

ANA BUGNONE
VERÓNICA CECILIA
CAPASSO

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales,
Universidad Nacional de La Plata
abugnone@fahce.unlp.edu.ar
vcapasso@fahce.unlp.edu.ar

Rosana Paulino y Adriana Varejão: una crítica visual a la colonialidad del poder

Vol.28 / Jun 2023 / 12-34pp

Recibido: 26-03-2023 - Aceptado: 16-05-2023

Arte y políticas de identidad

© Copyright 2012: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Murcia (España)
ISSN edición impresa: 1889-979X. ISSN edición web (<http://revistas.um.es/api>): 1989-8452

ROSANA PAULINO AND ADRIANA VAREJÃO: A VISUAL CRITICISM TO THE COLONIALISM OF POWER

ABSTRACT

This paper compares and analyzes a corpus of works by Brazilian artists Rosana Paulino and Adriana Varejão, which deal with the violence inflicted upon nature and the body. From a decolonial perspective, it is believed that the selected works criticize racism and nature's destruction as consequences of the European Conquest. These artists use meaningful aspects of Portuguese culture, such as tiles, to show, together with slave ships, body parts and images of nature, the degree of violence that resulted from such process. It is claimed that Paulino and Varejão criticize the colonialism of power by showing the "colonial wound" and its effects. They show the erasure of identities, the creation of stereotypes and the use of bodies and nature as goods to propose a visual criticism over Brazil's history and present. A qualitative and transdisciplinary approach with visual studies, history and decolonial studies as a basis will be used to describe, analyze and compare the images.

Keywords:

Art; decolonialism; violence; nature; racism

RESUMEN

En este trabajo analizamos y comparamos un corpus de obras de las artistas brasileñas Rosana Paulino y Adriana Varejão, cuyos temas son las violencias ejercidas sobre los cuerpos y la naturaleza. Desde una perspectiva decolonial, consideramos que las obras seleccionadas presentan una crítica al racismo y a la devastación de la naturaleza como resultados de la conquista europea. Las artistas utilizan elementos significativos de la cultura portuguesa, como los azulejos, para mostrar, junto con "barcos negreros", partes de cuerpos e imágenes de la naturaleza, el grado de violencia que resultó de dicho proceso. Sostenemos que Paulino y Varejão producen una crítica a la colonialidad del poder, mostrando la "herida colonial" y sus efectos. Las artistas muestran el ocultamiento de identidades, la producción de estereotipos y la utilización de cuerpos y de la naturaleza como mercancías para proponer una crítica visual a la historia brasileña, aunque también del presente. Utilizamos una metodología cualitativa y transdisciplinaria, con base en los Estudios visuales, la Historia y los Estudios decoloniales, para describir las imágenes, analizarlas y compararlas.

Palabras clave

Arte; decolonialidad; violencia; naturaleza; racismo

1 INTRODUCCIÓN

La colonización de Brasil, como del resto de América Latina, incluyó un proceso violento de conquista territorial, económica y cultural, lo cual se tradujo en la explotación intensiva y desmedida de los recursos naturales, el genocidio indígena y el tráfico de personas esclavizadas. La crueldad con que fueron tratadas las personas esclavizadas estaba concatenada con la que recibieron los grupos indígenas también sometidos bajo el poder colonial. De esta manera, los cuerpos subalternos que habitaban estas tierras eran tratados como mercancía para la producción especialmente agrícola. Estos tratamientos inhumanos estaban indisolublemente vinculados, por un lado, a la producción capitalista y, por el otro, al racismo que justificaba con argumentos falaces estas prácticas.

Según la perspectiva decolonial, desde la conquista de América se implantó un tipo de poder específico, el colonial, que se basó en la explotación económica, territorial, epistémica y humana sobre las tierras y poblaciones (Quijano, 2000; Mignolo, 2000). Desde el “momento de emergencia y consolidación del circuito comercial del Atlántico, ya no es posible concebir la modernidad sin la colonialidad” (Mignolo, 2000, p. 36). Asimismo, la conquista marcó el inicio de una nueva forma de racismo que organizó una escala descendente desde la “raza” blanca hasta las indígena y negra. Esta clasificación fue determinada por el proceso colonial.

Este poder también afectó a la naturaleza y a los territorios americanos. Mientras que las culturas americanas vivían de forma estrecha con la naturaleza, los europeos¹ consideraron a los territorios conquistados como espacios subalternos, los cuales han sido (y continúan siendo) “explotados, arrasados, reconfigurados, según las necesidades de los regímenes de acumulación vigentes” (Merlinsky y Serafini, 2020, pp. 11-12).

De este modo, la modernidad produjo heridas coloniales, patriarcales y racistas (Mignolo, 2014). A partir de la teoría sobre “los condenados de la tierra”, elaborada por Frantz Fanon, Mignolo señala que,

los condenados se definen por la *herida colonial*, y la herida colonial, sea física o psicológica, es una consecuencia del *racismo*, el discurso hegemónico que pone en cuestión la humanidad de todos los que no pertenecen al mismo locus de enunciación (y a la misma geopolítica del conocimiento) de quienes crean los parámetros de clasificación y se otorgan a sí mismos el derecho a clasificar. (2000, p. 34)

Una de las formas de trabajar críticamente sobre esa herida colonial se encuentra en el arte². Así, en este artículo, nos proponemos analizar representaciones en el arte que tratan sobre la violencia, la crueldad y la tortura en Brasil, producto del proceso de conquista de tierras y de sometimiento de poblaciones nativas y esclavizadas. Analizaremos algunas obras producidas por dos artistas mujeres brasileñas: Rosana Paulino y Adriana Varejão, partiendo de la idea de que “la mejor alternativa ante la expansión imperial es salirle al paso e intentar reformular y transgredir las reglas de su juego en función de los proyectos propios” (Escobar, 2015, p. 2).

Rosana Paulino (1967) es una artista e investigadora afrodescendiente, oriunda de San Pablo. Sus obras se centran en el racismo estructural de Brasil, la esclavitud y la condición de las mujeres negras en la sociedad. Analizaremos el libro de artista *¿História Natural?* (2016) y dos obras de la serie *Atlântico Vermelho* (2017) que trabajan en la relación entre ciencia, racismo y esclavitud en Brasil.

