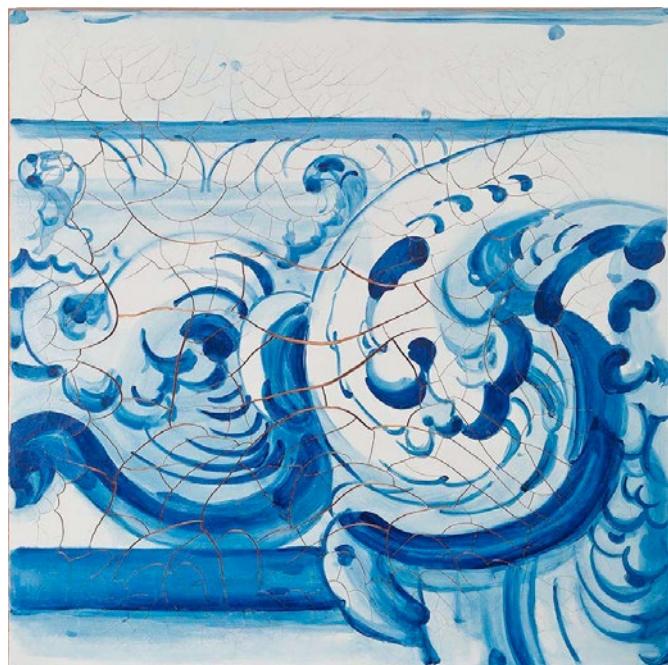


MUSEO TAMAÑO

24 AGO. — 5 ENE. 2019

OTROS CUERPOS DETRÁS
ADRIANA VAREJÃO

Adriana Varejão (Río de Janeiro, 1964), si bien es una artista multidisciplinaria, ha tomado la pintura como parte central de su práctica. En ella, se apropiá de imágenes o tradiciones pictóricas provenientes de la historia del arte, de diversos períodos y contextos geográficos, para explorar las consecuencias que el periodo colonial de Brasil tiene en la configuración actual de su sociedad, así como en la historia de la producción de imágenes en y sobre América Latina. Para Adriana Varejão, los referentes visuales cargan consigo relaciones de poder, mismas que busca subvertir a partir de ejercicios de descolonización. Para su exposición *Otros cuerpos detrás*, organizada por el Museo Tamayo, el curador de la muestra, Andrés Valtierra, llevó a cabo una entrevista con ella, en la que conversaron sobre los intereses y procesos que nutren su práctica artística.



Voluta e cercadura, 2013
Foto: Jaime Acioli/ Acervo Atelier Adriana Varejão

¿De dónde proviene tu interés en el barroco? ¿Cómo lo consideras en relación al pasado colonial de América?

Mi interés en el barroco no está necesariamente en su forma y exuberancia, sino en su carácter político de retórica, de lenguaje utilizado como argumento persuasivo que prepara el camino ideológico de la catequesis, asimilando y adaptando elementos de culturas que serán conquistadas. En una condición poscolonial, el barroco americano, mestizo, invierte este orden y perversa el modelo europeo, sirviendo como un símbolo de expresión o resistencia a la conquista. Como Lezama Lima ha definido, el barroco americano es un arte de contraconquista.

¿De dónde vienen las imágenes que utilizas?

Por lo general, extraigo imágenes de la historia del arte. Los que solían ser grabados, mapas, exvotos, platos, cerámicas, esculturas, pasan a ser pinturas, soporte que es mi filtro y denominador. Mi método es operar una migración de imágenes para reescribir críticamente la historia. Las imágenes son retomadas para pervertir su modelo.

¿Cuál es tu interés en la forma en la que los europeos retrataron América a principios de la edad moderna? Pienso en obras como *Castas mexicanas* o *Figura de Convite I*, por ejemplo.

Los mecanismos de colonización van desde la explotación económica hasta la intimidación. En la Nueva España, las pinturas de castas buscaban organizar cómo el mestizaje, la diversidad y la hibridación serían encuadradas en el nuevo mundo. Pensar en la casta significaba delinear un linaje: grados de jerarquía que giraban en torno al concepto de pureza, asociado con el color blanco. Es interesante notar que casta viene del latín *castus*, que significa permanecer puro.

Las figuras de los rituales antropofágicos utilizadas en *Figura de convite I* fueron parodiadas del grabador flamenco Theodor de Bry, quien presentaba temas de canibalismo y hombres que, para los europeos, no merecían la clasificación de humanos una vez que se alimentaban de sus semejantes. Sabemos que estos puntos de vista etnocentristas ignoraban u omitían el hecho de que se enfrentaban a rituales simbólicos. Gracias a esos grabados, la conquista podría explicarse mediante razones naturales provenientes del orden civilizador.

Todos estos mecanismos estructuran subjetividades que persisten hasta nuestros días. Deconstruir estas subjetividades es mi ejercicio. Es un ejercicio de descolonización.

