

## Antropofagia en el arte de Adriana Varejão

Ewa Kubiak  
(Universidad de Lodz,  
Instituto Polaco de Investigación de Arte Mundial)

---

Adriana Varejão es una artista brasileña contemporánea, nacida en Rio de Janeiro en 1964, donde vive y trabaja. La base de su inspiración constituye la tradición brasileña y la historia mundial. Tiene un puesto bien enraizado en la escena del arte internacional, es la mejor reconocida representante de los artistas de la generación joven en Brasil.<sup>1</sup> La artista eligió el campo de la pintura para desarrollar su obra. Su producción abarca fotografía, escultura e instalación, pero sobre todo la pintura, en el sentido más clásico del término (por la utilización de materiales y técnicas característicos de ésta) es representativa para la artista. Varejão valora tanto su importancia histórica, como la nobleza entre las otras artes visuales y el lenguaje más apreciado. En los trabajos reunidos aquí, es posible destacar la diversidad de intereses de su obra y la variedad de las fuentes de su investigación: la abstracción, el grabado, la arquitectura, el monumento, la ruina, la violencia, la historia y las ciencias naturales. Uno de los motivos más presentes en sus obras es la antropofagia. Este fenómeno, convirtiéndose en un mito relacionado con la cultura brasileña, con intensidad aparece en diferentes series y pinturas como la representación literaria o metafórica.

---

<sup>1</sup> Su nombre aparece tanto en los artículos y libros monográficos (LASH 2007: 144–160; MORIENTE 2012: 141–187; MORITZ SCHWARCZ, VAREJÃO 2014) como en las obras generales sobre el arte contemporáneo brasileño (HERKENHOFF 2005: 127–139), latinoamericano (ARMSTRONG, GARCÍA, ZAMUDIO-TAYLOR 2005) o mundial (FRANGENBERG 2001: 524–529).

## 1. ANTROPOFAGIA EN LA ÉPOCA COLONIAL<sup>2</sup>

Al descubrir el Nuevo Mundo, fue este el continente que se consideraba el más “salvaje”, porque era completamente desconocido. En las representaciones, para resaltar el contraste con el Viejo Mundo, América aparece como una mujer semidesnuda o con un pecho descubierto, con un tocado de plumas en la cabeza, con un arco y flechas en la mano, en la asociación con el mítico pueblo de las Amazonas, un lagarto a sus pies y una cabeza humana cortada entre las piernas. Cesare Ripa explica el último detalle con que “aquellas gentes, dadas a la barbarie, acostumbran generalmente a alimentarse de carne humana, comiéndose a aquellos hombres que han vencido en la guerra, así como a los esclavos que compran y otras diversas víctimas, según ocasiones”.<sup>3</sup> Cuerpos fragmentados, cortados –aquí la cabeza–, se asocian siempre con pueblos bárbaros, con falta de civilización y costumbres salvajes.

La información sobre las prácticas antropofágicas de los nativos americanos empieza a aparecer desde el comienzo del siglo XVI. Sin embargo, la historia más influyente fue escrita por Hans Staden. A mediados del siglo XVI, durante su segundo viaje a Brasil, Staden tuvo la desgracia de ser mantenido cautivo por la tribu de nativos americanos Tupinambo.<sup>4</sup> Liberado en 1555, regresó a Alemania y decidió escribir sus recuerdos. Johannes Eichmann (Dryaner), el profesor de anatomía en la Universidad de Marburg escribió el prólogo a su ensayo y probablemente como un amigo del autor (pero también erudito) tuvo una gran influencia en la preparación del texto. No se sabe cómo fue la ayuda exacta de Eichmann. La primera edición de los relatos de Staden (1557) se enriqueció con ilustraciones xilografadas. El libro gozaba de un éxito increíble y fue reimpresso varias veces.<sup>5</sup> La popularidad de la historia de Staden se hizo aún más notable justo después de que se agregó al proyecto editorial de Théodore de Bry<sup>6</sup> y se incluyó en la serie llamada “Americae tertia pars: memorabilia provinciae Brasiliae historiam continens”, publicada en 1592.<sup>7</sup> [Fig. 1]. William Arens enfatiza que el texto de Staden se basó en sus recuerdos después de su regreso a Europa, y por lo tanto era bastante “fantástico”. El antropólogo

---

<sup>2</sup> Dos partes primeras “Antropofagia en la época colonial” y “Antropofagia y modernismo en Brasil de la primera mitad del siglo XX” fueron publicadas en la forma modificada en el artículo de autora: KUBIAK 2017: 187–204.

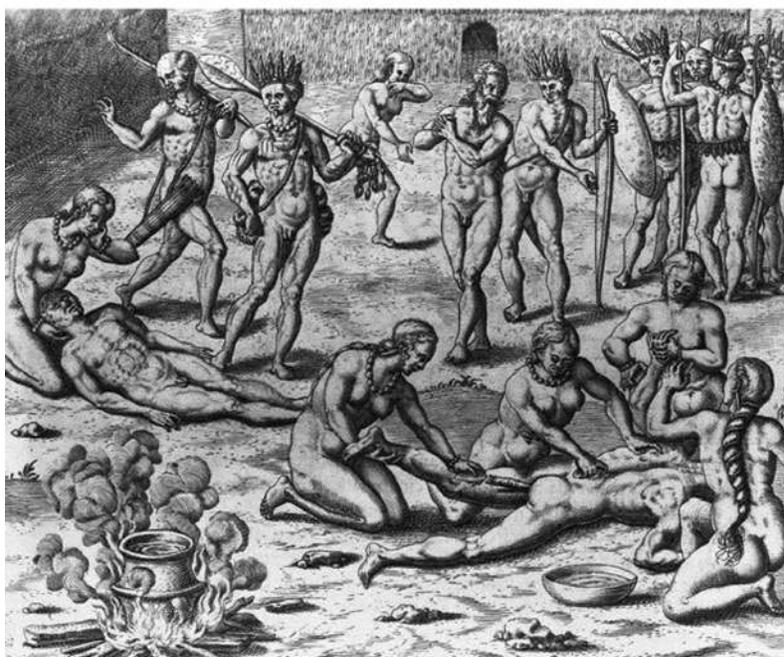
<sup>3</sup> RIPA 1965: 442.

<sup>4</sup> ARENS 2010 [1979]: 53.

<sup>5</sup> JÁUREGUI 2008: 110–111.

<sup>6</sup> JÁUREGUI 2008: 56.

<sup>7</sup> MOFFITT, SEBASTIÁN, 1996; 324–328.



[Fig. 1. Theodore de Bry, imágenes para ilustrar el relato de Hans Staden en la publicación “AmericaTertiaPars” (1592).]

también comentó que el texto, en su mayor parte, estaba compuesto por pensamientos imaginarios sobre los nativos americanos creados por el propio autor. Sabemos que Staden no pudo comunicarse con los indígenas y sus reflexiones siempre fueron construidas a través de sus propias experiencias y conocimiento del mundo. Creó los diálogos enteros entre sí mismo y los indígenas, aunque seguramente no podían entenderse lingüísticamente.<sup>8</sup>

Las primeras composiciones de antropofagia gozaban de mucha popularidad. Las imágenes que ilustraron las historias de Hans Staden en sus siguientes ediciones se convirtieron en las escenas emblemáticas que caracterizaron la realidad exótica de Brasil. Los más importantes y conocidos se quedan los grabados de la obra de Theodor de Bry.