Según Paulino, ser artista:

Para mim, sempre foi algo muito ligado à questão de ter voz, poder falar, poder discutir, poder trazer elementos que eu julgava ausentes na cultura brasileira, ou melhor, presentes na cultura brasileira, mas não reconhecidos como elementos de valor dentro dessa cultura.³ (Itaú Cultural, 12 de agosto de 2019, min. 0:18)

Sostiene que la población negra no está autorrepresentada, sino representada por personas blancas y de forma estereotipada. Asimismo, afirma que la cultura, en general, en Brasil es todavía muy eurocéntrica, masculina y blanca (Itaú Cultural, 12 de agosto de 2019). Sin embargo, ve surgir un movimiento de reivindicación de la población negra en diversas artes que no imaginó vivir en tan poco tiempo.

La artista, que trabaja con fotografías, grabados y dibujos, entre otras técnicas, investiga con textos e imágenes antes de realizar una obra. Incluso, utiliza imágenes que toma de libros “científicos”, de postales y otras fuentes, como estudios de las “razas” y de la flora y la fauna brasileñas. Despliega, desde allí, una visión crítica de la exotización del país.

La segunda artista es Adriana Varejão (1964), oriunda de Río de Janeiro. Su producción abarca sobre todo la pintura, aunque también la fotografía, la escultura y la instalación. Dentro de la variedad de temas que aborda, Varejão trabaja tanto con paisajes y mapas tajeados como con cuerpos mutilados y desollados sobre azulejos, elemento traído por el imperio portugués a Brasil, mostrando así la violencia de la colonización sobre la naturaleza y los cuerpos. En sus obras conjuga elementos de la historia cultural brasileña, como las reminiscencias del barroco colonial, conjuntamente con elementos del arte contemporáneo. En este artículo proponemos el análisis de, por un lado, las obras *Paisagens* (1995) y *Carne à moda de Franz Post* (1996) y, por otro, *Varal* (1993) y *Figura de convite III* (2005) de la serie *Proposta para uma catequese*. Nos interesa examinar cómo la artista, a partir de apropiarse de imágenes y tradiciones pictóricas de diversos contextos históricos y geográficos de la historia del arte, explora el pasado colonial y sus consecuencias en Brasil, tanto en territorios como en los cuerpos. Según Varejão “mi método es operar una migración de imágenes para reescribir críticamente la historia. Las imágenes son retomadas para pervertir su modelo (...) Es un ejercicio de descolonización” (Valtierra, 2019, párr. 3). Estas obras retoman, profundizan y exageran el barroco como género de expresión cultural del Brasil colonial.

Rosana Paulina y Adriana Varejão trabajan con azulejos portugueses para hacer referencia al colonialismo. Luego de que en la segunda mitad del siglo XVI se establecieran en Lisboa los ceramistas flamencos, empezaron a popularizarse las obras que constituían piezas de cerámica y grandes paneles con escenas religiosas y mitológicas que adornaban casas e iglesias (especialmente en la época del renacimiento tardío y barroco). Desde finales del siglo XVII, Portugal también comenzó a recibir cerámicas blancas y azules procedentes de China. Como parte de las prácticas coloniales de Portugal, Brasil recibía paneles procedentes del imperio y la decoración con azulejos se popularizó en el siglo XVIII (Kubiak, 2016).

Esta investigación utiliza una metodología cualitativa y transdisciplinaria. Para el abordaje de las imágenes, realizamos una descripción y un análisis iconográfico, con aportes de la Historia, los Estudios visuales y los Estudios decoloniales. Además, relevamos entrevistas en las que las artistas hablan sobre sus obras, intereses y propuestas estéticas⁴.

2 ROSANA PAULINO

Rosana Paulino se reconoce como artista visual, investigadora y educadora (Paulino, 2018). Estudió grabado en la Escola de Comunicações e Artes de la Universidade de San Pablo, se doctoró en Artes visuales en la misma Universidad y realizó estudios en Londres. Sus trabajos se concentran en la posición de las mujeres negras en la sociedad brasileña y los diversos tipos de violencias sufridos por la población negra debido al racismo y a la esclavitud, así como también hacen referencia a la naturaleza (Paulino, 2018).

En relación con el racismo, recordamos que la clasificación que realizaron lxs conquistadorxs, “era racial porque clasificaba a los seres humanos en una escala descendente que tomaba los ideales occidentales cristianos como criterio para la clasificación” (Mignolo, 2000, p. 43). Esta organización jerárquica partía del criterio de que quienes no eran como ellxs (en religión, lengua, costumbres, organización política, etc.), eran inferiores, específicamente indígenas y negrxs.

Esta jerarquización racista se relaciona también con el comercio triangular, que significó el tráfico de bienes y personas entre Europa, África y América, a cuyos fines económicos se sumaban los religiosos de catequizar a las poblaciones sometidas. Este tráfico, que trasladaba personas esclavizadas en condiciones inhumanas en “barcos negreros”, se enlazaba con las teorías racistas que definían quiénes podían ser considerados seres humanos y quiénes eran mera mercancía. La violencia que vivían las personas esclavizadas fue parte de un programa de deshumanización que se ubicó en el corazón de la conquista y la colonialidad del poder.

Así, las estrategias de la modernidad, ligadas a la colonialidad de ser, la ocupación territorial, la explotación económica y la producción de saberes basados en una verdad científica occidental, serán la base que nos permitirán abordar, por un lado, el libro de artista *¿História Natural?* (2016) y, por otro, las obras *Sem título* (2017) y *Atlântico Vermelho* (2017), pertenecientes a la serie homónima.

2.1 *¿Historia Natural?*

En 2016 Paulino produjo el libro de artista *¿História Natural?*⁵ que contiene 12 planchas de grabados y collages sobre papel y tela e incluye costuras. Sus hojas están rasgadas en la parte inferior. La artista utiliza el discurso de las narrativas científicas de naturalistas que incluían una concepción sobre las etnias como “razas” para criticarlo.

Para comprender este libro es necesario mencionar que, en Brasil, el racismo “científico” surgió cuando se acercaba el fin de la esclavitud y se proponía la igualdad política y formal de todas las personas, incluyendo las esclavizadx. También se relaciona con la reacción de las elites intelectuales de Salvador y Recife a la diferenciación entre el Norte (mestizo) y el Sur (blanco) (Guimarães, 2004). Autores como Sílvio Romero, Nina Rodrigues y Euclides da Cunha, sostuvieron estas teorías racistas. Al aplicar la teoría evolucionista, llegaban a la conclusión de que Brasil era un país atrasado debido al medio ambiente (causas naturales) y a la mezcla de “razas” (blancos, negros e indios) (Ortiz, 1985).

El libro de artista *¿História natural?* lleva signos de preguntas en el título del libro, por lo que, desde el inicio, Paulino cuestiona la propia “naturaleza” de este tipo de historias y, con ello, la

verdad que estas contienen. Además, en portugués no se utiliza el signo de interrogación inicial, por lo que su colocación enfatiza la condición de interrogante.

