somos caníbales. La forma más simple de identificar otros, es comerlos”— en el contexto de un artículo titulado originalmente “Siamo tutti cannibali”, *La Repubblica*, 10 de octubre de 1993.

³ Véase Peter Burke, *Hibridismo cultural: reflexiones sobre teoría e historia* (Madrid: Akal, 2010), *passim* 73-151.

un patrón de comportamiento con muchos otros artistas latinos: una visión aguda y periférica y, al mismo tiempo, una sagacidad crítica para discernir nítidamente los conflictos en los cimientos de su historia, además de un barroquismo innato, consecuencia quizá de los múltiples estados y avatares de la modernidad en el continente americano. En cuanto a la trama geopolítico-cultural, comprender la entelequia “Brasil” implica situarse en la extraña encrucijada de un país destinado a erigirse en una de las potencias económicas del futuro y, al mismo tiempo, en la decepcionante promesa social incumplida debido a que la complejidad brasileña, de manera análoga a la de países vecinos como pueden ser México o Colombia, se localiza en un vaivén continuo de avances y retrocesos. Esa enmarañada acumulación de contextos se debe a la dificultad de localizar una única dimensión temporal en un marco geográfico. Aspecto este que Jesús Martín-Barbero, al estudiar la dialéctica de los procesos culturales, resume de modo eficaz expresando ese proceso perpetuo, diferido e inacabado con

[...] el reconocimiento de un mestizaje que en América Latina no habla de algo que ya pasó, sino de lo que somos, y que no es sólo *hecho* racial, sino *razón* de ser, trama de tiempos y de espacios, de memorias e imaginarios que hasta ahora únicamente la literatura había logrado decir.⁴

Por obvias razones no es este el lugar adecuado para hacer un balance exhaustivo de la realidad mestiza brasileña, pero sí, al menos, debemos considerar que en el transcurso de la etapa colonial el país se convirtió, del mismo modo que en el resto de Latinoamérica, en el punto de convergencia de muy distintos estratos sociales, étnicos, culturales y religiosos, de donde emergieron numerosos conflictos derivados del desequilibrio en el sistema. En efecto, solamente en el siglo XVI en Brasil

⁴ Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (Barcelona: Anthropos, 2010), 218.

confluyeron por una parte, la población autóctona de amerindios conquistada por los portugueses; por otra, la minoría selecta de europeos que se convirtieron en una oligarquía dominante y sus descendientes —los criollos— transformados en el equivalente de la aristocracia del Viejo Mundo; y los negros, principalmente de Sudán, Angola, Congo y Mozambique, que fueron arrancados de África para formar la mano de obra esclava.⁵ A ello hay que añadir las oleadas de inmigración que han ido sucediéndose a lo largo del siglo XX y que han formado las extensas comunidades alemanas, italianas y japonesas del Brasil. Todo ese heterogéneo acervo cultural y antropológico emerge *a fortiori* en Varejão combinado con elementos de marcada influencia en el debate de lo posmoderno entre los que cabe destacar, la revisión histórica feminista o la cuestión de la otredad.

El clima para la creación y experimentación en las artes fue muy favorable desde la segunda mitad del siglo XX, dado que se alternaron en Brasil sucesivas y numerosas muestras en su producción cultural que acentuaba el planteamiento de una modernidad radical en arquitectura, arte y música, en fuerte contraposición de la inestabilidad política y económica que condujo a la dictadura militar de 1964 a 1985. Un ejemplo preciso de estas tendencias modernizadoras resulta palpable en la imagen de progreso que construyeron —física y simbólicamente— en tándem el arquitecto Oscar Niemeyer y el urbanista Lúcio Costa con la organización de la ciudad capitalina de Brasilia.⁶ Además es indudable el

⁵ Para un mayor conocimiento de la primera disposición del Brasil colonial, léase la formidable introducción de Darcy Ribeiro, “La fundación de Brasil”, en Darcy Ribeiro y Carlos de Araújo Moreira Neto (selección de textos), *La fundación de Brasil. Testimonios 1500-1700* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992), IX-LXXIX.

⁶ Josep María Montaner, *Depois de movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX* (Barcelona: Gustavo Gili, 2001); James Holston, *The modernist city: an anthropological critique of Brasilia* (Chicago: University of Chicago Press, 1989).

estímulo que comportó el establecimiento de la Bienal de São Paulo en 1951 que, a imagen de la Bienal de Venecia, impulsó a nombres de reconocido prestigio internacional posterior, inscritos plenamente en la historia del arte contemporáneo, como fue el caso de Lygia Clark, Hélio Oiticica o Cildo Meirelles y, en fechas recientes, los de Vik Muniz, Ernesto Neto o la propia Adriana Varejão.⁷

Con este breve esbozo de coordenadas contextuales pasemos a la obra de Varejão, para cuyo análisis solaparemos el enfoque temático junto al cronológico. Como viene siendo habitual desde hace algunas décadas, su trabajo no puede asimilarse a una sola práctica artística aunque la base sea eminentemente pictórica, cuestión que no es obstáculo para que ella se sienta cómoda ejecutando obras que requieren de una fuerte interacción del espectador, sobre todo con las grandes instalaciones donde despliega su poder de evocación gracias a un potente dominio de las técnicas del simulacro y el trampantojo. Así, y en líneas generales, en su obra nada es lo que parece pero todo semeja ser real: Varejão dispone por doquier engañosos elementos, los azulejos, la carne y las vísceras que invaden un supuesto espacio pictórico; pero también los tabiques y los lienzos que ubica en el espacio expositivo se dirigen a producir una intensa alucinación que el espectador asimila con la misma facilidad que en otros medios visuales —en los que se pacta el consenso tácito entre lo real y lo irreal— como en el cine o el teatro (imagen 1).

⁷ Para recorrer el arco cronológico desde la eclosión de los años cincuenta hasta la primera década del siglo xxi, se puede acudir a los textos de Aracy A. Amaral y Paulo Herkenhoff, *Ultramodern: the art of contemporary Brazil* (Washington, D.C.: The National Museum of Women in the Arts, 1993); y al catálogo de la exposición colectiva a cargo de Atto Belloli Ardessi y Ginevra Bria (com.), *After utopia: a view on Brazilian contemporary art* (Prato: Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, 2010).



Imagen 1. A. Varejão, *Celacanto provoca maremoto*, 2004.

2. ¿Un retablo de las maravillas?

Nacida en Río de Janeiro en 1964, a mediados de la década de los ochenta Varejão comienza el aprendizaje de los rudimentos pictóricos en la *Escola de Artes Visuais do Parque Lage*, en Río. En poco tiempo expone sus progresos y participa en su primera muestra colectiva en 1987, el 9º Salón Nacional de Artes Plásticas de Río de Janeiro. Con esta vertiginosa trayectoria, el año siguiente ya debuta en solitario en la también carioca galería *Thomas Cohn*. Los cuadros de este primer período muestran una labor muy poco practicada entre los artistas contemporáneos, como es el óleo sobre tabla, y que tendremos oportunidad de examinar con detenimiento. Es precisamente en esta época que comienza a interesarse por el patrimonio iconográfico que el mundo occidental del siglo XVI absorbió del Brasil colonizado (a partir de los grabados

de Théodore de Bry y a través del exotismo ingenuo de las litografías de Jean-Baptiste Debret, ya en el siglo XIX), creando a partir de ahí un sugestivo sincretismo iconográfico (imagen 2).

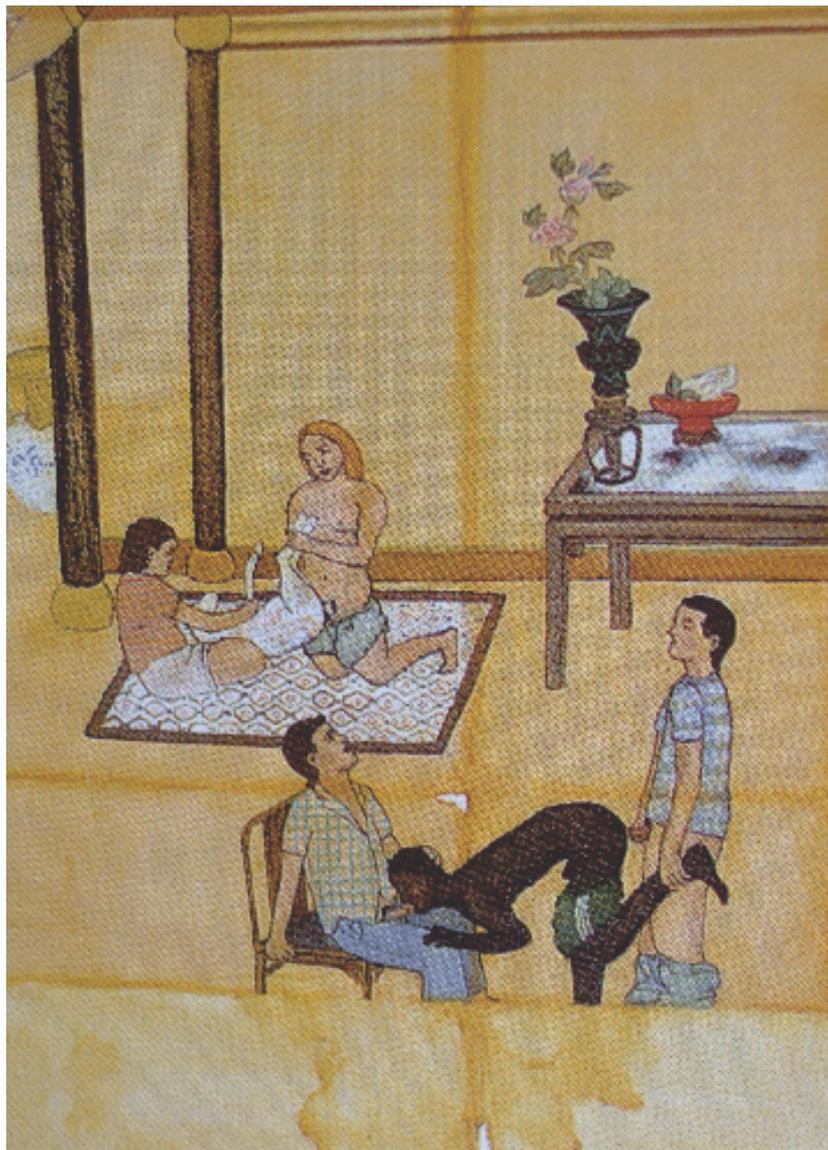


Imagen 2. A. Varejão, *Cena de interior* (Escena de interior, detalle), 1994.