## 2. ANTROPOFAGIA Y MODERNISMO EN BRASIL DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

“Manifiesto Antropófago” (1928), escrito por Oswald de Andrade, fue muy importante para el desarrollo del arte moderno en Brasil. Para su creación tenían influencias diferentes factores. Muy significativas fueron las tendencias artísticas presentes en ese momento en Europa, pero también la misma cultura brasileña con sus tradiciones y leyendas. Tres años antes de la publicación del manifiesto, en 1925, José Bento Renato Monteiro Lobato preparó una edición de los relatos de Hans Staden en portugués (“Meucativeiro entre os selvagens do Brasil”). El mismo escritor, dos años después, editó “As Aventuras de Hans Staden”. Parece que estas iniciativas literario-artísticas influyeron a los intelectuales brasileños y permitieron transformar las memorias de un viajero alemán en una parte importante de la historia nacional.<sup>9</sup>

Oswald de Andrade ha decidido usar el mito del “canibalismo” para crear un concepto nacional de la cultura brasileña contemporánea. Su “Manifiesto Antropófago” fue publicado en 1928 en la revista “Revista Antropofágica”, creada especialmente para esa ocasión [Fig. 2]. El canibalismo en este contexto sirve para definir los orígenes de la cultura en Brasil, así como para apoyar el proceso de la búsqueda de la identidad propia brasileña y llegar a un acuerdo con el pasado colonial. Tarsila Amaral, compañera de la vida de Andrade, pintó un cuadro titulado “Abaporu” [Fig. 2]. Su título fue compuesto con palabras del lenguaje tupi-guaraní, donde “aba” significa “hombre” y “poru” significa “él que come”. La palabra completa se puede traducir como “él que come

<sup>8</sup> ARENS 2010 [1979]: 55–56.

<sup>9</sup> JÁUREGUI 2008: 409.

a un hombre”, por lo tanto, un antropófago.<sup>10</sup> Parece, que este cuadro podemos destacar como un impulso directo en la creación del manifiesto, según las palabras del mismo autor.

El “Manifiesto Antropófago” es un texto altamente metafórico. Consiste en 52 aforismos en los que encontramos alusiones a la literatura, la historia y las experiencias personales del autor.<sup>11</sup> En el texto podemos indicar tanto las figuras de Europa occidental (Michel Eyquem de Montaigne, Lucien Lévy-Bruhl, Napoleón, Jean-Jacques Rousseau, Johann Wolfgang von Goethe, Catherine de Medici) como alusiones a varios momentos de la historia europea y mundial (la revolución francesa, la revolución de octubre, la revolución haitiana o la revolución surrealista). El Manifiesto abunda también en frases con nombres y alusiones a la historia indígena. Podemos encontrar a la figura de Visconde de Cairu un político brasileño activo a fines del siglo XVIII, o el personaje de padre Antônio Vieira, famoso por sus eruditos sermones barrocos. Por supuesto, aparecen también numerosas expresiones que mencionan el canibalismo, los caribes con su cultura y los nativos brasileños. El texto del manifiesto no es un programa integral donde se pueda buscar una definición final de la estrategia artística del autor. Es difícil explicar, qué significa el término clave del manifiesto: “antropofagia”. Los primeros párrafos del Manifiesto dicen lo siguiente:

Solo antropofagia nos une.

Socialmente. Económicamente. Filosóficamente.

Única ley del mundo. Expresión enmarcada de todos los individualismos, de todos los colectivismos. De todas las religiones. De todos los tratados de paz.

Tupi or not tupi, that is the question.<sup>12</sup>

Desde el momento cuando el manifiesto brasileño fue escrito y publicado en 1928, la idea de antropofagia se ha establecido dentro de la cultura brasileña. El mismo Oswald de Andrade regresaba varias veces a este fenómeno en sus reflexiones y búsquedas artísticas.<sup>13</sup> Otros artistas han sido influenciados por esta idea atractiva. En 1941, uno de los artistas brasileños más reconocidos, Cândido Portinari,<sup>14</sup> ilustró la mencionada memoria de Hans Staden. Los dibujos se

<sup>10</sup> JÁUREGUI 2008: 410.

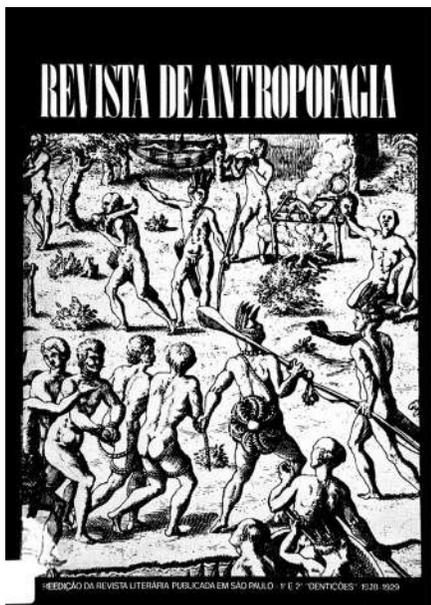
<sup>11</sup> JÁUREGUI 2008: 411; “The philosophical generalization of the Oswaldian anthropophagy were then framed after the ideas of Freud, Montaigne, Friedrich Nietzsche, and even Hermann Keyserling”, NUNES 2004: 60.

<sup>12</sup> ANDRADE 2000 [1928]: 467.

<sup>13</sup> JÁUREGUI 2008: 411.

<sup>14</sup> PORTINARI 1998.

publicaron más de 50 años después, en 1998, siendo su publicación un evento importante en el mundo del arte brasileño.<sup>15</sup>



[Fig. 2. Capa de “Revista de Antropofagia”, facsimile ed. Augusto de Campos (São Paulo: Metal Leve/ Editora Abril, 1975); Excerpts from *Manifesto Antropofago*, “Revista de antropofagia”1928, 1, no. 1, p. 3. (phot. E. Kubiak 2011)]

### 3. ANTROPOFAGIA EN EL ARTE DE ADRIANA VAREJÃO

Adriana Varejão se inspira en la tradición, historia y cultura brasileña pero también podemos notar los reflejos del arte europeo portugués, francés u holandés. En sus obras son visibles las huellas del barroco, como citas de la pintura colonial o de las composiciones hechas en azulejos. El tema que fascina a la artista es la antropofagia, aparece como el motivo iconográfico en sus trabajos pero también como alusión al fenómeno cultural. El canibalismo estaba relacionado con Brasil desde los primeros años después del encuentro de los dos mundos y se nota su presencia en los relatos de los viajeros y misioneros. Adriana Varejão subraya la importancia de este fenómeno en su arte:

Me interesa por todos sus aspectos. La antropofagia está presente en toda mi obra, ya que ahí se encuentran varias cuestiones, como absorción



<sup>15</sup> VILA BÔAS 2016: 103–125.

cultural, desmembramiento, desconstrucción, transculturación, la fuerza devoradora del erotismo ... La modernidad en Brasil se basa en esta noción de antropofagia, en la capacidad de incorporar y transformar ideas ajenas en pensamientos propios. Esta idea está ligada a la esencia del rito antropófago, a su carácter simbólico, a la idea de la absorción del Otro. He leído numerosos trabajos de antropología y he investigado ampliamente la iconografía de la época de los grandes descubrimientos. Usé esta iconografía en varias de mis pinturas, especialmente los grabados de Theodore de Bry de su obra América. Varias ilustraciones, también de otros autores, son ciertamente exagerados. Muestran hombres devorados a la gente viva y cuerpos desmembrados. Son como imágenes de propaganda. Por un lado existía la idea romántica del Nuevo Mundo como una tierra idílica y virgen, un paraíso terrestre, y por otro lado, una visión del infierno.<sup>16</sup> [trad. E. Kubiak]