Los libros de “Historia natural” tomaron fuerza en el siglo XVIII, con la Ilustración racionalista europea y la exploración de las colonias. Incluían un conjunto de descripciones basadas en la geología, la botánica y la zoología que luego fueron vinculadas al trabajo de campo y las colecciones.

¿História natural? comienza con la imagen de un pez sobre una hoja negra. Al dar vuelta la página, se ven algunas frases, tapadas por una tela cosida en los bordes -una técnica utilizada frecuentemente por Paulino y que llama “suturas”-. Al abrir la tela (ver Fig. 1), se observa la impresión de un azulejo portugués manchado con tinta roja, representando sangre, y que podemos relacionar con la herida colonial. Allí puede leerse: “O progresso das nações. A salvação das almas. O amor pela ciência” sobre un fondo con un cráneo. La artista incorpora estas expresiones que representan los ideales europeos del siglo XIX para desaprobando su contenido y la ideología que conllevan: el progreso como evolución de las sociedades por el uso de la razón, idea surgida tiempo antes con el Iluminismo; la salvación de las almas por parte de la religión católica y su catequización, incluso a la fuerza; y una alabanza a la ciencia como forma de conocimiento y de avance de las sociedades. Con estas frases, Paulino cuestiona la verdad que ellas contienen y muestra, en las páginas siguientes, las consecuencias de su implementación. La colonización, representada por la imagen del azulejo manchado con tinta roja que cubre parte de la tela, es una muestra de la inhumanidad y la violencia de este discurso.



Figura 1. Rosana Paulino, *¿História natural?*, 2016, libro de artista. Fuente: Rosana Paulino

Seguidamente, una página muestra el título del libro sobre la reproducción de una radiografía de dos manos. En diversas obras de Paulino, se encuentran imágenes de huesos, partes de esqueletos y calaveras que la artista relaciona con los restos de las personas esclavizadas.

Si bien el libro no está organizado en capítulos, hay algunos títulos que organizan secciones temáticas, aunque relacionadas entre sí. Bajo el título “A flora”, el libro contiene imágenes de flores tomadas de la reproducción de azulejos portugueses a cuyo lado se encuentra la imagen de una planta florecida de la que sale, nuevamente, un hilo de tinta roja. Este, probablemente, alude a la devastación de la flora que comenzó en la conquista colonial y continúa hasta el presente. La parte titulada “A fauna” presenta una reproducción de azulejos con animales sobre la que se imprimió la figura de un cangrejo.

Sigue la sección “As gentes”, que muestra un fondo de azulejos con carabelas sobre el que Paulino colocó imágenes de tres personas. Dos imágenes pertenecen a la misma persona, aparentemente indígena, y la tercera, a una persona africana o afrodescendiente. Sus rostros están recortados, por lo que se ven a través de ellos los azulejos. Son personas sin rostros, sin la marca que señala quiénes son. En lugar de rostros, se observa la violencia de la conquista que atraviesa sus cuerpos, así como la ausencia, o mejor, la supresión de identidad que produjeron el secuestro y la esclavitud. En esta, como en otras obras, Paulino se introduce en la dimensión corporal de la “diferencia colonial” (Mignolo, 2019).

La página que sigue dice “A ciência é a luz da verdade?”, repetido varias veces. Debajo, dos figuras de un cráneo ponen en cuestión este discurso. Además, la imagen de una persona negra sobre la que se colocó la de una planta, persiste en la indagación sobre la ciencia y la historia natural. El signo de interrogación produce nuevamente una crítica a la concepción de ciencia como generadora de verdades y como discurso clasificador que permite no solo la exploración y el conocimiento de la naturaleza, sino la justificación del racismo.

Una tela con un mapa de África, cosido al papel, cubre parte de la siguiente hoja. Al abrir este paño (ver Fig. 2), se muestra el esquema de un barco con personas esclavizadas. Sobre la hoja de papel que se encuentra debajo se ven dos azulejos sobre los cuales se encuentra la misma imagen de la persona africana reproducida en “As gentes”, pero con su rostro a la vista, del lado derecho, y como una imagen completamente negra, del costado izquierdo. En esta última, su opacidad indica que, según expresó Paulino (thefrankmuseum, 9 de febrero de 2019), más que personas, eran “sombras”. Estas imágenes completan su significado con el mapa del continente africano y del barco esclavista. Entre las dos imágenes, otra vez una tinta roja se derrama señalando la presencia de sangre.



Figura 2. Rosana Paulino, *¿História natural?*, 2016, libro de artista. Fuente: Rosana Paulino

Luego, otra página se encuentra parcialmente cubierta por una tela blanca que, al elevarla, deja ver torso de una mujer negra cuyos ojos están tachados de negro. A su lado, la reproducción de un antiguo mapa, sobre el que se ubicó una figura humana en negro, nuevamente, juega con la ausencia —como figura oscura, vacía, secuestrada de su tierra— y la presencia —como esclavitud—. Asimismo, el mapa sella el vínculo con el tráfico de personas en el contexto mundial del comercio triangular.

Seguidamente, hay tres figuras humanas africanas de frente, costado y perfil, al modo de las imágenes que la ciencia hacía circular de las diferentes “razas”. Debajo, la artista ubicó reproducciones de elementos de tortura utilizados en el pasado sobre las personas esclavizadas. En medio de las figuras humanas, un hueso, como antes las manos, remite a la naturaleza biológica y “científica” del libro, así como a la muerte de los recién llegados de los “barcos negreros”.

Hacia el final del libro, se encuentran repetidos diversos nombres de pueblos indígenas. Esta repetición funciona como recordatorio de la existencia de esos pueblos, mientras hace referencia a la gran ocupación del espacio de las poblaciones indígenas. En la parte inferior, una calavera nos advierte que la muerte los rodea. Finalmente, el libro cierra con las imágenes de un hueso y, a su lado, una planta florecida esconde por detrás un rostro aparentemente indígena.

En el contexto de las teorías pseudocientíficas y racistas, así como en el marco de la Historia natural, las imágenes que produjo Paulino en este libro ofrecen un juicio negativo y decolonial sobre las relaciones entre ciencias naturales, racismo y violencia.

2.2 *Atlântico Vermelho*

Atlântico Vermelho es una serie de obras compuestas por trozos de telas impresas y cosidas. Una de ellas (ver Fig. 3), *Sem título*, nos muestra un hueso, un corazón, la imagen de una mujer en positivo y en negativo, una calavera, una radiografía y reproducciones de azulejos portugueses: uno con una carabela navegando, otro con el típico diseño floreado que adornaba paredes y objetos.