Un reconocimiento preliminar por todas las series de pintura hasta el año 2010 demuestra sus inclinaciones hacia la revisión y el apropiacionismo: *Barrocos* (1987-1992), una observación detenida en el barroco americano y punto de partida de su fijación óptica por los azulejos; *Terra incógnita* (1991-2003), enfocada hacia una reflexión del paisaje chino a través de la técnica de la aguada que se entretreje mediante las referencias a Brasil tomadas de Jean-Baptiste Debret, en esta serie Varejão introduce los primeros cortes que simulan una herida sangrante en la superficie pictórica; *Proposta para uma catequese* (1993-1998), esta serie se caracteriza por el uso sistemático del azulejo portugués (para imitar su disposición y apariencia, no así los materiales reales) y la iconografía del canibalismo; *Acadêmicos* (1995-1999), una de las series más complejas (en cuanto a su programa visual) donde evoca el impresionismo y la independencia de las naciones latinoamericanas junto a otros caracteres antes citados; *Irezumis* (1994-1999) mezcla la tradición del tatuaje tradicional japonés (denominado *horimono* o *irezumi*) con las metáforas de la sangre y los azulejos; en *Línguas e cortes* (1995-2005) sigue profundizando en la cuestión de la herida, el desgarró y la carne junto a sus constantes intereses sobre la decoración mural; *Mares e azulejos* (1991-2008) pone en contacto motivos marinos con el uso del supuesto alicatado a través del común color azul; *Charques* (2000-2004) trae consigo la invasión del espacio físico o, dicho de otro modo, la expansión de la materia pictórica hacia lo tridimensional, *Saunas e banhos* (2001-2009) ofrece una mirada intimista por los espacios vacíos y casi metafísicos de lugares que aúnan ritos de higiene con otros de reunión (y seducción en el ámbito homoerótico) donde también se puede encontrar, a veces, la huella de la sangre; y, finalmente, *Pratos* (2009-2010), una reciente serie dedicada a recordar platos decorados que insisten en su discurso ecléctico pero con un cambio significativo de soporte que se puede interpretar, parcialmente quizá, como una apropiación de prácticas artesanales tradicionales (imágenes 3 y 4).



Imagen 3. A. Varejão, *Irezumi em ponta de diamante*, 1994.



Imagen 4 A.
Varejão, *Passagem
de Macau a Vila
Rica*, 1992.

A finales de los años veinte su compatriota, el escritor Oswaldo de Andrade, intentó sistematizar el desarrollo de la modernidad brasileña en una suerte de *pensamiento teórico tropical* a través de la metáfora del canibalismo⁸, expresándose en los siguientes términos en su “Manifiesto Antropófago”: “Sólo la antropofagia nos une: socialmente, económicamente, filosóficamente”.⁹ En ese preciso sentido, la artista retoma aquella metáfora y advierte de su “moral antropófaga” y su tendencia a *asimilar* (obsérvese el sentido alimenticio del verbo) múltiples aspectos tanto de la tradición artística como de la modernidad de los media.¹⁰ Dado que el canibalismo se presenta como una *imagen contracultural* extendida a gran parte de Latinoamérica —entendiendo “contracultural” como una reacción virulenta a la imposición hegemónica de los hábitos y costumbres de los conquistadores europeos—, los ensayos de Andrade parecen llamar la atención sobre las poéticas que inciden en la hibridación y la mixtura dispar como alternativa a las exigencias de la modernidad europea: en consecuencia, un crisol gástrico —en oposición a los moldes homogéneos— que aglutina intermitentemente la *mezcolanza* (cuyo sentido que le otorgamos explicaremos a continuación) de los distintos tiempos y los diferentes mecanismos de adquisición de conocimiento que perviven en un mismo espacio.

⁸ “Desde el Descubrimiento, los europeos reportaron antropófagos por doquier, creando una suerte de afinidad semántica entre el canibalismo y América. En los siglos XVI y XVII el Nuevo Mundo fue construido cultural, religiosa y geográficamente como una especie de *Canibalia*”. Cfr. Carlos A. Jáuregui, *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina* (Madrid: Iberoamericana, 2008) 14.

⁹ Oswaldo de Andrade. “Manifiesto Antropófago”, *Revista de Antropofagia*, núm. 1, año I (mayo 1928), s.p.

¹⁰ Léase la entrevista con Javier Díaz-Guardiola con motivo de la inauguración de su obra en el centro de arte Domus Artium de Salamanca en 2005, *ABCD*, 23 de julio de 2005.

Esas poéticas (y, por extensión, políticas) de hibridación son un fenómeno que ha sido ampliamente estudiado por Néstor García Canclini, quien lo utiliza como piedra angular de sus argumentaciones: puesto que

[...] no funciona —afirma— la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno, tampoco lo culto, lo popular y lo masivo (...) es necesario deconstruir esa división en tres pisos, esa concepción hojaldrada del mundo de la cultura.¹¹

De ahí tres hipótesis de partida: la necesidad de “ciencias sociales nómadas”, la concepción de la modernidad latina como una “heterogeneidad multitemporal” y, finalmente, el efecto que trae consigo la convivencia de “culturas étnicas y nuevas tecnologías” y la combinación de la “democracia moderna con relaciones arcaicas de poder”.¹²

Sin embargo, habría que recordar que la *hybris* es un concepto que se ha traducido generalmente como ‘desmesura’ o ‘soberbia’ según los contextos, significado que podemos extender a su derivado hibridación. El problema radica, tal vez, en que aquello que se denomina como híbrido no puede dejar de relacionarse, incluso instintivamente, con la idea de lo que se encuentra *fuera de* los parámetros medibles y normalizables, como si existiese la necesidad de legitimar una especie de domesticación del término, no sólo en su origen sino también en el ejercicio de esa “desmesura”. Es por este motivo que, en cierto modo, el diagnóstico de García Canclini nos resulta insuficiente y creemos posible precisar con otras categorías que orienten el alcance de esos diseños aparentemente inconmensurables. En nuestra opinión, el vocablo *mezcolanza* —del italiano *mescolanza*, cuyo significado inscrito en la RAE reza: “(coloquial) mezcla

¹¹ Véase Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, (Buenos Aires: Paidós, 2001) 36.

¹² Néstor García Canclini, *Culturas híbridas...*

extraña y confusa, y algunas veces ridícula”— resulta más idóneo por el carácter cruzado de extrañamiento inferido de él en lo confuso y en lo ridículo (que, al mismo tiempo no es más que una variante de lo excéntrico: aquello que provoca la risa a quienes son ignorantes de otras realidades; y también, como decía Montaigne, llamamos *barbarie* a lo que es ajeno a nosotros); así, el fenómeno de la *mezcolanza cultural* se comporta —salvando las distancias de la comparación, y por lo que tiene de principio de incertidumbre e indecibilidad— de manera cuántica, incorporando dualidades que pueden ser leídas e interpretadas al mismo tiempo sin necesidad de que, aún siendo contradictorias, dispersas y divergentes, se excluyan unas a otras y se invaliden entre sí.