En muchas pinturas e instalaciones las alusiones a la antropofagia son muy directas, con el uso de las composiciones de la época colonial. Pero siempre artista transforma los grabados según sus propias ideas. El nuevo uso podemos tratar como reinterpretaciones de las históricas fuentes iconográficas. A Adriana Varejão le fascina el cuerpo, tanto el cuerpo humano, como el cuerpo de la obra del arte. Entre sus trabajos se notan varios objetos o pinturas heridas, con sangre y carne visible. Estos elementos siempre tienen su aspecto simbólico en la capa semántica relacionada con la narración, pero también constituyen un testimonio del tratamiento de los trabajos artísticos como organismos vivos. Como leemos en el catálogo dedicado a los artistas “ultra barrocos”, en los objetos creados por Varejão: “la materialidad de la obra hace alusión al cuerpo, al cuerpo de la pintura y al cuerpo cultural. [...] su arte alude a las relaciones perversas en torno al orden y desorden, cultura y naturaleza, el colonizador y el colonizado.”<sup>17</sup>

### **a. Antropofagia poscolonial y las escenas en los paneles de azulejos**

Los grabados favoritos con las representaciones de antropofagia son para Adriana Varejão las ilustraciones de la obra de Theodore de Bry. Aparecen como un elemento reinterpretado en sus numerosas pinturas. A veces constituyen la parte principal, otras se quedan como los protagonistas del segundo plano. En el díptico del año 1993 titulado “Propuesta para una Catequesis”<sup>18</sup> [Fig. 3], la artista usó la composición del libro de Bry para ilustrar los paradojos de la evangelización. El primer panel muestra la cautividad de un europeo por los indígenas. En el hombre cautivado podemos reconocer a Cristo, por su fisonomía

<sup>16</sup> VAREJÃO, KELMACHER 2005:94.

<sup>17</sup> ARMSTRONG, GARCÍA, ZAMUDIO-TAYLOR 2005: 108.

<sup>18</sup> Véase también: MORITZ SCHWARCZ, VAREJÃO 2014: 131–135.

y una herida de la crucifixión en su palma de mano. La escena está localizada en un interior barroco, probablemente una iglesia. Se nota la presencia de los elementos arquitectónicos (multiplicación de columnas, pilastras, frontones, volutas) y decoraciones barrocas (angelitos, cabecitas aladas, festones, jarrones). El segundo panel presenta la escena de antropofagia de la obra de Theodore de Bry. La artista sugiere que el ritual antropofágico actúa en el aire libre usando en su composición los elementos del paisaje. Pero encima de la escena aparece un medallón en estilo barroco con una inscripción, que dice: “él que come mi carne y bebe mi sangre, permanece en mí.”<sup>19</sup> [Juan 6, 56] Aunque la obra está definida en título como “díptico” su composición está dividida en tres partes. El último elemento constituye un panel de azulejos con motivo floral con dos pequeñas heridas. Esta separado de dos primeras partes y parece que simboliza el momento de creación de los conceptos modernistas de antropofagia en la cultura brasileña de los años 20 y 30 del siglo XX, juntando el elemento material (carne) con la idea de composición moderna (abstracción).

La artista compara dos rituales mostrando que la eucaristía también tiene un aspecto antropofágico. Quería destacar los problemas del proceso de la evangelización, pero también las paradojas de la religión católica. Varejão a través de esta representación metafórica nos acerca a los debates sobre la eucaristía durante el siglo XVI. Como destaca Miranda Lash, la artista hace también alusiones a los acontecimientos históricos brasileños. En 1554 la gente de la tribu Caeté<sup>20</sup> asesinó al primer obispo en Brasil Pedro Fernandes Sardinha y, según la tradición, consumió su cuerpo.<sup>21</sup> Los indígenas fueron enseñados sobre el misterio eucarístico, pero en vez del cuerpo de Cristo comieron a su evangelizador tratando el ritual del consumo del cuerpo humano en su propio sentido más literal, aunque también simbólico.<sup>22</sup>

La superficie del cuadro de Varejão tiene heridas con carne viva y sangre que podemos tratar como un comentario sobre la violencia durante el proceso de evangelización. La gente de la tribu Caeté, después del asesinato del obispo, se convirtió en un enemigo de los cristianos. La tribu (como numerosos otros grupos de indios autóctonos de Brasil) no sobrevivió a la represalia de los portugueses.

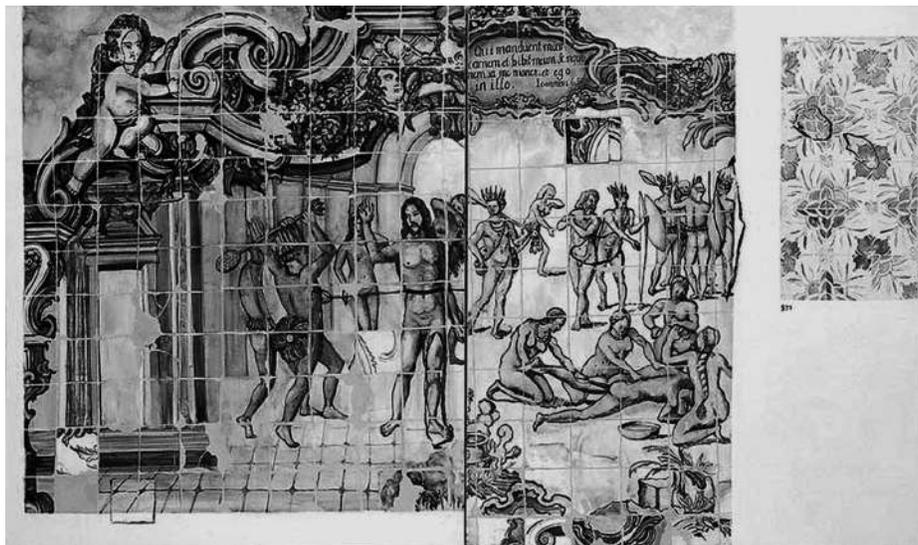
<sup>19</sup> La artista usa la inscripción latina (“Qui manducat mean carnem, et bibit meum sanguinem, in me manet, et ego in illo”), como la lengua litúrgica de la iglesia católica de la época colonial, que hizo la religión cristiana aún menos comprensible para la gente indígena. La cita bíblica viene de la „Biblia de Jerusalén” edición del año 1999.

<sup>20</sup> La tribu que vivía en la parte norte de Brasil. Perteneció al grupo lingüístico de Tupi.

<sup>21</sup> KULA 1987: 38.

<sup>22</sup> LASH 2007: 151–154.

La artista muestra la disimilitud y semejanza entre lo civilizado y lo salvaje, pero ofrece también la interpretación de la antropofagia en tres niveles: teológico en el contexto de la religión católica, real en el ritual de los indios Tupinambo y cultural en la relación con el concepto modernista de Oswald de Andrade.



[Fig. 3. Adriana Varejão, *Propuesta para una Catequesis, parte I, diptico: Muerte y Exclusión*, 1993, óleo sobre tela, serie: propuesta para una Catequesis.]

La misma composición grabada del relato de Hans Staden aparece también en otra obra de artista. Adriana Varejão creó varias composiciones tituladas “Figura de entrada”. Una de ellas presenta a una mujer con el fondo arquitectónico (una balaustre) [Fig. 4]. La figura es un resultado de la transformación de la representación masculina del interior del Palacio da Mitra (Santo Antaño do Tojal, Portugal) del siglo XVIII, repite la composición del panel en azulejos de la escalera principal, con algunas modificaciones. Está parecida también al grabado de Theodore de Bry “Joven picta” (1590). La artista no solo sustituyó la figura del hombre por la femenina, sino también colocó entre las columnas pequeñas de la balaustre la escena de antropofagia del libro de Theodore de Bry. La mujer de Varejão, como el hombre de la decoración del palacio, saluda a todos los visitantes que llegan a Brasil. Su postura recuerda las representaciones alegóricas de América y la escena en el fondo hace una alusión a la visión exótica del continente americano, con su vitalidad, pero también con sus amenazas.