Esta obra produce una narración de la historia de la colonialidad, que parte del viaje de los portugueses en busca de nuevas tierras hacia el tráfico de personas africanas esclavizadas y sus cuerpos concebidos como máquinas para el trabajo. De allí el nombre de la serie, *Atlântico Vermelho*⁶, que remite a la sangre derramada en el mar por el traslado brutal de personas esclavizadas desde diferentes territorios africanos hacia Brasil.

Sin mostrar las condiciones inhumanas en las que las personas eran traficadas, Paulino construye un relato sobre la esclavitud como derramamiento de sangre. Se pregunta en estas obras: ¿dónde está esa sangre perdida?, ¿a quién le importó ese derramamiento? Al montar estas imágenes, esos hechos toman una dimensión más humana, más personal. Las fotografías en primer plano de personas esclavizadas que se encuentran en esta serie apelan a la identificación que va de lo abstracto —la esclavitud, el tráfico de personas, por ejemplo— a lo concreto: esta persona y aquella como sujetos que sufrieron estas aberraciones. Paulino ofrece la posibilidad de ver los rostros, los huesos, los órganos, juntos con los azulejos del colonizador, lo que, en una visión de conjunto, da un panorama de lo abyecto de la colonización, al mismo tiempo que de la silente resistencia de esos cuerpos, cuyas miradas nos cruzan directamente a los ojos. La necropolítica colonial está presente en esta obra.



Figura 3. Rosana Paulino, *Sem título*, técnica mixta, 2017. Fuente: Rosana Paulino

Otra obra de esta serie (ver Fig. 4), también hecha de impresiones sobre retazos de tela cosidos entre sí, contiene reproducciones de azulejos portugueses, rodeados de fotografías de personas negras, cuyos rostros están intervenidos con hilos o borrados. Nuevamente, huesos y fotografías que muestran al cuerpo como una máquina para el trabajo, entre carabelas, ponen en primer plano el tráfico y la explotación. En la parte inferior, la tela con azulejos está cosida con hilos rojos que cuelgan como sangre. El nombre de la obra, *Atlântico Vermelho*, está impreso en rojo sobre otra imagen de azulejos.



Figura 4. Rosana Paulino, *Atlântico Vermelho*, técnica mixta, 2017. Fuente: Rosana Paulino

En esta obra, Paulino intervino los rostros de las personas representadas. La mujer que carga un barril en su cabeza tiene perforada su cara, produciendo el mismo efecto mencionado antes en el libro *¿História natural?* Otra mujer tiene una costura en negro, apretada, que tensiona la tela en la zona de sus ojos. Finalmente, la imagen de un hombre de perfil, tomada posiblemente con fines “científicos” para estudiar las “razas”, tiene dos costuras: una en el rostro y otra que divide su cuerpo en dos. Esta doble costura, que tapa los ojos y parte el cuerpo, es la forma que la artista encontró de expresar los efectos del secuestro y la esclavitud en las personas, especialmente el trauma (Itaú Cultural, 13 de junio de 2016, min. 4:09).

Asimismo, las intervenciones sobre las caras de las personas nos hablan de la pérdida de identidad en la esclavización, anulando sus nombres, pueblo al que pertenecían, actividad que realizaban y rango social, entre otras marcas su identidad. Además, el recorte del rostro enfatiza su invisibilización, la cual amplía la pérdida de identidad hacia la transformación de la persona en una cosa.

En la obra, el hombre desnudo, colocado de perfil, y el hueso, dialogan con el libro de artista *¿História natural?*, y ponen nuevamente en el centro la relación entre ciencia, la colonialidad y el racismo. El uso de azulejos que refieren a la cultura portuguesa marca simbólicamente un elemento identitario del colonizador que, a la inversa de las personas sometidas, no solo se mantuvo, sino que se importó como mecanismo de dominación estética. Por otro lado, como ya se vio, las carabelas remiten directamente a la colonización y desnaturalizan la presencia de personas africanas en América.

Teniendo en cuenta que “la diferencia colonial instituye heridas coloniales que disminuyen a la persona, pero generan a la vez digna rabia que nutre la necesidad de sanaciones decoloniales” (Mignolo, 2019, p. 20), entendemos que Paulino pone en imágenes la herida colonial y establece un camino hacia la autoafirmación y la dignificación.

3 ADRIANA VAREJÃO

Varejão es una de las artistas contemporáneas más presentes en el circuito internacional del arte. Si bien su obra es diversa en cuanto a los diferentes materiales y soportes que elige, “es posible reconocer una continuidad en el uso de elementos de fuertes reminiscencias de la tradición histórica. En muchos casos, estos se traducen en una apelación al imaginario de yugo colonial, del canibalismo y la antropofagia (...)” (Urtubey, 2018)⁷. Al respecto, es preciso decir que no solo se apropia de elementos de la historia del arte y cultural portuguesa-brasileña, sino que también los reescribe, dándoles otros sentidos. Es posible visualizar en sus producciones las heridas coloniales, la dominación y la barbarie generadas a partir de ese proceso, desde dos ángulos: con relación al paisaje o la naturaleza y en vinculación a los cuerpos (o partes de cuerpos). A partir de este recorte, proponemos trabajar, por un lado, con las obras *Paisagens* (1995) y *Carne à moda de Franz Post* (1996) y, por otro, con *Varal* (1993) y *Figura de convite III* (2005) de la serie *Proposta para uma catequese*.

3.1 Paisagens y Carne à moda de Franz Post

El primer conjunto de obras está vinculado al paisaje, género pictórico que alude a diferentes escenas de la naturaleza, en general, de representación realista. Si bien en un principio los paisajes constituían el fondo de escena de otros géneros, con el paso del tiempo fueron adquiriendo importancia como género independiente (siglo XVII). La propuesta de Varejão reenvía al espectador a aquellas producciones pictóricas propias del artista viajero. Estos viajes eran el resultado de la organización de una práctica social del discurso de la modernidad: expansión, conocimiento y dominación (Penhos, 2005). El viaje reflejaba normas, valores e ideologías y estaba diseñado para extender una identidad a través del tiempo y del espacio como un dispositivo de poder. Los artistas viajeros representaban lo desconocido, mostraban un paisaje lejano, construían un relato que “domesticaba” lo diferente. Así como la colonialidad domina lo social, hace lo propio con lo económico, dentro del cual se encuentra la apropiación de las tierras (Mignolo, 2000) y de las formas de vida que en ella se encuentran. Este saber-poder visual es el que vuelve a encarnar Varejão en sus pinturas, teniendo en cuenta que “si los relatos de viaje de la modernidad sirvieron como alegoría-vehículo para reproducir epistemológicamente el discurso de la Modernidad/Colonialidad, una emancipación onto-epistemológica contemporánea posible puede involucrar una deconstrucción de tal alegoría problematizando el relato de viaje” (Grosman, 2020, p. 246). Esta es una de las formas en que Varejão saca a la luz la herida colonial.