En otro orden de cosas, si hubiera que enunciar un módulo unificador, paradigmático y *constructor de estereotipos* que Latinoamérica exporta al resto del mundo —y, con ello, nos aproximamos a la temática que manipula Varejão—, sería la terquedad del patriarcado por aferrarse al espacio social y cómo éste se niega, lejos de atenuarse, a desaparecer. La mujer está representada por el hilo más débil de un tejido sociológico dispuesto en origen para sostener al hombre, o dicho de otro modo, hay una serie de conjuntos que se conectan a otros jerárquicamente (y, en la mayoría de las ocasiones, en función de una *escala dermocromática*) a través del género. En consecuencia, si las mujeres depositan en sí la minoría y el margen, ¿qué ocurre cuando son relegadas a permanecer en el núcleo de una serie de círculos concéntricos de aislamiento? Una disolución casi total. Por consiguiente, si se inquiere al patrón de conducta falogocéntrico desde qué hipotético lugar podría construir enunciados —en el caso extremo y casi mítico— una mujer pobre, negra (o indígena) y lesbiana, nos contestarán que desde ninguno, porque para el canon patriarcal no hay atalayas conceptuales que permitan tal discurso periférico. No obstante, existen bastiones de resistencia en la iconización femenina. En concreto hay dos especialmente atractivos para la construcción de

arquetipos, nos referimos al mito de la mujer guerrera, la amazona; y al de la traidora y, al mismo tiempo “madre simbólica de los mexicanos, el paradigma del mestizaje”: la Malinche.¹³

En todo este entramado, Adriana Varejão no esconde las variadas influencias que convergen en su trabajo, pues ella misma es un constructo cultural autodiseñado (y casi podríamos añadir, “autorreplicado”) por lo *neobarroco*, tal y como la bautizó Omar Calabrese, corriente o tendencia caracterizada por la hibridación, lo fractal y lo caótico.¹⁴ Consecuentemente, la *hybris* sería para Varejão el primer eslabón en el que se engazarían la larga cadena que sujeta su concepto de poética, algo que confirmó en estos términos a Javier Díaz-Guardiola en una larga entrevista:¹⁵

El barroco es un estilo sin tiempo, ni lugar. Abarca cuestiones predominantes en mi obra, como la artificialidad, la teatralidad, la parodia, el travestismo o el exceso. En mi trabajo no hay una ética de materiales y todo parece lo que no es. Sin embargo, recientemente me he aproximado a un barroco más filosófico a partir de la lectura de Deleuze. Mis pinturas recientes parten del concepto de la mónada, es decir, espacios de pura interioridad. Plantean cuestiones muy contemporáneas ligadas tanto al barroco como a las nuevas tecnologías, los cibernéticos o los cuerpos

¹³ Véase José Carlos González Boixó, “El mito de las Amazonas”, en María Antonieta Gallegos Ruíz y Alfonso González (eds.), *Ensayos de descubrimiento y colonia* (México, D.F.: UNAM, 1996) 53 y ss.; Cristina González Hernández, “La construcción del mito de la Malinche en el discurso nacionalista mexicano”, en *Doña Marina (la Malinche) y la formación de la identidad mexicana* (Madrid: Encuentro, 2002) 41 y ss.

¹⁴ Asimismo, el texto de Calabrese constituyó parte de la legitimación de la muestra organizada por Javier Panera en el Centro de Arte DA02, *Barrocos y neobarrocos*, donde se pone de manifiesto la persistente vigencia del término y donde había expuesto previamente la misma Adriana Varejão. Véase *Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello* (Salamanca: DA2, Fundación Salamanca Ciudad de la Cultura, 2007).

¹⁵ Javier Díaz-Guardiola, “Entrevista con Adriana Varejão”.

híbridos. En ese sentido, me vienen a la cabeza artistas actuales como Matthew Barney¹⁶ y David Cronenberg.

Cuesta comprender el motivo de invocar a Gilles Deleuze en esta declaración; aunque no es extraño: el denominado pensamiento *postestructuralista* de Deleuze, al igual que el de Michel Foucault, Jacques Derrida o Roland Barthes, ha desempeñado el rol de “caja de herramientas” para tantos artistas y críticos contemporáneos que se suelen esgrimir sus nombres insistentemente ante la escasez de argumentos propios. Parece probable que Varejão se esté refiriendo al libro *El pliegue (Le pli. Leibniz et le baroque)*, Minuit, 1988), pero aquellos “espacios de pura interioridad” de los que ella habla son —paradoja— lo contrario de la mónada leibniziana que se constituye como algo casi material, monolítico, macizo, donde hay, valga la redundancia, poco lugar para el espacio. Más acertado se muestra, como se podrá comprobar, el vínculo con Deleuze en cuanto que éste recuperó la antigua idea de Antonin Artaud del deshumanizado *cuero sin órganos*¹⁷, y que Adriana Varejão la ilustra en el plano físico —no

¹⁶ Según Varejão otro de sus intereses visuales relacionados con la cuestión de la corporalidad se dirigirían hacia la obra videográfica del estadounidense Matthew Barney (1967), quien también es, de modo paralelo a Varejão, un absoluto fagocitador de imágenes; consecuencia de ello es su personal, y a veces inquietante y kubrickiano, universo (creemos más *ecléctico* que híbrido, por lo que tiene de *afinidad electiva* y quizá más preponderante donde hay un patrón de posición favorecida) en el que tiene cabida desde lo *queer* hasta el deporte o los estereotipos de un americanismo telúrico. En efecto, la idea y *la forma* de hombre (su configuración) se cuestionan al mismo tiempo que se privilegia y se mitifica, paradójicamente, su capacidad genético-artística. En este punto, al menos así lo creemos, con la preeminencia del músculo *cremaster* (aquel que permite elevar los testículos a una posición segura en momentos de peligro o miedo), Barney hace una lectura “masculinista” de Gustave Courbet, cuando identifica y ennoblece a la vagina en tanto que núcleo del proceso creativo en *El origen del mundo* (1866); así pues, los genitales se convierten en el principio legitimador de cualquier actividad artística.

¹⁷ Véase Slavoj Žižek, *Órganos sin cuerpo: sobre Deleuze y consecuencias* (Valencia: Pre-Textos, 2006).



Imagen 5. A. Varejão,
Filho bastardo, 1992.

sabemos si consciente o inconscientemente— con su simulacro constructivo de entramados cárnicos. De este modo se introduce la correspondencia entre la obra y el deleuziano *corps sans organs*: “Ni boca. Ni lengua. Ni dientes. Ni laringe. Ni esófago. Ni vientre. Ni ano (...) El cuerpo lleno sin órganos es lo improductivo, lo estéril, lo engendrado, lo inconsumible”.¹⁸

Pero una cosa es que Varejão asuma su *eclecticismo caníbal* citando algunas jugosas piezas teóricas de las que se alimenta y otra, muy distinta, que exprese deliberadamente todas las influencias icónicas de las que se contagia, pues sabe apropiarse del contexto visual precedente para transformar el sentido último en su composición. Pongamos por caso *Filho bastardo* (1992) (imagen 5). Un óleo cuyas conexiones iconográficas iniciales se suturan a la obra de Jean-Baptiste Debret.¹⁹

¹⁸ Gilles Deleuze Felix Guattari, “Las máquinas deseantes”, en *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (Barcelona: Paidós, 1985) 17.

¹⁹ Jean-Baptiste Debret, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (edición y notas a cargo de Sergio Millet, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1949).

Adquiere de éste su mismo colorido plano y las actitudes y gestos rígidos que contrastan poderosamente con el contenido del cuadro. Quizá en la obra lo más perturbador sea el hieratismo anacrónico que parece limitar el alcance de un hecho repetido miles de veces e incluso todavía en la actualidad (recuérdense las violaciones masivas de Bosnia o Ruanda); acto que, en términos foucaultianos, tiene efectos biopolíticos y que nosotros preferimos denominar como *biapolítico* o “políticas de la violencia”. La escena muestra los actos de sumisión extrema del cuerpo femenino: las protagonistas son dos mujeres, una esclava (*alienígena*) y una nativa (*indígena*), en los polos opuestos del eje mayor del óvalo. Cada una de ellas se somete a sendos paradigmas del poder, el religioso y el militar. Al mismo tiempo que torturan los soldados a la india, el clérigo viola a la negra. De ambas acciones la consecuencia más previsible es el hijo bastardo que bautiza al cuadro.²⁰

En el significado de *Filho bastardo* hay que resaltar el encabalgamiento de dos tradiciones visuales muy presentes a lo largo de la historia del arte occidental. La primera de ellas sería la inserción del espacio natural en tanto que escenario del amor cortés: son innumerables las representaciones que, sobre todo a partir del renacimiento, describen el jardín (en tanto que naturaleza domesticada) como escenario de las acciones de los amantes humanos o divinos, el *locus amoenus*. Pero como contrapunto escenográfico las selvas se pueden (y deben) interpretar en esta imagen como *topoi* despiadados (en el sentido que le otorga el *DRAE* de ‘inhumano, cruel, sin piedad’) que, por consiguiente, se configuran como el espacio idóneo el “contra-amor” o el “anti-amor”, es decir, el acto de la violación.

²⁰ Agradezco al doctor Antonio E. de Pedro quien ha llamado mi atención sobre el asunto externo del cuadro pues una de las referencias visuales se dirigen hacia los cuadros de castas, muy populares en la Nueva España durante el siglo XVIII.

La segunda de estas costumbres visuales enlaza directamente con esta cuestión del *rapto*. Es sorprendente cómo la lengua inglesa no disfraza la brutal realidad del concepto pictórico y lo traduce como *rape*, ‘violación’; en efecto, el arte ha sucumbido a la obsesión, quizá psicoanalíticamente inconfesable, de representar a la mujer en tanto que trofeo de guerra de los conflictos bélicos. La victoria sobre un territorio conducía a un saqueo que implicaba la rapiña sexual de los indefensos: de modo irremediable, pero no únicamente, en las mujeres. Los caminos del arte, la mitología y la cultura occidentales se señalan con múltiples raptos donde el cuerpo femenino se transforma en el vehículo de la dominación masculina: de ellos podemos citar algunos de los más conocidos, como el de la diosa Proserpina (Durerro, Rubens, Bernini), el de la princesa Europa (Tiziano, Rubens), el de Helena (Tintoretto), el de las Sabinas (Poussin, David) o el de las hijas del Cid, doña Elvira y doña Sol (Pinazo); más extraños parecen, sin duda, los de varones: en este caso, el del joven Ganimedes en las garras del insaciable Zeus (Correggio). Por ello no es de extrañar que toda esta tradición haya desembocado en la rabia contenida de una obra contemporánea como la de la norteamericana Bárbara Kruger en la simple pero contundente *Your body is a battleground* (1989). Más Varejão no se limita a sintetizar de un modo inteligente todos esos elementos sino que implanta un nuevo componente simbólico, muy importante en toda su obra. Nos referimos al corte vertical que rasga, literalmente, en su centro al cuadro; la artista ejecuta un movimiento imprevisto al incluir esa herida ejecutada a modo de trampantojo sobre la tabla. De ella asoma algo carnoso y sanguinolento de forma ahusada que, si interpretamos correctamente, remite de manera directa a una vagina, lo que dota al conjunto de un significado más brutal, si cabe.