Llama la atención la forma de representación de las dos obras. Aunque las dos composiciones fueron hechas en la técnica tradicional (óleo sobre lienzo), los cuadros imitan los paneles de azulejos. Cerámica pintada con blanco y azul fue muy característica como la decoración de paredes durante la época barroca en el mundo luso-brasileño. La popularidad de los paneles hechos en Portugal e importados en barcos a través del océano muestra la fuerte relación entre el continente europeo y las tierras conquistadas en todo el mundo colonial dependiente de la corona portuguesa.

Los azulejos pintados en forma moderna aparecieron en Portugal bajo la influencia holandesa alrededor del año 1560.<sup>23</sup> Podemos destacar las obras con el ornamento-objeto aislado en cada pieza de cerámica o las composiciones más complicadas, que ocupan todos los paneles localizados en las paredes con las escenas religiosas o mitológicas. Finalmente, las composiciones de azulejos se convirtieron en los elementos decorativos más populares en Portugal, especialmente en la época del renacimiento tardío y barroco.<sup>24</sup> En Brasil la decoración con azulejos se popularizó en el siglo XVIII. Los paneles con las composiciones enteras fueron transportados de Portugal.<sup>25</sup>

Adriana Varejão empieza a experimentar con la imitación de azulejos en los años noventa.<sup>26</sup> Ella repite también las prácticas coloniales de los talleres de azulejería<sup>27</sup> inspirándose en los grabados para crear sus composiciones de los paneles pintados.

---

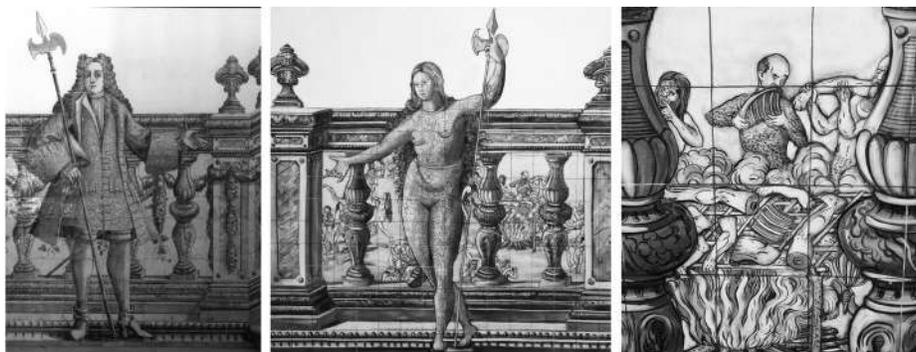
<sup>23</sup> En la segunda mitad del siglo XVI se establecieron en Lisboa los ceramistas flamencos, entre ellos se puede destacar especialmente a Filipe de Góes. Él tenía un taller grande y enseñó su profesión a los discípulos portugueses como por ejemplo a famoso Marçal de Matos, el autor de la azulejería en la iglesia de San Roque en Lisboa; SANTOS SIMÕES 1965; FRAGOSO 2009: 324.

<sup>24</sup> Uno de las obras más tempranas de azulejos modernos es un panel del palacio Quinta da Bacalhoa en Azeitão y la decoración de la iglesia de San Roque en Lisboa. Desde los finales del siglo XVI decoración con paneles de azulejo fue muy popular en todo el país y empezó a influir también en el arte colonial, especialmente en Brasil; GRAVES 2002: 67.

<sup>25</sup> SANTOS SIMÕES 1965.

<sup>26</sup> LASH 2007: 149.

<sup>27</sup> Iconografía flamenca nutrió las composiciones de los azulejos. En el convento de Nossa Senhora das Naves en Olinda se encuentra la serie de las representaciones con las escenas de la vida de San Francisco inspirada en ilustraciones de Philippe Galle para “D. Seraphici Francisci totius perfectionis exemplaris admiranda historia” (Amberes 1587). En el patio del convento de São Francisco en Salvador de Bahía podemos admirar las composiciones de azulejos basadas en las escenas del libro de Otto van Veen “Quinti Horatii Flacci Emblemata” (Amberes 1607); STOLS 2009: 137–141.



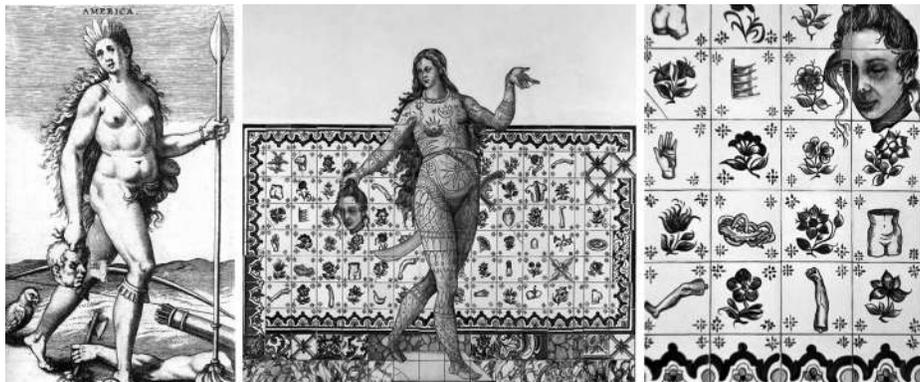
[Fig. 4. Palácio da Mitra, interior, panel con *azulejos* en la escalera principal, el siglo XVIII, Santo Antão do Tojal, Portugal; Adriana Varejão, *Figura de entrada I*, 1997, óleo sobre tela, composición entera y detalle.]

### **b. Ornamentos de azulejos: entre antropofagia y voracidad**

Adriana Varejão aprovecha del fenómeno antropofágico brasileño también para marcar alusiones al canibalismo no diciendo sobre él directamente. Decora sus obras con las partes fragmentadas del cuerpo, que aparecen como los ornamentos y no se las nota a primera vista. En el cuadro “Figura de Entrada III” [Fig. 5] usó como fuente grabada la composición titulada “América” de Philippe Galle para representar a la mujer. Otra vez podemos también encontrar rasgos comunes con la obra de Theodore de Bry “Joven picta” (1590).<sup>28</sup> El segundo plano la artista lo llenó con azulejos y cada uno de ellos tiene un motivo decorativo. Hay flores, pero también podemos encontrar miembros del cuerpo humano y los órganos internos como: manos, piernas, pechos, costillas, pulmón, corazón, hígado o espalda ya “destripada” de la columna vertebral. La composición otra vez repite los colores característicos para la azulejería barroca (blanco y azul), y los objetos presentados en cada pieza parecen de la primera vista los ornamentos comunes. La artista quiere hacer alusiones a las decoraciones de los interiores proyectados para los fines específicos y ornamentados con los motivos adecuados. La composición de “Figura de Entrada III” recuerda las escenas del interior de la cocina que se encuentra en el Palacio de Pimenta (hoy el Museo da Cidade en Lisboa). Las paredes con la decoración ornamental en blanco y azul contienen las escenas figurales, que presentan a las mujeres preparando la comida. Alrededor de estas figuras cada pieza de azulejos está decorada con el motivo separado: flores, platos, músicos, cazadores, y diferentes animales (peces, cerdos, conejos, patos y otros pájaros salvajes) que pueden estar destinados a la mesa de los dueños. En la pintura de Adriana

<sup>28</sup> Este grabado como la fuente de las composiciones de Adriana Varejão presenta en su artículo David Moriente: MORIENTE 2012: 167.

Varejão, aunque la impresión general es parecida, totalmente cambian los motivos de las decoraciones de los azulejos presentados, cambia también el carácter de la comida.



[Fig. 5. Philippe Galle, *América*, grabado, (1579); Adriana Varejão, *Figura de Entrada III*, 2005, óleo sobre tela, la composición completa y detalle.]



[Fig. 6. Adriana Varejão, *Carnívoras*, 2008, óleo y yeso sobre tela, serie *Mares y azulejos*.]