En *Paisagens* (ver Fig. 5), de 1995, la artista pinta, en un marco de forma oval, dos tipos de paisajes en una misma obra. El primero, un paisaje exuberante, donde vemos vegetación de la selva brasileña. Este paisaje, que se ve en el borde exterior del cuadro, es una cita a la acuarela *Forêt vierge du Brésil* del Conde de Clarac (1777-1847) y es una de las imágenes de Brasil más divulgadas en el siglo XIX. El pintor y arqueólogo francés acompañó la misión diplomática a América del duque de Luxemburgo, permaneciendo unos meses en Brasil en 1816. Allí, el artista representó aspectos del paisaje brasileño en óleos, acuarelas y dibujos, siendo muy conocida la obra antes mencionada, expuesta en el Salón de París de 1819. El segundo paisaje inserto en la pintura de Varejão, es el representado, ya con otras características, en el centro de la composición, similar a las acuarelas de artistas viajeros como Jean-Baptiste Debret o Johann Moritz Rugendas, tal como afirma Pedrosa (Andermann, 2018). Allí, en su centro, la pintura posee un corte en sentido vertical, un tajo, que alude a los propósitos extractivos del colonizador: la marca de la violencia. Así, la obra *Paisagens* muestra paisajes heridos a través de siglos de dominación, refiriéndose al expansionismo europeo y la consecuente explotación de la naturaleza para obtener conocimientos y recursos.



Figura 5. Adriana Varejão, *Paisagens, série Terra incógnita*, 1995, óleo sobre tela.
Fotografía: Eduardo Ortega

En *Carne à moda de Franz Post* (1996) (ver Fig. 6), Varejão nuevamente realiza una cita a un pintor y grabador viajero. En este caso, alude al artista barroco holandés Frans Janszoon Post (1612-1680), quien, al igual que el artista Albert Eckhout, formó parte de la comitiva del conde Juan Johann Moritz Fürst von Nassau-Siegen, enviado en 1636 a Brasil. Post⁸ fue conocido por pintar diversos paisajes de la zona de Pernambuco, en el nordeste brasileño, y del delta del río São Francisco⁹.

La artista expone en *Carne à moda de Franz Post* un cuadro de paisaje que disimula la violencia ejercida sobre la tierra y apuesta a un paisaje idílico, calmo y pintoresco. Pero hay allí cinco incisiones: tajos sobre la tela que dejan a la vista la carne viva de esa tierra, cuyos trozos son servidos en platos sobre una mesa, al modo de un cierto canibalismo. Se representa así la mutilación y la explotación desmedida, bajo una forma violenta de ocupación y apropiación de esos territorios. La propuesta de Varejão critica esta violencia subyacente, esa herida colonial. Para Andermann, “comer la carne del cuadro, una vez pelada la piel ilusoria de la naturaleza-paisaje que encubría los cuerpos violados y mutilados de la expansión colonial, sería una respuesta postcolonial y feminista a esa violencia falocéntrica” (2018, p. 17).

En suma, en *Paisagens* y *Carne à moda de Franz Post* aparecen imágenes del pasado revisitadas, es decir, la cita a artistas viajeros europeos y al relato de una historia del arte blanco y colonial. Tal como sostiene la artista,

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. (Kubiak, 2016, p. 220)

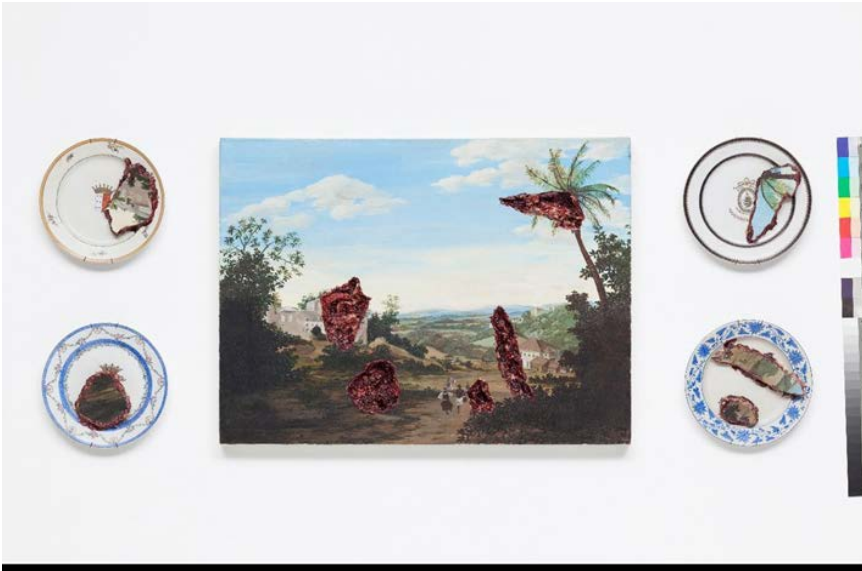


Figura 6. Adriana Varejão, *Carne à moda de Franz Post*, 1996, óleo sobre tela y porcelana.
Fotografía: Eduardo Ortega

El género paisaje es central, pero, a la vez, aparece subvertido críticamente en una nueva narración, a través de distintas estrategias que lo hieren. Estas ocurren ya sea por el tajo en la tela como en los cortes en pedazos del lienzo, explicitando, en ambos casos, la violencia de la historia oficial al dejar al descubierto una superficie cárnica con sangre: un “cuerpo” sacrificado, el de la naturaleza. Así, ambas propuestas son un llamado a repensar la historia cultural brasileña y a mostrar lo oculto a primera vista.