La artista brasileña suele visitar sus obras y resalta o reelabora aspectos y composiciones para trazar itinerarios que numera ordenadamente. Con respecto a la obra anterior, *Filho bastardo II* (1997) se puede distinguir



Imagen 6. A. Varejão, *Filho bastardo II*, 1997.

la persistencia en el asunto de la sumisión de la mujer en el período colonial pero con un matiz distinto: creemos que la reinterpretación de la obra viene dada por la idea de cierta domesticación de la mujer (imagen 6). Teniendo una estructura muy similar a la obra precedente —óvalo, colores planos, actitudes hieráticas—, en esta versión del relato sexual ya no se manifiesta la agresividad pero su sentido es tan agónico como el de aquella. La composición se configura en una escena de interior orientalizable (que no podemos evitar conectar con los impresionistas europeos) y todo apunta a que la mirada se registra desde un burdel; mujeres negras e indias son ahora esclavas sexuales sujetas —la indígena de la izquierda, de hecho, está atada por el cuello, como si fuera un perro o un cautivo precolombino— al antojo de estereotipados machos blancos que esperan turno para satisfacer sus apetitos y quienes se muestran indiferentes ante el bebé que llora bajo esa suerte de *mesa de sacrificio*. En

este punto, la narración se conforma como una rotunda reacción al erotismo afable que, generalmente, proyecta la lectura desde la óptica masculina del picassiano prostíbulo de *Las señoritas de Aviñón* (1907).

Pero no todas las heridas o desgarros son mostrados por igual en su obra. Trabajadora incansable, Varejão ha demostrado su interés por esta estrategia de representación en una vasta parte de su repertorio. Hay que partir de la base de que la intervención en el lienzo —los ataques— es ficticia aunque con la firme intención de hacer caer al espectador en el engaño preferido del barroco: el trampantojo; y que, de un modo secundario, ese hipotético corte supone un vehículo apropiado para escribir metáforas sobre qué es la pintura y cuál es su objeto de representación. Las estrategias compositivas y los hallazgos formales del arte de todos los tiempos le sirven a Varejão para reflexionar, a veces con ironía (a pesar de la violencia intrínseca de sus resultados), sobre las distintas formulaciones que adopta el universo artístico. Provocar una “herida” en el lienzo le suministra a Varejão un marco idóneo para exponer su reinterpretación de la obra espacialista del italiano Lucio Fontana, quien a finales de los años cincuenta decidió modificar el plano pictórico mediante cortes y perforaciones y abrir —literalmente— el universo bidimensional a una nueva forma de concebir texturas y volúmenes (imagen 7). En *Parede com incisoes a la Fontana* (2000) o *Parede com incisoes a la Fontana - Tríptico* (2002) la artista rinde homenaje de manera particular a Fontana acuchillando a la falsa tela, pero el resultado no es una hendidura espacial y oscura, como en los trabajos del italiano, sino una leve hinchazón en el área del corte de la superficie pictórica, igual que si de una herida real se tratara (imagen 8).

En otras ocasiones Varejão demuestra su absoluto dominio tanto de la materia pictórica como del modelado de formas como en el caso del tríptico de 1998 compuesto por *Língua com padrão em X*, *Língua com padrão sinuoso*



Imagen 7. Lucio Fontana, *Concepto espacial*, 1959

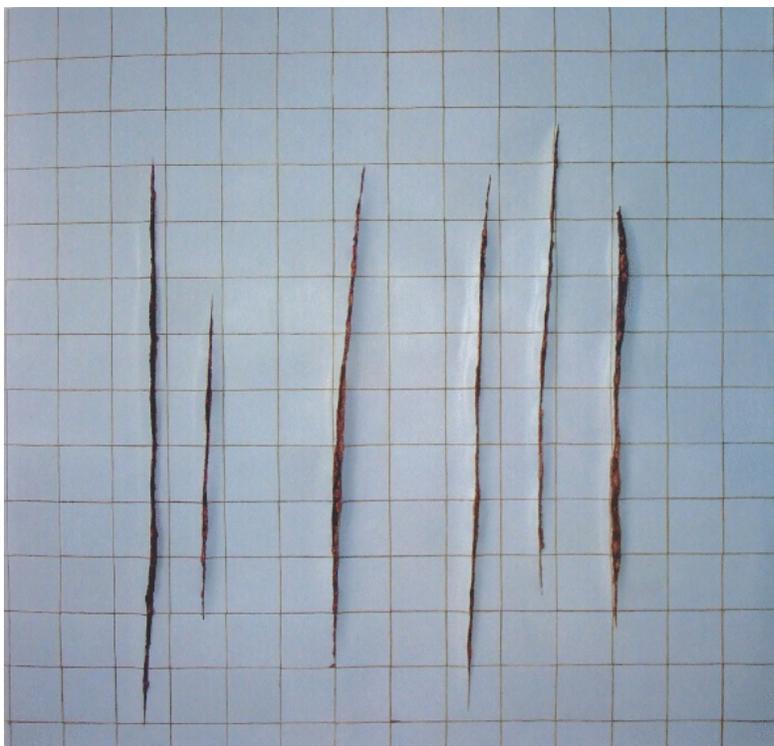


Imagen 8. A. Varejão, *Parede com incisoes a la Fontana*, 2000.

y *Língua com padrão em flor* (imagen 9); en ellas alterna la elección del gran formato (casi dos metros de lado) con el diseño, ritmo y colorido de la azulejería tradicional portuguesa: cruzados, sinusoidales o floriformes. En esta obra, usa la estrategia de abordar el espacio del observador con un desprendimiento y plegamiento de la fingida materia física (el alicatado) como si fuera elástica y sobresaliera del espacio pictórico descubriendo su doble faz de carnosidad amorfa (verdadera y, al mismo tiempo, falsa). Es un artificio profusamente utilizado por la artista donde el óleo, la madera, el poliuretano y el aluminio mutan en carne como en el tríptico del año siguiente *Azulejária com incisura horizontal*, *Azulejária em carne viva* y *Azulejária com incisura vertical*.



Imagen 9. A. Varejão, *Língua com padrão em X*, 1998.

3. (Post)Colonialismo

Como ya se ha anotado, algunas de las coordenadas constantes en el trabajo de Varejão son la apropiación y recontextualización del imaginario indígena que circulaba en Europa en los primeros tiempos de conquista de los territorios americanos y en las posteriores experiencias de los incipientes estudios etnográficos derivados de los viajes científicos del siglo XIX. Théodore de Bry (1528-1598, también conocido como Dietrich de Bry, Theodoor de Bry o Dirk de Bry) fue un dibujante, grabador y editor flamenco que difundió los dibujos del pintor francés Jacques Le Moyne de Morgues (1533-1588), quien había documentado visualmente las expediciones en América entre los años 1562 y 1564, plasmadas en el libro *Brevis narratio eorum quae in Florida Americae provincia Gallis acciderunt* (1591). De Bry, además, editó un gran número de tiradas con ciertas variaciones para hacer más atractivas y convincentes las ilustraciones, sobre todo, en la exageración de las historias de caníbales; debido a este hecho, son más conocidas las imágenes del flamenco que las originarias de Le Moyne. Asimismo, las ilustraciones de De Bry sirvieron como estrato iconográfico para los relatos de cautiverio de Hans Staden (1525-1579), un marino alemán que fue capturado por nativos brasileños —los *tupinambá*— durante casi un año. Aquella experiencia cristalizó en el libro *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes*; aunque es más que probable que Staeden exagerara en sus láminas la ferocidad de los tupinambá, a los que añadía, además, los detalles en tatuajes o posturas que tomaba prestados de los grabados de Théodore de Bry.²¹ Así, desde el siglo XVI y

²¹ Hans Staden, *Warhaftige Historia und Beschreibung einer Landschaft der wilden, nackten, grimmigen Mensch enfresser, in der Neuen Welt Amerika gelegen* [1557], *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos, feroces y caníbales, situado en el Nuevo Mundo, América* (Barcelona: Arcos Vergara, 1983).