Como alusión a la voracidad pero también a la antropofagia podemos tratar el políptico titulado “Carnívoras” (2008) [Fig. 6]. La artista otra vez toma como referencia las pinturas de azulejo con figuras aisladas, pero cambia el tamaño de las piezas de sus “azulejos” engrandeciendo cada panel hasta un rectángulo de 190 por 120 centímetros. Varejão decidió colocar estos paneles encima de las cabezas de los visitantes, localizando los lienzos en el techo. Cada

uno de los cinco elementos presenta una figura aislada de una planta. Varejão eligió representar las especies: *Darlingtonia*, *Dionaea*, *Drosera*, *Heliophora* y *Nepenthes*;<sup>29</sup> todas son las plantas carnívoras. En este caso cambió también los colores tradicionales de azulejos, el azul está sustituido por el rojo, que simbólicamente es más cercano a las representaciones de la flora voraz.

La gente que visita América espera un continente exótico e idílico, pero la realidad puede ser sorprendente. Aunque todos están saludados, pueden encontrar no solamente la intensidad de los colores, el calor, las playas, el océano y la gente indígena. América tiene muchas caras, las plantas bonitas a veces pueden resultar carnívoras. Los rituales y las costumbres pueden ser incomprensibles para los espectadores y difíciles de aceptar. Y finalmente, la cultura aunque fascinante está herida con los elementos de brutalidad y violencia.

#### **d. Mapas, pinturaseinstalaciones heridas**

Como hemos mencionado, para Adriana Varejão las pinturas, entre ellas también la composición “Paisaje” (1995) de la serie “Tierra Incógnita” [Fig. 7], constituyen sus seres individuales. La belleza de la superficie de los cuadros oculta sus interiores vivos, llenos de carne y sangre, pero también llenos de los emociones, dolores y heridas. La artista trata de mostrarnos que nuestra percepción del mundo es superficial. A través de su pintura metafórica presenta en el mismo momento la primera visión idílica de la selva tropical, pero también sugiere que la realidad es mucho más compleja, sorprendente y cruel. El paisaje lleno de verde está cortado y de las heridas sale la carne.



[Fig. 7. Adriana Varejão, *Paisaje*, 1995, óleo sobre tela, serie: *Terra incógnita*.]

<sup>29</sup> <http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/carnivoras-2008/> (24.03.2016), véase también: MORITZ SCHWARCZ, VAREJÃO 2014: 97–105.

A Adriana Varejão le fascina la cartografía histórica. La composición más significativa inspirada en los mapas antiguos es el “Mapa de Lopo Homem II” de la serie “Terra Incógnita” [Fig. 8]. La pintura se basa en la obra de un famoso cartógrafo portugués Lopo Homem. Los mapas que servían como una fuente pertenecen al atlas que él realizó en el 1519.<sup>30</sup> En las páginas del atlas geográfico aparecen no solamente los mapas sino que varios de ellos están decorados con los panoramas simbólicos de las ciudades (murallas) y escenas con participación de la gente indígena y los africanos. En el trabajo de Varejão podemos encontrar unas claras alusiones a la esclavitud. La herida más fuerte corta todo el continente africano, otras, menores, aparecen los lugares del dominio portugués, en Brasil y Península Indica, donde la violencia de esclavitud duró más tiempo.



[Fig. 8. Adriana Varejão, *Mapa de Lopo Homem II*, 1992–2004, óleo sobre madera, serie: Terra incógnita.]

Durante la época colonial en el arte brasileño además de la pintura religiosa aparecen también otros tipos de composiciones. Adriana Varejão eligió como sus inspiraciones los paisajes y las pinturas de género para contextualizar algunos problemas históricos que siguen funcionando en la realidad brasileña. La artista creó las composiciones basándose en las pinturas de los primeros años de los siglos XVII, XVIII y XIX. La composición “Carne a la manera de Taunay” fue basada en la obra de Nicolas-Antoine Taunay (1755–1830), la instalación “Carne a la manera de Frans Post”, en la pintura de Frans Post (1612–1680) [Fig. 9]. Los dos pintores, aunque en diferentes momentos históricos,

<sup>30</sup> MORITZ SCHWARCZ, VAREJÃO 2014: 40–47.



[Fig. 9. Adriana Varejão, “Carne a la manera de Taunay” (1997), “Carne a la manera de Frans Post” (1996), óleo sobre lienzo, porcelana.]

llegaron a Brasil y documentaron su realidad. Frans Post se quedó al servicio de los Nassau. Participó en la expedición al Nordeste de Brasil a mediados del siglo XVII. Junto con Albert Eckhout (c. 1610–1665) está reconocido como el artista neerlandés más importante en Brasil. Nicolas-Antoine Taunay fue un artista francés. Llegó a Brasil con toda su familia en marzo de 1816 como miembro de la misión artística francesa.<sup>31</sup> Los artistas dejaron los paisajes de Brasil. Adriana Varejão utilizó las copias de sus pinturas, sacó los pedazos de las composiciones y los presentó en los platos situados alrededor de los cuadros heridos. Como escribe sobre sus acciones:

Me interesa verificar en mi obra los procesos dialécticos de poder y persuasión. Subvierto esos procesos y trato de subyugarlos para convertirme en un agente de la historia, en vez de continuar siendo una espectadora pasiva y anónima. No me apropio solamente de imágenes históricas, también trato de revivir los medios que las crearon y utilizarlos para construir versiones nuevas.<sup>32</sup>

También otras composiciones de la artista llevan heridas. Las pinturas “Hijo bastardo I” e “Hijo bastardo II” [Figs. 10 y 11] son dos trabajos asociados con la pintura brasileña de transcurso de los siglos XVIII y XIX.<sup>33</sup> En este momento en Brasil notamos el desarrollo de la pintura de género. Los artistas cambiaron los temas de sus trabajos, entre cuales aparecen las escenas de la vida cotidiana a veces con las representaciones que podemos tratar de un comentario sobre la desigualdades sociales. Jean-Baptiste Debret (1768–1848) fue uno de los primeros quien presentó a la población de Brasil en todos sus aspectos. En sus trabajos notamos la crítica del racismo y de la opresión de la gente indígena y los esclavos africanos.<sup>34</sup> Las pinturas de Varejão están mantenidas en la tipología parecida. La misma forma ovalada de los cuadros hace alusión a las pinturas del otro autor: Leandro Joaquim (1738–1848). Aunque fue mulato, sus composiciones son mucho más idílicas, pero siempre aparecen en ellas los afro-brasileños trabajando o haciendo sus actividades cotidianas. Sus trabajos tienen sobre todo el valor documental.<sup>35</sup>

Adriana Varejão presenta en dos cuadros mencionados la violación de mujeres esclavas e indígenas. Como agresores aparecen representantes de todos los grupos sociales, que dominaron en Brasil colonial: dueños de las plantaciones,

<sup>31</sup> La misión tenía como su objeto una ayuda en la creación de la educación artística en Río de Janeiro; BANDEIRA, CALDAS XEXÉO, CONDURU, 2003.

<sup>32</sup> Cita según: CARVAJAL 1996: 169; ARMSTRONG, GARCÍA, ZAMUDIO-TAYLOR 2005: 105.

<sup>33</sup> MORITZ SCHWARCZ, VAREJÃO 2014: 154–183.

<sup>34</sup> ALENCASTRO, GRUZINSKI, MONÉNEMBO 2001; BANDEIRA, CORRÊA DO LAGO 2007.

<sup>35</sup> RIBEIRO DE OLIVEIRA, PEREIRA DA SILVA 1992 [1989]: 405; KUBIAK 2016: 80–82.

soldados, curas. Los cuadros evocan “el legado de mestizaje y violencia de los colonizadores y su silenciamiento por las historias oficiales”.<sup>36</sup>



[Fig. 10. Adriana Varejão, *Hijo bastardo I*, 1992, óleo sobre tela, serie: *Terra incógnita*.]