3.2 *Varal y Figura de convite III*

El segundo conjunto de obras seleccionado de Adriana Varejão son las que refieren a la violencia ejercida sobre los cuerpos humanos al ser colonizados, violados y mutilados. Hablamos de *Varal* (1993) y *Figura de convite III* (2005), ambas de la serie *Proposta para uma catequese*. En esta serie, tal como sostiene Cámara (2020), la artista se apropia de diferentes recursos europeos, como las obras del grabador y editor alemán de origen flamenco Theodor de Bry sobre los rituales antropofágicos tupíes, y algunos propios del mundo portugués, como ciertas imágenes históricas, los barrales de cocina que exhibían piezas de animales de caza y utensilios de cocina, las figuras de invitación que adornaban las viviendas privadas y daban la bienvenida al visitante. En estos trabajos de Varejão, encontramos, además, como común denominador la referencia al azulejo, elemento que, compositivamente, organiza las imágenes y opera como falso soporte: no usa efectivamente azulejos, sino que los pinta. Recordemos que el azulejo remite a los intercambios entre colonia y metrópoli y a la cultura material de los siglos XVII y XVIII durante los cuales el imperio portugués desembarcó en tierras brasileñas. Al respecto, la artista dice que “el azulejo es la forma de decoración más utilizada en el arte nacional portugués. Mi idea

es asimilar el azulejo como retórica artística representativa de una cosmovisión europea para invertir y subvertir el lugar de observación” (Valtierra, 2019, párr. 8).

El “daño” a este tipo de decoración colonial portuguesa que se nos presenta en *Varal* y *Figura de convite III* también da cuenta, como en el primer grupo de obras analizadas, de las heridas coloniales causadas por la expansión y violencia europea a partir de la presentación, por parte de Varejão, de una historia crítica, contrainsurgente y decolonial.

En *Varal* (ver Fig. 7), el fondo de la obra es una retícula conformada por la representación de azulejos, algunos resquebrajados, mientras que la figura que se nos aparece en primer plano es un tendedero, del cual cuelgan diferentes partes del cuerpo humano. Un brazo, una pierna, una mano, un pie, un estómago, un pene, tripas: fragmentos de cuerpo que penden de hilos y sogas como si fueran prendas de vestir. En la composición, llama la atención la representación de una media cabeza, ubicada en el centro del lado derecho de la composición, la cual se asemeja a la figura de Cristo. Incluso, se podría intuir que todas las partes pueden ser del cuerpo de Cristo. De ahí que también podamos establecer un vínculo entre la obra y el nombre de la serie a la que pertenece. Recordemos que la iglesia católica, a través de las bulas papales de los siglos XV y XVI, alentaba la toma de nuevas tierras y relacionaba esto con la conversión a la fe católica de quienes eran sometidos. Es decir que vinculaba la expansión del cristianismo con la posesión de tierras y la explotación de mano de obra bajo la servidumbre y la esclavitud (Mignolo, 2000), tanto como el uso de múltiples formas de violencia. Así, los cuerpos cortados, asociados a costumbres salvajes, a la ausencia de civilización y, por ende, a la barbarie, aparecen aquí de manera irónica sobre una composición que alude a un elemento característico de la historia cultural portuguesa: el azulejo.



Figura 7. Adriana Varejão, *Varal*, série *Proposta para uma catequese*, 1993, óleo sobre tela.
Fotografía: Eduardo Ortega

Figura de convite III (ver Fig. 8) parte de la cita de un grabado de Theodor de Bry. Las ilustraciones de de Bry contribuyeron a construir una visualidad del imaginario europeo del siglo XVI respecto de las colonias, sus habitantes y costumbres. A pesar de que el grabador dibujaba las crónicas de lxs conquistadorxs, retratando nativos de América y África¹⁰, nunca estuvo en el continente americano. Sus dibujos y grabados, entonces, contribuyeron a cimentar el terror de lxs europexs por lxs americanxs, al ser representados, en muchos casos, como guerrerxs bárbarxs, caníbales y sanguinarixs.

En *Figura de convite III*, Varejão realiza una (re)apropiación y una subversión de la obra original. Por un lado, recupera la figura de entrada y lo hace a través de un grabado de Bry que reproduce al óleo: es la figura de una “mujer desnuda, con pinturas en todo el cuerpo, [que] remite a la mujer indígena” (Pedrosa, 2013, párr. 4)¹¹. Como mencionamos anteriormente, la figura de entrada, en general, era masculina —y no femenina—, cuya función era decorativa, un género de ornamentación hecha en paneles de azulejos dispuestos en la entrada de palacios o iglesias, dando la bienvenida. Esta modalidad fue común tanto en Portugal como, luego, en Brasil. Entonces, no solo hay una apropiación por parte de la artista de la tradición portuguesa al realizar una figura de entrada —que es trasplantada, apropiada— sino también una subversión en tanto lo que aparece representado es la figura de una mujer, hecha desde una perspectiva cultural eurocéntrica —blanca, rubia y con una fisonomía que no corresponde a lxs nativxs americanxs—.

La representación es compleja. En primer lugar, es una mujer con tatuajes o pinturas en su cuerpo, lo cual podría aludir a una mujer guerrera. Tiene una soga que rodea su cuello y otra en la cintura. Además, sostiene en su mano derecha la cabeza de otra mujer. Esto, parece evocar la pintura de otro artista viajero, Albert Eckhout, holandés que elaboró dibujos, pinturas y grabados durante su estadía en Pernambuco entre 1637 y 1644. Tal como se analizó en un trabajo previo, en *Mulher Tapuia*, el artista representó una mujer caníbal del grupo tapuia, habitante de las tierras del interior de Brasil, la cual, desnuda, aparece sosteniendo un brazo humano con su mano derecha (Bugnone y Capasso, 2021). En segundo lugar, en el fondo de la obra hay una composición de azulejos decorados, conteniendo, cada uno, una figura diferente: en algunos hay flores y en otros distintas partes del cuerpo. Para Pedrosa, esta figura de entrada nos está invitando a entrar no al mundo civilizado europeo, sino al americano, “salvaje, híbrido, mestizo” (Pedrosa, 2013, párr.5). Sin embargo, podemos considerar que aquí se evidencian tanto las prácticas caníbales como la violencia del régimen colonial, desdibujando esta falsa dicotomía entre lo civilizado y lo bárbaro. Asimismo, también puede remitir a los exvotos: ofrendas al santo como petición de curación o agradecimiento y que, entre sus múltiples formas, pueden ser partes del propio cuerpo extirpadas, cortadas o arrancadas. Por último, se podría decir que, al utilizar la imagen eurocéntrica y, por lo tanto, estéticamente errónea, para representar a una mujer indígena, Varejão demuestra el grado de desconocimiento y de producción de estereotipos visuales que producían los colonizadores.

En síntesis, *Varal* y *Figura de convite III* llaman a la reflexión crítica respecto de la violencia y la crueldad sobre los cuerpos, usando de base diferentes referencias a la historia cultural portuguesa con el fin de subvertir los sentidos de lxs conquistadorxs y poner en tela de juicio el proyecto colonial, la dicotomía civilización-barbarie.