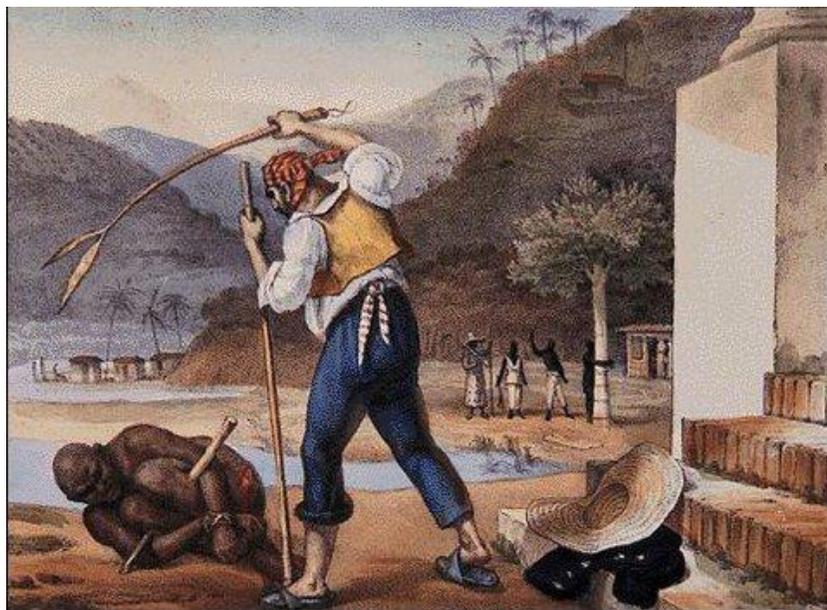


Imagen 10. Jean-Baptiste Debret, *Castigo a esclavo*, 1836.

hasta bien entrado el XIX se divulgaron representaciones de la América indígena que se encontraban a medio camino de la imagen etnográfica y el simbolismo alegórico de raigambre clásica. Algunos ejemplos significativos se hallan en la obra de los holandeses Albert Eckhout y Jan van Kessel y, más tardíamente, el trabajo del artista José del Pozo en la expedición de Malaspina (1789-1795).²²

En el otro punto temporal se sitúa Jean-Baptiste Debret (1768-1848), pintor académico francés que fue discípulo de Jacques-Louis David y en 1816 participó en la creación de una escuela de bellas artes en Río de Janeiro bajo el mandato del rey João VI (hasta 1822 no se

²² Véanse Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII* (Madrid: Hermann Blume, 1987); Fermín del Pino, Pascal Riviale, Pascal; Juan Villarías-Robles (eds.), *Entre textos e imágenes. Representaciones antropológicas de la América indígena* (Madrid: CSIC, 2009).

proclama la independencia de Brasil como territorio de Portugal); entre los años 1834 y 1839 publicó un extenso trabajo, dividido en tres volúmenes de grabados, titulado *Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou séjour d'un artiste français au Brésil*. Sus litografías detallan con un interés etnográfico los pormenores de la vida cotidiana en la colonia portuguesa; aunque con una presentación algo pomposa y una técnica que confiere demasiada rigidez y hieratismo a los personajes representados, Débret no tiene ningún inconveniente en exponer abiertamente los castigos sistemáticos que recaían sobre los esclavos (imagen 10).

Ya hemos afirmado que la artista se apropia de imágenes que extrae de su marco primitivo y las reinserta con una lectura completamente distinta o con la integración de elementos ajenos al original; es el caso de *Figura de convite* (1997) y *Figura de convite II* (1998), ambas inscritas dentro del conjunto que ha delineado la propia Varejão en la serie *Proposta para uma catequese* (imágenes 11 y 12). Las dos obras están ejecutadas en gran formato (200 x 200 cm.), para acentuar su magnificencia, y proponen una exótica alegoría del contacto entre dos culturas y una reescritura de las representaciones de los indígenas vistas desde el patrón iconológico occidental. *Figura de convite I* toma como punto de partida la *Joven picta* (1590) de De Bry para mostrarla con leves modificaciones (imagen 13): cambio en la dirección del rostro, en vez de una lanza porta un hacha y en lugar de un fondo paisajístico hay una balaustrada donde, en segundo plano, se aprecia una escena de un festín caníbal tomado de Staden (imagen 14); todo ello plasmado con la elegancia del azulado dibujo de la cerámica holandesa y los parámetros compositivos de doble escena narrativa, aplicando la profundidad de campo, que le eran tan caros a Velázquez. Otro tanto se puede afirmar de *Figura de convite II*, en cuyo fondo alicatado se observa el esquema decorativo geométrico alternado con fragmentos

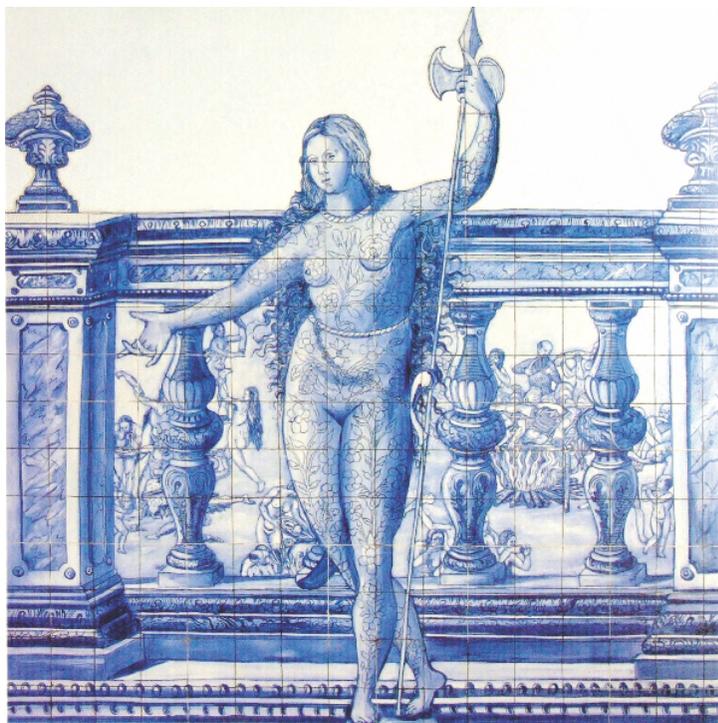


Imagem 11. A. Varejão, *Figura de convite I*, 1997.



Imagem 12.
A. Varejão,
*Figura de
convite II*,
1998.

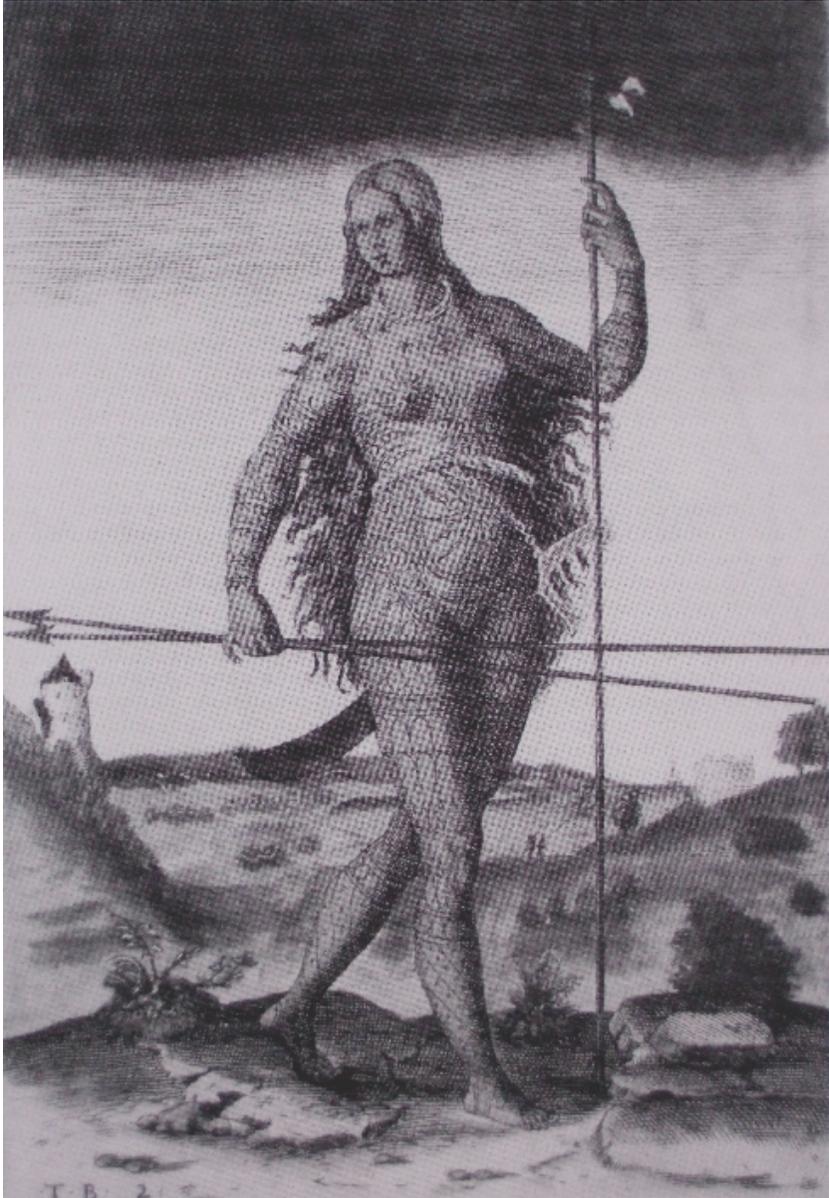


Imagen 13. Theodor de Bry, *Joven picta*, 1590.