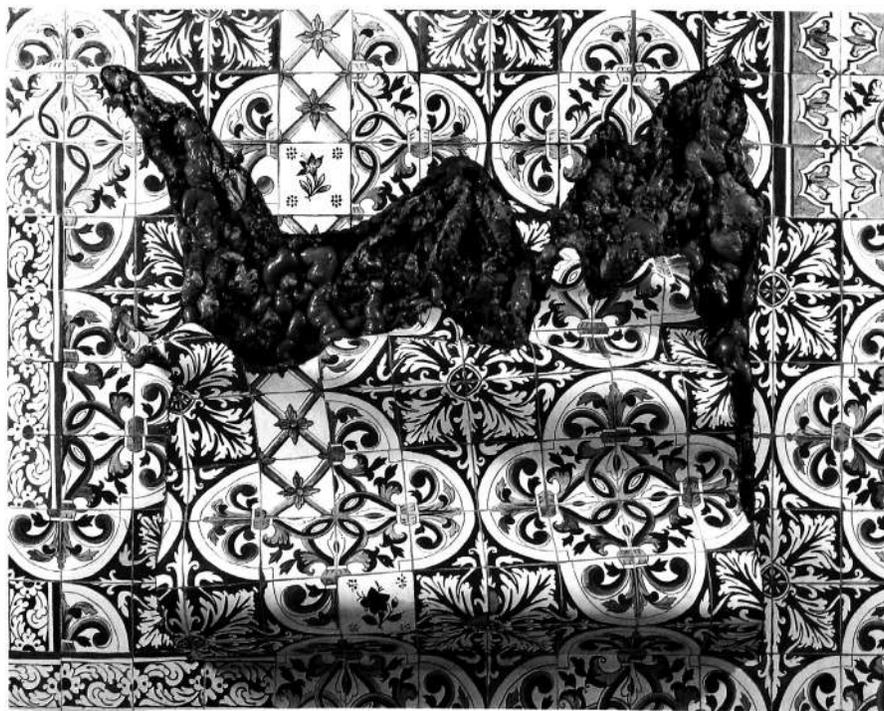


[Fig. 11. Adriana Varejão, *Hijo bastardo II*, 1995, óleo sobre tela, serie: *Terra incógnita*.]

El azulejo aparece también en las composiciones tridimensionales de Adriana Varejão. En la composición “Azulejos como tapete en carne viva” (1999) [Fig. 12] la artista otra vez usa la imitación de los azulejos de blanco y azul. El cuadro sugiere un fragmento de la pared cubierta con la cerámica

<sup>36</sup> ARMSTRONG, GARCÍA, ZAMUDIO-TAYLOR 2005: 106.

ornamentada con los motivos barrocos: rejillas, estilizados elementos florales, liras. Pero la parte central de la superficie del lienzo está rasgada y el fragmento del cuadro se despliega mostrando el interior con una masa densa de la carne. Otra vez la artista contrasta la superficie decorativa y el interior lleno de dolores; la historia oficial y lo real que está oculto de los ojos, especialmente los ojos de los viajeros y visitantes que tienen el tiempo limitado para conocer profundamente la historia y la cultura de Brasil. El carácter parecido tienen dos obras “Azulejos verdes en carne viva” (2000) y “Azulejos azules en carne viva” (1999) [Figs. 13 y 14].

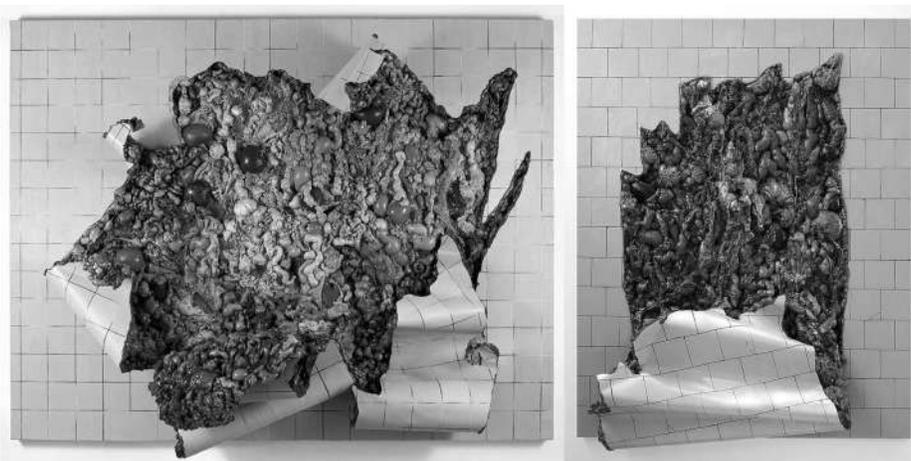


[Fig. 12. Adriana Varejão, *Azulejos como tapete en carne viva*, 1999 óleo sobre aluminio y poliuretano, serie *Lengua y cortes*.]

Llama la atención también la composición “Linda do Lapa” (2004), una de las obras más importantes de la serie “Charques”. En esta escultura (un fragmento de muro), la arquitectura se asocia al cuerpo. El muro está cubierto de azulejos de color blanco y verde, pero dentro en lugar de ladrillos se puede ver la carne sangrienta con tripas, fragmentos de músculos, tendones y venas. La

materia de construcción se convirtió en el interior del organismo vivo. La obra fue inspirada en el derrumbe del Hotel Linda do Rosário, en el centro de Río de Janeiro, en 2002, cuyas paredes azulejadas cayeron sobre una pareja en una de las habitaciones del edificio. Otra vez podemos darle la voz a la artista:

Para esos trabajos tridimensionales, que son fragmentos de arquitecturas, salgo muchas veces de fotografías que saco en canteros de demoliciones donde encuentro restos de paredes aún cubiertas de azulejos. Mientras preparaba la exposición, supo por los periódicos que un edificio se desbastó en el centro de Río. Era un hotel de encuentros cuyo nombre era Linda del Rosario. El incidente ocurrió a la hora del almuerzo. Bajo los escombros, encontraron una pareja que estaba probablemente haciendo el amor y conociendo una pequeña muerte. De sus ruinas tomé el modelo para esas obras.<sup>37</sup> [trad. Ewa Kubiak]



[Fig. 13. Adriana Varejão, *Azulejos verdes en carne viva*, 2000; *Azulejos azules en carne viva*, 1999, óleo sobre aluminio y poliuretano, serie *Lengua y cortes*.]