Figura 8. Adriana Varejão, *Figura de convite III, série Proposta para uma catequese*, 2005, óleo sobre tela.
Fotografía: Eduardo Ortega

4 PAULINO - VAREJÃO: UN EJERCICIO DE DECOLONIZACIÓN

A partir de los análisis realizados sobre las obras de Paulino y Varejão, establecemos algunas líneas de contacto. Por un lado, la apelación al uso de cierta violencia sobre la materialidad de las obras está presente en ambos casos. En las obras de Paulino, vemos los rostros intervenidos con costuras y recortes que refieren al dolor, a la pérdida de identidad, a la invisibilización. Varejão perfora las telas en los paisajes convirtiéndolas en pieles rasgadas, lastimadas, mostrando la sangre que hay debajo de la superficie, y, en una de las obras, agrega imágenes de trozos de carne. Además, ambas apelan a la violencia en las imágenes representadas. La violencia en el trabajo sobre cuerpos se advierte en Varejão a través de las mutilaciones y los descuartizamientos, representados directamente en imágenes realistas y figurativas. A ello se suma la ejercida sobre la naturaleza. Paulino produce marcas, desfases y textos que muestran la violencia de la colonialidad sobre los cuerpos y la naturaleza.

De esta manera, al comparar las obras de Paulino y Varejão, observamos que coinciden con lo que Escobar denomina “narrativas duras” (2015, p. 64), una de las tendencias contrahegemónicas en el arte. Allí, “reemergen los temas densos, las denuncias olvidadas, como la injusticia social, la devastación ambiental y la frivolidad programática sostenida por la alianza política-cultural-mercado” (Escobar, 2015, p.64). Así, en las obras analizadas, vemos el “dramatismo visceral y orgánico, violento las más de las veces” (Escobar, 2015, p. 64) de esta tendencia. Los cortes en los paisajes realizados por Varejão, que transforman la tela en carne sangrante y mutilada con tajos, las partes de cuerpos destripados y descuartizados sobre la imagen de Cristo o de la mano de una supuesta indígena eurocéntrica, plantean, desde esta narrativa dura, una profunda querrela contra la colonialidad del poder y sus efectos. Paulino hace lo propio a través de las

imágenes que construyen una narrativa “científica” sobre la naturaleza y las “razas”: huesos y calaveras muestran tanto la muerte como el uso científico de los cuerpos sometidos, así como las figuras humanas de personas esclavizadas, cuyos rostros han perdido identidad y visibilidad, son secuestradas y trasladadas como mercancías, mientras los azulejos chorrean sangre. Entendemos que, en estos casos, las narrativas duras reaccionan no solo al pasado brasileño que todavía está presente en la cultura brasileña, sino también, al interior del campo artístico, frente a “cierta insoportable levedad posmoderna” (Escobar, 2015, p. 64).

Otra dimensión de las obras de las dos artistas se refiere a que trabajan sobre la idea de “herida colonial”, como mencionamos antes, la herida producida por la colonialidad, física y psicológica. Paulino y Varejão señalan esto con distintas estrategias. La primera indagó en los efectos psicológicos del trauma del secuestro y la esclavización. Asimismo, las representaciones de los cuerpos mostrados desde el punto de vista del naturalismo, en su dimensión biológica, permiten ver la búsqueda de justificar el racismo a tono con el conocimiento y la explotación de la naturaleza como heridas. Por su parte, Varejão muestra las heridas sobre las tierras y los paisajes, remitiendo también a los abusos realizados en la naturaleza. Asimismo, al poner en imágenes los cuerpos despedazados, hace que esas heridas sean evidentes.

Otro aspecto en que coinciden Paulino y Varejão es el abordaje del racismo. Paulino se refiere a las características físicas humanas que, combinadas con la ciencia, justifican el racismo, y también aparecen las actividades y objetos ligados al trabajo esclavo. Por otro lado, incorpora mapas y ambas artistas usan azulejos para referirse a la forma que tomó la geopolítica después de la conquista de América. Varejão también incluye en sus trabajos a la religión, en las referencias al catecismo y a la figura de Cristo.

Si bien Escobar presenta las complejidades de la producción artística en el contexto del avance del mercado, sostiene que “el arte mantiene aún ángulos filosos y resortes subversivos capaces de cumplir el viejo anhelo moderno de sobresaltar lo real y provocar lecturas intensas, reactivadoras de la memoria y anticipatorias de afanes nuevos” (2003, p. 62). Entendemos que es posible ver en las obras de Paulino y Varejão esta capacidad crítica que trabaja en un cuestionamiento sobre lo que la modernidad y la colonialidad produjeron en términos de violencia sobre las personas y la naturaleza y, al mismo tiempo, que opera sobre la memoria, trayendo al presente dimensiones olvidadas, negadas e invisibilizadas para ser recordadas en toda su magnitud, en toda su brutalidad, para producir un presente menos desigual y un futuro más humano.

5 CONCLUSIONES

El recorrido que realizamos por algunas obras de Rosana Paulino y Adriana Varejão, nos permitió analizar el modo en que trabajan, desde una deriva decolonial, sobre el pasado violento y racista que atravesó Brasil. Analizamos las obras seleccionadas como expresiones que conectan con la colonialidad para desarmar, a través de las imágenes, algunos de sus sustentos ideológicos.

Desde un énfasis puesto en los efectos sobre las personas (sus cuerpos, sus identidades) y la naturaleza, observamos que, aunque con estrategias diferentes, ambas artistas colocaron en primer plano la necesidad de hacer ver los horrores del pasado para producir memoria y

entender el presente. En el caso de Paulino lo hizo basándose en libros de Historia Natural que mostraban, entre plantas y animales, a las “razas” humanas, cuestionando la base racista sobre la que construían sus discursos e imágenes. Varejão, hizo lo propio tomando como base ciertas obras producidas en los siglos XVI, XVII y XIX por pintorxs europexs para, desde allí, dismantelar los discursos que los sustentaban, subvertir las imágenes y las ideas que los avalaban. Por otra parte, las dos artistas utilizaron imágenes de azulejos portugueses, como una forma de señalar, de recordar, que las formas de crueldad que nos hacen ver, están indisolublemente relacionadas con la colonización y que esta tiene una identidad específica. Por el contrario, las particularidades individuales, subjetivas de las personas sometidas, y de la naturaleza, fueron atacadas por esa misma estrategia colonial.

Al mostrar la violencia en la materialidad de las obras y en las imágenes producidas, estas artistas se involucraron en las narrativas duras, trabajaron sobre lo visceral y tocaron lo real, lo abyecto, como forma de responder a la cultura liviana de la posmodernidad.