Imagen 14. Hans Staden, *America*, 1557.

corporales (manos, torsos, piernas, pies...), atributos que solían acompañar —de manera análoga a como estipulaba Cesare Ripa en su *Iconología*— las representaciones tempranas de las tribus caníbales brasileñas como, por ejemplo, la *Mujer Tapuia* (1641) de Albert Eckhout, quien la concibió con una configuración clásica —al modo grecolatino— portando una mano cortada y con un cesto a la espalda del que asomaba un pie²³ (imagen 15). Estas guerreras, como las vistas por Francisco de Orellana en 1541, se convirtieron en la ilustración tropical del mito griego: mujeres que intimidaban con su libertad y amenazaban con su desnudez los cimientos de la miope y constreñida cosmovisión cristiana de los conquistadores (hombres, por consiguiente). Si en las series de *Filho*

²³ Mariana Françaço, “Circulação de imagens, circulação de saberes: sobre Albert Eckhout”, en Fermín del Pino et al., *Entre textos*, 133-137, 241-244.



Imagen 15. Albert Eckhout, *Mujer tapuia*, 1641.

bastardo la representación de la mujer quedaba reducida a la de un mero trofeo de finalidad copulatoria, en esta otra se invierte esa noción y se transforma en la imagen de una feminidad activa, triunfante y agresiva, una especie de liberación del símbolo —como diría Julia Kristeva: lo femenino sin imagen propia y siempre como representación de otra cosa— construido por los hombres y que resultaba absolutamente ajeno a la mujer.

Las figuras de convite fueron un asunto recurrente en la decoración de los palacios portugueses durante los siglos XVII y XVIII; pinturas a tamaño natural que constituían un punto importante en el ornamento de interiores. Entendidas como un símbolo de riqueza, formaban parte del protocolo de bienvenida y significaban una señal de buena disposición del anfitrión ante sus visitas. La ironía de Varejão asoma en la mujer representada —a semejanza de los aborígenes tatuados en los grabados pertenecientes a *América* de Théodore de Bry— que saluda con una cabeza masculina cortada en su mano derecha frente a un fondo de azulejos decorados con miembros humanos. Mientras que el tratamiento anatómico obedece a los cánones clásicos, con la inclusión del riguroso esquema del *contrapposto*, la imagen presenta anacronismos y la mixtura de referencias hacia los caracteres bíblicos de Salomé o Judith. No es descabellado pensar que Varejão —dada su tendencia a inquirir al barroco sobre sus producciones— se haya asomado al universo iconográfico de una de las “amazonas” de la pintura occidental: Artemisia Gentileschi (1593-1656). De esta última es el seductor y violento lienzo de *Judith decapitando a Holofernes* (ca. 1620); un cuadro en la órbita de Caravaggio, debido a su profundo tenebrismo, que muestra el pasaje culminante de la historia de Judith y Holofernes en el momento en

que lo degüella con saña mientras él duerme.²⁴ Tratada de un modo que hoy catalogaríamos (incluida, suponemos, la propia Varejão) de *gore*, es una formidable obra de una de las pioneras de la pintura occidental. Gentileschi se centró en la representación de heroínas del Antiguo Testamento, como Susana, Judith, Esther o Betsabé y construyó una sutil síntesis entre las enseñanzas del naturalismo caravaggesco con una personal visión de las composiciones, en primer plano, que le dotan de una modernidad inédita para la época.

Ese mismo modelo de encuadre es el que Varejão utiliza en la instalación *Testemunhas oculares X, Y e Z* (1997), compuesta por tres lienzos con sus correspondientes atriles o expositores de vidrio y metal, y sobre los que se depositan, en cada uno de ellos, una lupa y un soporte para ojos de porcelana (imágenes 16 y 17). Merece la pena detenerse en las distintas citas que manipula Varejão en esta obra. En primer lugar, la cuestión del título, que recurre inequívocamente a Marcel Duchamp, en concreto a los denominados “testigos oculares” de la inmensa metáfora erótico-mecánica *La mariée mis à nu per ses celibataires, même* (1915-1923, 1936); conecta así con uno de los pilares que fundamentan el arte contemporáneo, el acto decisivo de Duchamp de hacer explotar el ilusionismo en la pintura y obligar a emerger al objeto artístico. Esos informadores secretos de Varejão son espectadores privilegiados (ignoramos si su género es neutro) con una información única: son ojos de porcelana decorados que enlazan directamente con el contenido de los tres cuadros. Estos retratan la efigie en formato

²⁴ “El lienzo se ha interpretado como una suerte de venganza de Artemisia Gentileschi contra el sexo opuesto, fruto de la humillación que sintió al ser violada, de ahí que la protagonista esboce un gesto de superioridad, echando la cabeza atrás para no mancharse el vestido”. Victòria Combalía, *Amazonas con pincel: vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI* (Barcelona: Destino, 2006) 38.



Imagen 16. A. Varejão, *Testemunhas oculares X, Y e Z*, 1997.



Imagen 17. A. Varejão, *Testemunhas* (detalle).

estándar (hasta el busto) de tres mujeres enmarcadas por un riguroso fondo negro muy en la línea de Caravaggio y Gentileschi. Cada una de ellas, paradigma de un conjunto étnico particular: una criolla, una mulata y una indígena componen el tríptico, todas (con una sonrisa enigmática que evoca a la *Gioconda*) son autorretratos donde Varejão adopta simbólicamente la mezclanza cultural del Brasil. Las tres mujeres aparecen mutiladas, tuertas, con el tipo de herida característica que inflige la artista, pues en tanto que “testigos”, ése es el precio que ha de pagarse por la verdad: la tortura las hace devenir en *mártires*. (Hemos de recordar que *μάρτυς* significa ‘testigo’ y que el acto de punición, penitencia o tortura de arrancar los ojos está profundamente enraizado tanto en lo popular como en la alta cultura). Por otra parte, nos parece importante destacar que, casualmente, esta misma época en que Varejão está trabajando sobre ese tipo de mixturas, coincide con la reflexión sobre las “auto-hibridaciones” de la artista francesa Orlan —desde una perspectiva más lúdica—, más célebre por las intervenciones quirúrgico-performativas en su propio cuerpo que por sus retratos²⁵ (imagen 18).

A la misma dinámica de reflexión sobre los temas coloniales se une la simulación sistemática que ejecuta Varejão de los azulejos, un elemento iconográfico igualmente importante en su trabajo. La rápida y vasta expansión del azulejo portugués se debió a la polivalencia decorativa tanto en el interior de las estancias, como en el exterior acompañando a jardines o galerías, razón por la que se hizo prácticamente imprescindible; como señala José Luis Morales, “el azulejo pasaría a ocupar la función que en otros países correspondía a la decoración por tapices o pinturas al fresco cubriendo (...) salones, iglesias

²⁵ Véase el catálogo de Dominique Baqué, *Orlan: refiguration, self-hybridations. Serie précolombienne* (París: Centre George Pompidou, 2001).



Imagen 18. Orlan,
*Self-hybridation pré-
Colombiennes* no. 1,
1998.

y jardines”.²⁶ Hacia mediados del siglo XVI aumentó sin precedentes la producción cerámica en Portugal, con la fundación de las ciudades coloniales de Bahía (1559) o Río de Janeiro (1565). El por qué de este impulso hay que buscarlo en el auge económico producido por el comercio de ultramar —principalmente caña de azúcar y tabaco—, puesto que comenzaron a abundar grandes fortunas fue lógico que demandaran ese tipo de decoración para sus palacios, palacetes y villas.

²⁶ José Luis Morales, “Artes industriales”, en José-Augusto França, José Luis Morales y Wilfredo Rincón, *Summa Artis*, vol. XXX (Madrid: Espasa-Calpe, 1986) 600 y ss.



Imagen 19. A. Varejão, *Green sauna*, 2003.

De igual modo que el procedimiento que sigue con las pinturas sobre tabla, Varejão reinstaura los motivos de la iconografía barroca colonial en sus composiciones, bien con cambios de escala, bien con la adición de detalles anacrónicos. En los últimos años, no obstante, la pintora ha ido deshaciéndose —aunque sin abandonarla del todo— de esas fuentes icónicas; en trabajos más recientes, el alicatado monocromo es un elemento central en aquellas composiciones que representan baños públicos y piscinas vacíos, una expresión que tiende a cierta nostalgia “metafísica”, como en los ejemplos de *Ambiente I* (2001) o *Green sauna* (2003) (imagen 19).

4. Carne all'antica, carne alla moderna

La representación de la carne, como hemos ido avanzando, es un elemento central y constante en los trabajos de Varejão prácticamente desde sus inicios. Así lo demuestra la temprana *Mapa de Lopo Homem* (1992) (imagen 20) que alude al cartógrafo y cosmógrafo portugués Lopo Homem (1497-1572).²⁷ La obra consta de una copia de un mapa de Homem modificado por un corte y una sutura; en este caso Varejão también semeja utilizar de manera duchampiana (a través de la proximidad semántica entre el castellano y el portugués en tanto que lenguas romances) el nombre del cartógrafo para evocar los ecos de la sentencia plautiana *homo homini lupus* y la del *lobo-hombre* de Boris Vian.²⁸ También es posible otra lectura relacionada con la anterior, en la que los choques de culturas traen más frecuentemente consigo conflictos y rupturas que negociaciones; no obstante la idea de que “el hombre es un lobo para el hombre” no ha dejado de tener vigencia tanto en el momento de territorialización impuesta en la época colonial como en el momento actual de capitalismo globalizado. Si se observa con atención, se aprecia que los cortes están situados en la parte correspondiente a África, América del Sur y el subcontinente indio; la explicación induce a pensar en un símbolo de la “demonización” o “bestialización” de la perspectiva etnocentrista: sus agresiones y genocidios quedarían así representados en la superficie del mapa, sinécdoque de la carne desollada de esclavos y poblaciones indígenas.