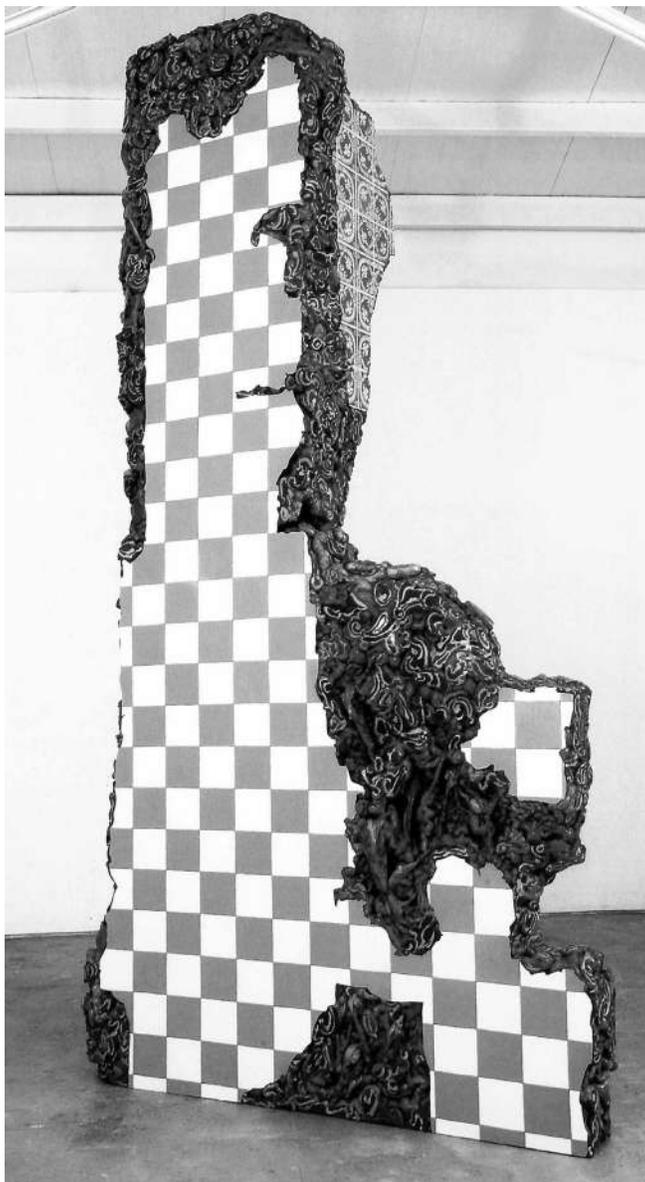
Las superficies de las obras de Varejão casi nunca son planas, están llenas de cortos y roturas. Notamos una mezcla de inspiraciones: antropofagia, interés en el objeto material y en las ideas del barroco. En este lugar podemos recordar el “pliegue” según Gilles Deleuze<sup>38</sup> comentado por Bolívar Echavarría:

el leit-motiv de lo barroco [...] –la imagen de una negativa a “alisar” la consistencia del mundo, a elegir de una vez por todas entre la continuidad o la discontinuidad del espacio, del tiempo, de la materia en general,

<sup>37</sup> VAREJÃO, KELMACHER 2005: 84.

<sup>38</sup> DELEUZE 1989 [1988]

sea esta mineral, viva o histórica—habla de la radicalidad de la alternativa barroca.<sup>39</sup>

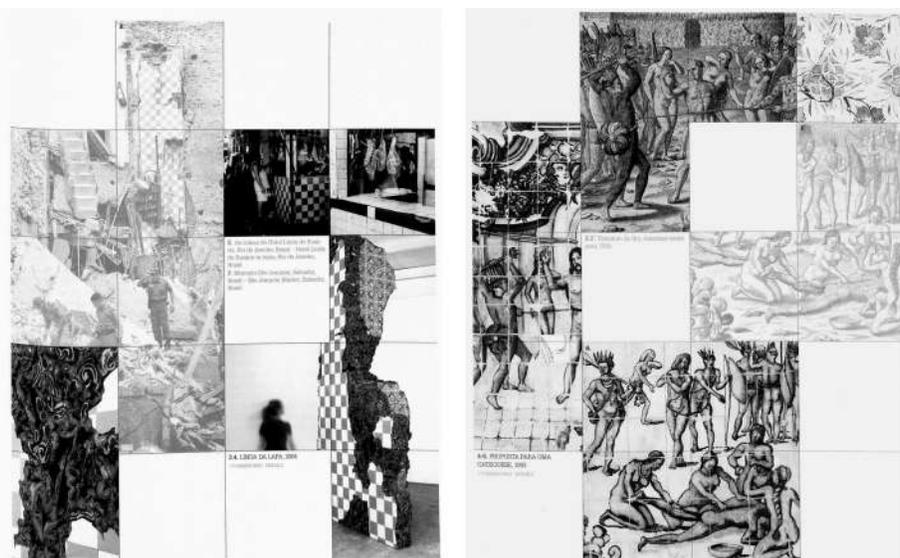


[Fig. 14. Adriana Varejão, *Linda la Lapa*, 2004, óleo sobre aluminio y poliuretano, serie *Charques*.]

<sup>39</sup> ECHEVERRÍA 2011 [1998]: 15; HERKENHOFF 2005: 138.

## CONCLUSIÓN

Los objetos que crea Adriana Varejão chocan por su forma, llaman la atención por sus deformaciones y mutaciones. Instalaciones como las paredes adornadas con azulejos están rotas como los organismos vivos y de las roturas salen tripas, carne con sangre. El daño a la superficie ornamental de la decoración colonial-portuguesa descubre un interior herido. Es una alusión a la historia colonial, llena del sufrimiento y violencia implicadas por las aberraciones y problemas en la sociedad contemporánea de Brasil. La patología de la época colonial, los traumas resultantes de la expansión violada en América son los temas que nutren su obra. La “fachada” decorativa, elegante y ordenada de la cultura cubre la vida verdadera. La artista destaca sus intenciones también a través de los títulos. Sus obras se pueden considerar como el comentario de la realidad brasileña, como un cuerpo formado por una tradición que no se cabe en las marcas y sufre las mutaciones.



[Fig. 15. Ilustraciones de “Adriana Varejão: Câmara de Ecos” (2005), pp. 87 y 101.]

Las relaciones entre diferentes inspiraciones muestran las ilustraciones de su entrevista en el libro “Adriana Varejão: Câmara de Ecos” [Fig. 15]. Al lado de sus composiciones podemos encontrar fotografías de los objetos contemporáneos y las obras del arte barroco que inspiraron a la artista. Varejão enlace las impresiones cotidianas y las tradiciones barrocas, pero siempre la idea de la

antropofagia está presente en sus trabajos. También la carne y las heridas tienen muchas asociaciones. La misma artista confirma que: “la carne constituye una metáfora para la escultura barroca de madera cubierta con pan de oro. Pura extravagancia voluptuosa.”<sup>40</sup> Podemos generalizar las palabras de Paulo Herkenhoff sobre la composición “Pintura Herida” (1992) y aplicarla a la mayoría de las obras de Adriana Varejão. Según sus palabras Adriana Varejão “trata la victimización física” en sus composiciones y hace referencias sus obras:

a las imágenes barrocas de martirio y a la Antropofagia, el mito fundacional de la cultura brasileña del siglo XX. Hace referencias al forjamiento histórico de cuerpos durante la creación de América – por la violencia, por los encuentros sexuales, por la política de género, por las lecciones de anatomía de la ciencia, por la religión, por el arte.<sup>41</sup>

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALENCASTRO, GRUZINSKI, MONÉNEMBO 2001 – Luiz Felipe de Alencastro, Serge Gruzinski, Tierno Monénembo, *Rio de Janeiro, la ville métisse, illustrations de Jean-Baptiste Debret*, Paris: Chandeigne, 2001.
- ANDRADE 2000 [1928] – Oswald de Andrade, *manifiesto Antropofago*”, trad. May Lorenzo Alcalá, María del Carmen Thomas, [en:] María Casanova, M<sup>a</sup>. Victoria Menor (eds.), *De la antropofagia a Brasilia. Brasil 1920–1950*, Valencia: Insitut Valencià d’Art Modern, 2000, pp. 467–469.
- ARENS 2010 [1979] – William Arens, *Mit ludożercy. Antropologia i antropofagia*, trad. Włodzimierz Pessel, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010 [1979].
- ARMSTRONG, GARCÍA, ZAMUDIO-TAYLOR 2005 – Elizabeth Armstrong, Miki García, Victor Zamudio-Taylor, *Catalogue/ Catálogo*, [en:] Elizabeth ARMSTRONG, Victor Zamudio-Taylor (eds.), *Ultra Baroque. Aspects of Post Latin American Art*, San Diego: Museum of Contemporary Art 2005, pp. 19–110.
- BANDEIRA, CALDAS XEXÉO, CONDURU, 2003 – Julio Bandeira, Pedro Martins Caldas Xexéo, Roberto Conduru, *A missão francesa*, Río de Janeiro: Ed. Sextante, 2003.