La potencia de estas obras se encuentra en que producen una crítica hacia la colonialidad del poder a través de la irrupción que generan en los discursos negacionistas, los que invisibilizan las desigualdades y las injusticias sociales, así como la expoliación ejercida sobre la naturaleza. En este sentido, las obras de Paulino y Varejão apuntan no solo a desarmar esas narrativas, sino a proponer un futuro mejor.

AGRADECIMIENTO

Agradecemos a Rosana Paulino y a Adriana Varejão por habernos permitido la publicación de las imágenes de sus obras en este artículo.

6 REFERENCIAS

Andermann, J. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Metales Pesados.

Bugnone, A. y Capasso, V. (2021). Imágenes del otro en Brasil: Un análisis comparado de artistas en expediciones. *Revista Humanidades*, 11(2), 1-17. DOI: <https://doi.org/10.15517/h.v11i2.47315>

Bugnone, A. y Capasso, V. (2017). El giro crítico en torno a los sujetos y objetos del arte: Edgardo A. Vigo y Cildo Meireles. *Arte, Individuo y Sociedad*, 29(3), 537-553. DOI: <http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.55775ARTÍCULOS>

Cámara, M. (2021). *El archivo como gesto. Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña*. Prometeo.

Escobar, T. (2003). Elogio del silencio. *Huellas*, 3, 60-65. Recuperado de <https://bdigital.uncu.edu.ar/171>

Escobar, T. (2015). Arte popular: el desafío contemporáneo. *Estudios Curatoriales*, 3(4), 1-5. Recuperado de <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/679/633>

Grosman, C. (2020). Poiésis del cine latinoamericano frente a los aplazamientos de la aporía de emancipación postcolonial. En A. De Oto, (comp). *Ejercicios sobre lo postergado. Escritos poscoloniales* (pp. 245-269). Quellqasqa.

Guimarães, A. S. (2004). Preconceito de cor e racismo no Brasil. *Revista de Antropologia*, 47, 9-43. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0034-77012004000100001>

Itaú Cultural (12 de agosto de 2019). *Rosana Paulino – Série Cada Voz* (2019) [Video]. Youtube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=bfvxqWMfG7Q>

Kubiak, E. (2016). Antropofagia en el arte de Adriana Varejão. *Sztuka Ameryki Łacińskiej*, 6(1), 205-229. DOI: <https://doi.org/10.15804/sal201607>

Merlinsky, G., y Serafini, P. (Eds.). (2020). *Arte y ecología política*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Mignolo, W. (2000). La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad. En E. (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (pp. 34-52). CLACSO. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf>

Mignolo, W. (2014). Prefacio. En Z. Palermo y P. Quintero (Eds.). *Anibal Quijano: textos de fundación* (pp. 9-11). Ediciones del signo.

Mignolo, W. (2019). Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 14(25), 14-33. DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.14132>

Ortiz, R. (1985). Memória coletiva e sincretismo científico: as teorias raciais do século XIX. *Cultura brasileira e identidade nacional*, 5, 13-35.

Paulino, R. (2018). *Rosana Paulino*. Recuperado de: <https://rosanapaulino.com.br/>

Pedrosa, A. (2013). Adriana Varejão. Historias en los márgenes. *Fundación Malba*. Recuperado de: <https://www.malba.org.ar/adriana-varejao-historias-en-los-margenes/>

Penhos, M. (2005) *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XIX*. Siglo XXI.

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (pp. 122-151). CLACSO. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf>

Rojas, D. E. (2010). Lo monstruoso y el cuerpo fragmentado: el Nuevo Mundo como espacio de violencia, una lectura de la obra de Theodore De Bry en la construcción de la imagen indiana. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 16, 1-29. Recuperado de: http://rchav.cl/imagenes16/imprimir/egana_imp.pdf

Romero Caballero, B. (2015). La colonialidad de la naturaleza. Visualizaciones y contra-visualizaciones decoloniales para sostener la vida. *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, 8. Recuperado de <https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/4528/6803>

thefrankmuseum (9 de febrero de 2019). *Rosana Paulino legendado* [Video]. Youtube. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=mKu9_a3sznk

Urtubey, F. E. (2018). Los confines de la representación. Figuraciones sobre el pasado brasileño a la luz del concepto de heterogeneidad de Ernesto Laclau. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 13(23), 158-169. DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.12996>

Valtierra, A. (2019). Adriana Varejão: otros cuerpos detrás. *Artishock*. Recuperado de: <https://artishockrevista.com/2019/10/29/entrevista-adriana-varejao/>

NOTAS

1. Si bien hemos decidido usar la “x” como forma de incluir los diversos géneros en el artículo, en este caso, hemos mantenido la marca de género masculino, dado que, coincidimos con Mirzoeff en que “desde el siglo XVII, Occidente ha sido definido de alguna manera como el llamado modernizador para la ‘conquista de la naturaleza’, una visualización del planeta como un enemigo a someter. Para Francis Bacon, quien parece haber sido el autor de la frase, la naturaleza fue creada ‘para aliviar la situación del hombre’. La implicación de género es importante” (2014, p. 217. Todas las traducciones son nuestras).
2. Para ahondar en un análisis de las visualidades sobre la naturaleza y lo natural surgidas a partir de la conquista, véase Romero Caballero (2015).
3. “Para mí, siempre fue algo muy relacionado con la cuestión de tener voz, poder hablar, poder discutir, poder traer elementos que consideraba ausentes en la cultura brasileña, o mejor, presentes en la cultura brasileña pero no reconocidos como elementos de valor en esa cultura.”
4. El análisis comparativo de las producciones de estas dos artistas es una continuación de otros trabajos que venimos realizando para analizar las obras vinculadas de distintas maneras con la crítica al orden social en series (Bugnone y Capasso, 2017, 2021).
5. El libro puede verse en <https://rosanapaulino.com.br/multimedia/>
6. Ese nombre es una modificación del título del libro *Atlântico Negro*, de Paul Gilroy (Sardelich, s.f.).
7. En el momento que finalizamos la escritura de este artículo se presentó el libro *El archivo como gesto. Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña* de Mario Cámara (2021), donde se podrá profundizar acerca de la obra de Adriana Varejão.
8. Puede verse parte de su obra vinculada a Brasil en: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/post-frans-jansz>
9. El río São Francisco nace en Minas Gerais, atraviesa el estado de Bahía y divide Sergipe y Alagoas, donde desemboca en el océano Atlántico
10. Para ahondar en la lectura de la obra de Theodore de Bry, véase Rojas (2010).
11. Theodor de Bry se basó, en realidad, en guerreros pictos, que vivieron en Escocia durante la Antigüedad y la Edad Media, para dibujar a los habitantes de América.