²⁷ Véase la edición facsímil *Mundo. Mapas generales. 1519 (Atlas náutico portugués, conocido como “Atlas Miller”: Lopo Homem, Pedro Reinel, Jorge Reinel; miniaturas de Antonio de Holanda)* (Barcelona, 2003).

²⁸ Boris Vian, *El lobo hombre* (Barcelona: Tusquets, 1987).



Imagen 20. A. Varejão, *Mapa de Lopo Homem* (detalle), 1992.

De lo anterior se puede inferir la relación entre la carne y consumo (también en la idea de “gasto” que le da Bataille²⁹) y, lo más importante, *la carne humana como alimento*. La palabra *caníbal* en castellano procede de *caríbal* (*DRAE*: ‘salvajes de las Antillas, que eran tenidos por antropófagos’); canibalismo y antropofagia son términos intercambiables entre sí dentro de la especie humana, no así con otros animales. Una idea muy seductora del canibalismo sugiere la posibilidad de la transmisión ritual de ciertos caracteres del ser comido a quien lo ingiere: a través de una ligadura metonímica, quien se alimentaba del corazón de un enemigo derrotado adquiriría de este modo su valor; quien comía su cerebro, su astucia; los brazos, su fuerza, y así sucesivamente. No

²⁹ Georges Bataille, *La noción de gasto y La parte maldita* (prólogo, traducción y notas de Francisco Muñoz Escalona, Barcelona: Icària, 1987).

es muy distinta esta relación de significados simbólicos de la correspondencia establecida por Platón entre las partes del alma *inteligible*, *irascible* y *concupiscible*, con las partes del cuerpo, cabeza, pecho y vientre.³⁰ Otro desvío metafórico del canibalismo es, indudablemente, el sacramento cristiano de la Eucaristía, que se produce merced a la *transustanciación*, fenómeno por el que el pan y el vino de la Última Cena se identifican con la carne y la sangre de Cristo.³¹

Sin embargo, otras referencias a la masa carnosa palpitante y activa hay que buscarlas en las imágenes de innegable sentido surrealista de David Cronenberg y

³⁰ A este respecto cabe citar el ensayo de Michel de Montaigne (“De los caníbales”, 1572) donde entabla diálogo con el pensamiento platónico al analizar la cultura de los *salvajes* y se opone abiertamente a la extendida imagen de su barbarie: “Es un pueblo, diría yo a Platón, en el cual no existe ninguna especie de tráfico, ningún conocimiento de las letras, ningún conocimiento de la ciencia de los números, ningún nombre de magistrado ni de otra suerte, que se aplique a ninguna superioridad política; tampoco hay ricos, ni pobres, ni contratos, ni sucesiones, ni particiones, ni más profesiones que las ociosas, ni más relaciones de parentesco que las comunes; las gentes van desnudas, no tienen agricultura ni metales, no beben vino ni cultivan los cereales. Las palabras mismas que significan la mentira, la traición, el disimulo, la avaricia, la envidia, la detracción, el perdón, les son desconocidas. Cuán distante hallaría Platón la república que imaginé de la perfección de estos pueblos: *virii a diis recentes*”. 174-175.

³¹ El sacrificio del ser amado que se convierte en alimento sirve también de excusa a Milan Kundera para narrar una anécdota sobre Dalí, probablemente ficticia, en su novela *La inmortalidad*. Cuenta Kundera que el pintor tenía un conejo al que quería mucho y cuando se murió, Gala se lo cocinó como la mejor manera de descanso para su amigo animal. Milan Kundera, *La inmortalidad* (Barcelona: Tusquets, 2009). Por otra parte, la realidad se pone en paralelo con la ficción, pues podemos recordar el caso de la parafilia antropófaga del apodado “caníbal de Rotemburgo”, Armin Meiwes, quien en 1999 se comió a su amante, el ingeniero Bernard Jürgen; como viene siendo habitual se ha realizado la construcción cinematográfica de turno: *Rohtenburg* (Martin Weisz, 2006).

Hans Rudi Giger.³² Cineasta y pintor han influido de modo decisivo en la percepción actual del cuerpo y se han convertido en los apóstoles de lo que se ha denominado desde principios de los años noventa como la *Nueva Carne*.³³ Es esta una noción sobre el organismo vivo que juega con la ambivalencia de la atracción y repulsión hacia lo escatológico (en el sentido fecal)³⁴ y, al mismo tiempo, con la idea de exteriorizar o materializar la imagen del monstruo interior que alberga potencialmente todo ser humano a través de una *metamorfosis teratológica*, una especie de rito de paso posmoderno.³⁵ Parece probable, a juzgar por su forma, que las raíces de esta nueva carne se hundan en el conglomerado heterogéneo del Salvador Dalí de los *objetos blandos*, el ya mencionado *cuerpo sin órganos* de Antonin Artaud y los *mutantes interzonales*

³² El pintor Hans Rudi Giger (Coira, 1940) se formó como diseñador industrial en la Hochschule für Angewandte Kunst de Zurich y a mediados de los años sesenta comenzó a desarrollar un peculiar estilo personal —deudor, por una parte, de la paranoia crítica de Dalí y, por otra, de su amplio y obsesivo conocimiento de lo mecánico, producto de sus años de formación— que denominó como *biomecánico*; abandona los rudimentos tradicionales de la pintura en pos de la experimentación con el aerógrafo, lo que dotó a sus inquietantes composiciones de un sobresaliente aire de veracidad. Sin embargo, su salto a la fama viene de la mano del realizador Ridley Scott quien le encarga los diseños de la criatura extraterrestre de cabeza fállica de *Alien* (1977) y, asimismo, los decorados del planeta donde se desarrolla la acción. La obra de Giger se ha convertido en un ícono reconocible de la cultura popular del último tercio del siglo xx. Véase *www HR Giger com*, (Colonia: Taschen, 1997).

³³ José Carlos Loredó y otros, “‘Nueva carne’ y psicología: el ejemplo cinematográfico de Cronenberg”, *Estudios de Psicología*, 26 (2005); 271-283.

³⁴ Véase el análisis de Mark Dery, *Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo* (Madrid: Siruela, 1995); Antonio José Navarro (ed.), *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo* (Madrid: Valdemar: 2002).

³⁵ Ejemplos de revisiones *crossover* de las visiones de Franz Kafka abundan en el cine contemporáneo, como la película de culto *Tetsuo* (1988), del japonés Shinya Tsukamoto, en la que un mediocre oficinista de una gran corporación —*sarariman*— se transforma en un híbrido abyecto de carne y metal que trastoca agresivamente el inmaculado orden jerárquico nipón en una simbólica, y no exenta de humor, lectura de la sociedad de finales del siglo xx.



Imagen 21. David Cronenberg, *eXistenZ*, 1997.

de William Burroughs. En cuanto a David Cronenberg su filmografía está repleta de personajes y elementos extravagantes y abyectos, algunos en el límite de lo *informe* y, no oculta su obsesión por el universo enfermizo de Burroughs ni por explorar las fronteras donde se difumina lo placentero con lo abyecto. Se podrían citar muchos ejemplos de su obra, pero quizá los que mejor ilustran este nuevo paradigma son los filmes *The Naked Lunch* (1991) y *eXistenz* (1999) (imagen 21).

Por su parte, el artista suizo Hans Rudi Giger desarrolló entre los años 1965-1975 un estilo deudor de la estética y poética surrealistas.³⁶ Definido como

³⁶ Las obras del suizo remiten a un universo onírico y caótico, según él mismo, tomaba nota de sus sueños con el intento de analizarlos y posteriormente influir en ellos de un modo sistemático, véase Hans Rudi Giger, “Una comilona para el psiquiatra”, en *www HR...*, 32.