<sup>40</sup> VAREJÃO, KELMACHER 2005: 84.

<sup>41</sup> HERKENHOFF 2005: 134.

- BANDEIRA, CORRÊA DO LAGO 2007 – Júlio Bandeira, Pedro Corrêa do Lago, *Debret e o Brasil: obra completa, 1816–1831*, Rio de Janeiro: Capivara, 2007.
- CARVAJAL 2005 – Rina Carvajal, *Travel Chronicles: The Work of Adriana Varejao*, [en:] Lia Gangitano, Steven Nelson (eds.), *New Histories*, Boston: Institute of Contemporary Art, 1996, pp. 168–173.
- DELEUZE 1989 [1988] – Gill Deleuze, *El Pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona: Paidós, 1989 [1988].
- ECHEVERRÍA 2011 [1998] – Bolívar Echeverría, *La modernidad de los barroco*, México: Era, 2011 [1998].
- FRAGOSO 2009 – Hugo Fragoso, *Azulejos do Convento de São Francisco*, [en:] Maria Helena Ochi Flexor, Hugo Fragoso, *Igreja e convento de São Francisco da Bahia*, Rio de Janeiro: Versal, 2009, pp. 319–371.
- FRANGENBERG 2001 – Frank Frangenberg, Adriana Varejao, [en:] Uta Grose-nick (ed.), *Women Artists in the 20th and 21st century*, Köln–London–Los Angeles–Madrid–Paris–Tokyo 2001, pp. 524–529.
- GRAVES 2002 – Alun Graves, *Tiles and Tilework of Europa*, London: V&A Publications 2002.
- HERKENHOFF 2005 – Paulo Herkenhoff, *Brazil: The Paradoxes of an Alternate Baroque/Brasil: las paradojas de un barroco alternativo*, [en:] Elizabeth Armstrong, Victor Zamudio-Taylor (eds.), *Ultra Baroque. Aspects of Post Latin American Art*, San Diego: Museum of Contemporary Art 2005, pp. 127–139.
- JÁUREGUI 2008 – Carlos A. Jáuregui, *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consume en America Latina*, Iberoamericana, Vervuert, Madrid and Frankfurt am Main 2008.
- KUBIAK 2016 – Ewa Kubiak, *Afrobrazylijczycy a sztuka Brazylii okresu kolonialnego*, [w:] Aneta Pawłowska, Julia Sowińska (eds.), *Afryka i (post)kolonializm*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2016, pp. 75–93.
- KUBIAK 2017 – Ewa Kubiak, *Anthropophagy as a concept of Brazilian avant-garde at the end of 1920s. Between history, myth and artistic conception*, „Art Inquiry”, nr 17 (2017), 187–204.
- KULA 1987 – Marcin Kula, *Historia Brazylii*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich Wydawnictwo 1987.
- LASH 2007 – Miranda Lash, *An Immodest Proposal: How the Baroque meets Cannibalism in Adriana Varejão's Tileworks*, [en:] Kelley A. Wacker, *Baroque Tendencies in Contemporary Art*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 144–160.

- MORIENTE 2012 – David Moriente, *Un planeta canibal*, “Historia y Memoria”, 4 (2012), pp. 141–187.
- MORITZ SCHWARCZ, VAREJÃO 2014 – Lilia Moritz Schwarcz, Adriana Varejão, *Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão*, Rio de Janeiro: Editora de Livros Cobogó, 2014.
- MOFFIT, SEBASTIÁN 1996 – John F. Moffit, Santiago SEBASTIÁN, *Brave New People. The European Invention of the American Indian*, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- NUNES 2004 – Benedito Nunes, *Anthropophagic Utopia. Barbarian Methaphysics*, [en:] Mari Carmen Ramírez, Héctor Olea (eds.), *Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America*, New Haven and London, Yale University Press, pp. 57–61.
- PORTINARI 1998 – Cândido Portinari, *Portinari devora Hans Staden*, São Paulo: Ed. Terceiro Nome 1998.
- RIBEIRO DE OLIVEIRA, PEREIRA DA SILVA 1992 [1989] – Myriam Ribeiro de Oliveira, Aurea Pereira da Silva, *Brazilian Colonial Painting*, [en:] Damian Bayón, Murillo Marx (eds.), *History of South American Colonial Art. and Architecture. Spanish South America and Brazil*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A. 1992 [1989], pp. 391–405.
- RIPA 1625 – Cesare Ripa, *La novissima iconología del Sig. Cavlier Cesare Ripa*, Padova, Pietro Paolo Tozzi, 1625.
- SANTOS SIMÕES 1965 – João Miguel dos Santos Simões, *Azulejaria portuguesa no Brasil, 1500–1822*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.
- STOLS 2009 – Eddy Stols, *Livros, gravuras e mapas flamengos nas rotas portuguesas da primeira mundialização*, [en:] Werner Thomas, Eddy Stols (eds.), *Un mundo sobre papel. Libros y grabados flamencos en el imperio hispanoportugués (siglos XVI–XVIII)*, Lovaina: Editorial Acco, pp. 101–145.
- VAREJÃO, KELMACHER 2005 – *Câmara de Ecos. Entrevista con Adriana Varejão por Hélène Kelmacher*, [en:] *Adriana Varejão: Câmara de Ecos/Echo chamber* [exposições na Paris, 18 de março a 5 de junho de 2005, na Salamanca, 24 de junho a 4 de setembro de 2005, na Lisboa, 15 de outubro de 2005 a 15 de janeiro de 2006], Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém, 2005, pp. 79–101.
- VILA BÔAS 2016 – Luciana Vila Bôas, *O Hans Staden de Portinari: esquecimento e memória do passado colonial*, “Pandaemonium”, vol. 19, no 27, pp. 103–125.
- <http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/carnivoras-2008/> (24.03.2018)

## Summary

### Anthropophagy in Adriana Varejão's art

Adriana Varejão (born in 1964) is one of the most well-known contemporary Brazilian artists. Her artistic output include works made in various techniques; both paintings, installations and drawings. In her work, she holds a dialogue with the past, she is particularly interested in colonial history and racial diversity, which to this day constitute important aspects shaping modern Brazilian society. The article concerns one of the important motifs that have permanently become present in the artist's work: anthropophagy. The analysis has covered both iconographic elements and formal aspects of the artist's works, in which she refers to this motif. What cannot be ignored is a dialogue, which in this case is held with the modernist concept of anthropophagy defining the identity of the Brazilian culture, shaped in the avant-garde trend of artistic reflection in Brazil in the 1920s.

Trans. Małgorzata Leśniak

## Streszczenie

### Antropofagia w sztuce Adriany Varejão

Adriana Varejão (ur. 1964) jest jedną z najbardziej znanych współczesnych artystek brazylijskich. W skład jej dorobku wchodzi prace wykonane w różnych technikach, są to zarówno obrazy, instalacje, jak i rysunki. W swojej twórczości prowadzi dialog z przeszłością, szczególnie interesuje ją historia kolonialna i różnorodność rasowa, które do dziś stanowią ważne aspekty decydujące o kształtowaniu współczesnego społeczeństwa brazylijskiego. Prezentowany artykuł dotyczy jednego z ważnych motywów, który na stałe zagościł w twórczości artystki – antropofagii. Analizie poddane zostały zarówno elementy ikonograficzne, jak i aspekty formalne dzieł artystki, w których odwołuje się do tego motywu. Nie można także pominąć dialogu, który w tym wypadku prowadzi z modernistyczną koncepcją antropofagii określającej tożsamość kultury brazylijskiej, koncepcją ukształtowaną w awangardowym nurcie refleksji artystycznej w Brazylii w latach dwudziestych XX wieku.