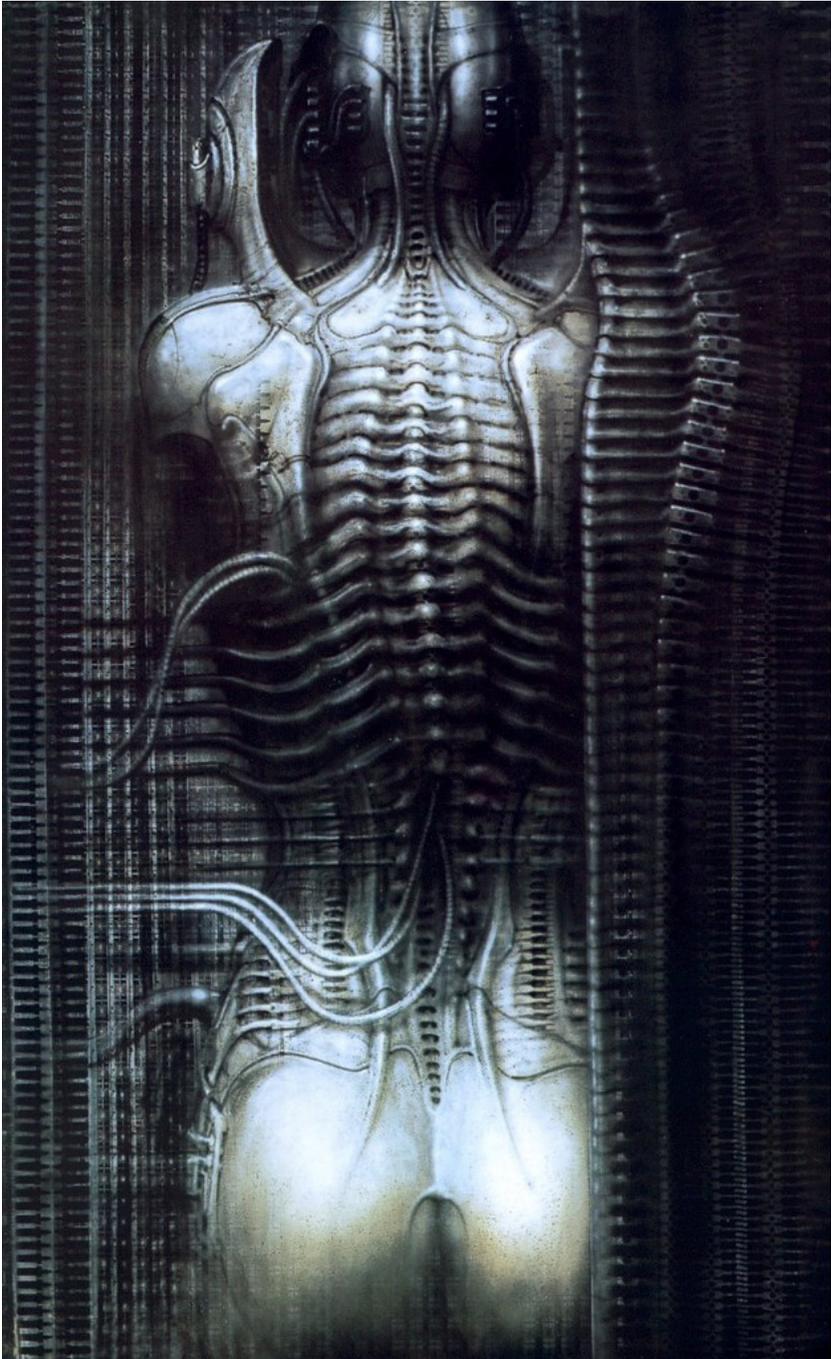


Imagen 22. Hans Rudi Giger, *New York City Torso*, 1982.



Imagen 23. Katsuhiro Otōmo, *Akira*, 1983.

biomecánico, al principio sólo fue pictórico aunque posteriormente lo aplicó a la escultura y al diseño de mobiliario. En el cosmos gigeriano trae consigo la fusión o síntesis de elementos corporales, muy a menudo genitales, con otros de índole mecánica; tales características se diluyen en la comunidad del plano pictórico a través de la ambigüedad de las formas que se (con-)funden en la monocromía. Giger borra las diferencias entre elementos tan dispares como la oxidación y la putrefacción, la elasticidad y la dureza, los engranajes y las articulaciones de manera rítmica, lo que le confiere un cierto carácter arquitectónico, distinguible en los decorados del film *Alien* (Ridley Scott, 1977) a través de *pórticos acostillados* y *bajorrelieves viscerales* no muy alejados ni formal ni conceptualmente de los que realiza Varejão (imagen 22). En la obra de la brasileña se solapan múltiples evocaciones que recuerdan a las *máquinas blandas* que aparecen en *eXistenZ* (D. Cronenberg, 1997); o, incluso a las provenientes del dibujante de cómics Katsuhiro Otōmo: uno de los personajes del épico manga *Akira* (1983-1992), Tetsuo, es dominado por una entidad extraña que le hace crecer de una manera hipertrófica, su carne se convierte en un fluir palpitante que absorbe todo, ya sea orgánico o inorgánico (imagen 23).

5. Coda

Concluiremos el tejido de esta urdimbre conceptual con la alusión de san Agustín a la carne como la “cárcel del alma”. Para Varejão lo carnoso y lo corporal estarían apresados por el plano pictórico, cautivos del espacio construido, hacinados entre los tabiques de fragmentos de edificios ficticios, pugnando por salir. La brasileña lo ejecuta de tal manera que, si fueran construcciones reales, no dudáramos en catalogar su estilo de *brutalismo orgánico* o *brutalismo cárnico*. Por otra parte, dadas las similitudes entre cuerpo vivo y cuerpo arquitectónico no resulta descabellado pensar en una traslación de significados, más allá de las analogías



Imagen 24. A.
Varejão, *Ruína de
charque*. Cidade de
Deus, 2002.

formales —como las plantas románicas evocan la figura de Cristo en la cruz—, Varejão, iría más lejos al concebir una construcción de una carne viva constreñida por los muros edificados (imagen 24).

Se hace patente, a la luz de nuestros argumentos, que la artista está reescribiendo continuamente y de manera estratificada, reutilizando como en un palimpsesto translúcido, la superficie histórica donde se instala el discurso donde va desgranando de modo paulatino aquella memoria artificial que fuera implantada —como dijimos al principio— por la cultura occidental a Brasil y, por extensión al resto del continente. Adriana Varejão asume sin discontinuidades y sin interrupciones una narración donde conviven la abyección y la “nobleza de la pintura” (*ut pictura poesis*); la fábula y la historia en un sagaz intercambio de ideas y apariencias e “ideas de realidad” (en la noción de *efectos de verdad* foucaultianos); y, finalmente, la negociación entre el caos de la naturaleza y las condiciones impuestas por el cosmos de la civilización.

Bibliografía

Alpers, Svetlana. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume, 1987.

Amaral, Aracy y Herkenhoff, Paulo. *Ultramodern: the art of contemporary Brazil*. Washington, D.C.: The National Museum of Women in the Arts, 1993.

Atto Belloli Ardessi y Ginevra Bria (com.). *After utopia: a view on Brazilian contemporary art*. Prato: Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, 2010.

Barrocos y neobarrocos. *El infierno de lo bello*. Salamanca: DA2, Fundación Salamanca Ciudad de la Cultura, 2007.

Baqué, Dominique. *Orlan: refiguration, self-hybridations. Serie précolombienne*. París: Centre George Pompidou, 2001.

Bataille, George (ed. a cargo de Bernard Noël). *Documentos*. Caracas: Monte Ávila, 1969.

Burke, Peter. *Hibridismo cultural: reflexiones sobre teoría e historia*. Madrid: Akal, 2010.

Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.

Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1989.

Combalía, Victòria. *Amazonas con pincel: vida y obra de los grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI*. Barcelona: Destino, 2006.

De Andrade, Oswaldo. "Manifiesto Antropófago", *Revista de Antropofagia*, núm. 1, año I (mayo 1928).

Debret, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (edición y notas a cargo de Sergio Millet). São Paulo: Livraria Martins Editora, 1949.

Del Pino, Fermín, Riviale, Pascal y Villariás-Robles, Juan (eds.). *Entre textos e imágenes. Representaciones antropológicas de la América indígena*. Madrid: CSIC, 2009).

Dery, Mark. *Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo*. Madrid: Siruela, 1995.

Duchet, Michel (ed.). *L'Amérique de Théodore de Bry: une collection de voyages protestante du XVII^e siècle*. París: Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 1987.

França, José-Augusto, Morales, José Luis y Rincón, Wifredo. *Summa Artis*, vol. XXX. Madrid: Espasa-Calpe, 1986.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Giger, Hans Rudi. *www HR Giger com*. Colonia: Taschen, 1997.

González Boixó, José Carlos, “El mito de las amazonas”, en Gallegos Ruíz, María Antonieta y González, Alfonso (eds.). *Ensayos de descubrimiento y colonia*. México, D.F.: UNAM, 1996.

González Hernández, Cristina. *Doña Marina (la Malinche) y la formación de la identidad mexicana*. Madrid: Encuentro, 2002.

Holston, James. *The modernist city: an anthropological critique of Brasilia*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

Homem, Lopo, Reinel, Pedro y Reinel, Jorge. *Mundo. Mapas generales. 1519 (Atlas náutico portugués, conocido como “Atlas Miller”)*. Edición facsímil. Barcelona: M. Moleiro, 2003.

Jáuregui, Carlos A. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2008.

Loredo, José Carlos y otros, “‘Nueva carne’ y psicología: el ejemplo cinematográfico de Cronenberg”, *Estudios de Psicología*, 26 (2005).

Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Anthropos, 2010.

Montaner, Josep María. *Depois de movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

Navarro, Antonio José (ed.). *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar: 2002.

Ramírez, Juan Antonio. *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela, 2003.

Ribeiro, Darcy y de Araújo Moreira Neto, Carlos (eds.). *La fundación de Brasil. Testimonios 1500-1700*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992.

Sánchez-Biosca, Vicente “Metamorfosis, ciencia y horror: en torno a ‘La mosca’, de David Cronenberg (1986)” *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura. Las imágenes de la ciencia en el cine de ficción*, núm. 569 (mayo 1993).

Staden, Hans *Warhaftige Historia und Beschreibung einer Landschaft der wilden, nackten, grimmigen Mensch enfresser, in der*

Neuen Welt Amerika gelegen (Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos, feroces y caníbales, situado en el Nuevo Mundo, América), Barcelona: Arcos Vergara, 1983.

Varejão, Adriana. *Cámara de ecos*. Salamanca: DA02, 2005.

Varejão, Adriana. *Secos e molhados*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 2002.

Varejão, Adriana. *Trabalhos e referências 1992-99*. São Paulo: Galería Camargo Vilaça, 1999.

ŽIŽEK, Slavoj *Órganos sin cuerpo: sobre Deleuze y consecuencias* (Valencia: Pre-textos, 2006).