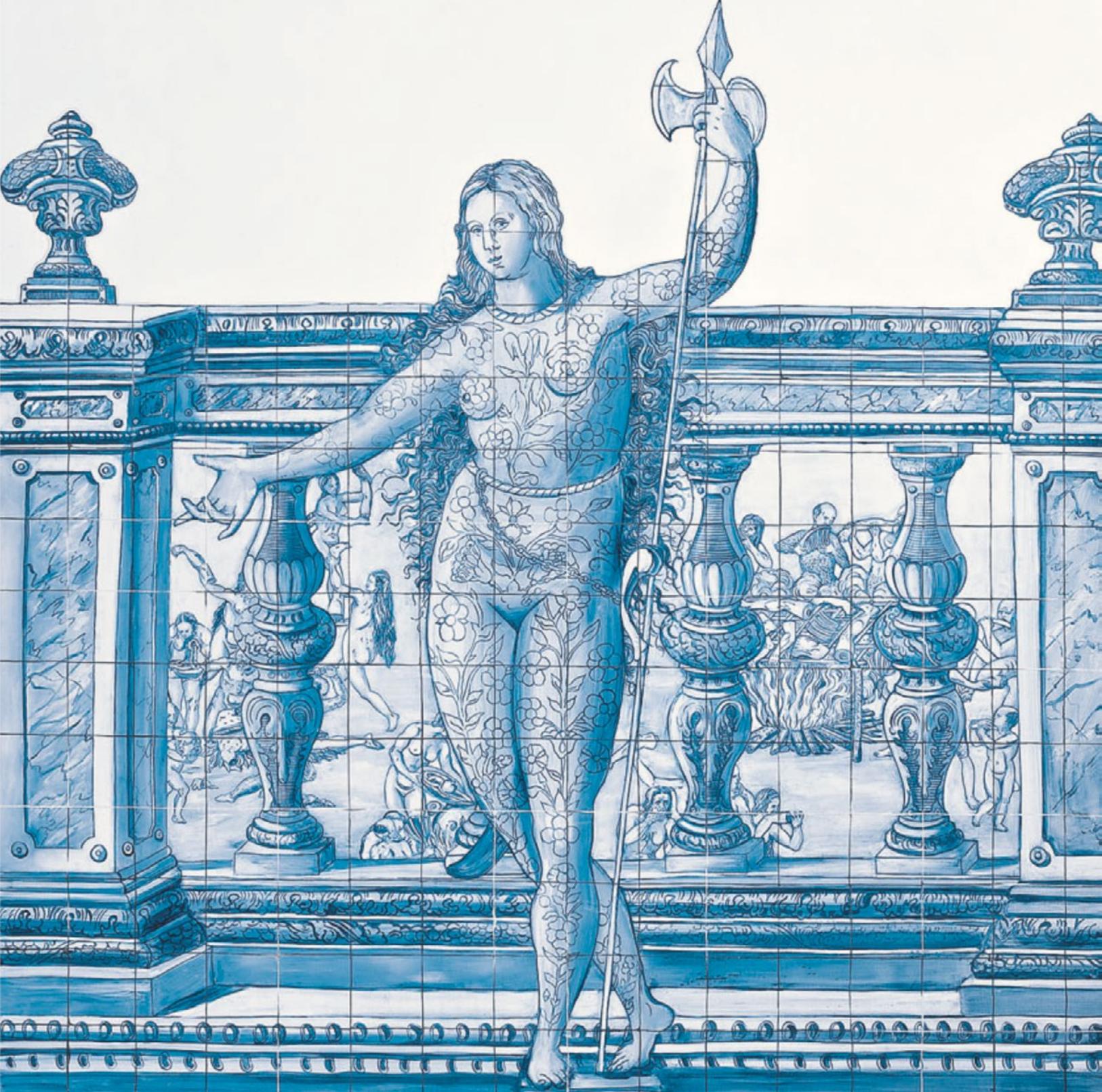


Figura de convite I, 1997
Foto: Eduardo Ortega/ Acervo Atelier Adriana Varejão

Muchas de tus obras juegan con la misma idea de la representación, engañando el ojo del espectador a que crea que la superficie pintada es algo más de lo que la compone realmente. Esto, desde luego, es una estrategia utilizada en el barroco pero ¿cómo es que lo aplicas en tu obra?

Creo en la pintura como el puro efecto ilusorio de un dispositivo. Siempre fue también una estrategia del juego barroco, encantar y engañar. Yo fui muy influenciada por la lectura de Severo Sarduy. En *Escrito sobre un cuerpo* (1986), él asocia el lenguaje barroco con artificialidad, teatro, travestismo, maquillaje, tatuaje, anamorfosis y *trompe l'oeil*, fluyendo libremente a través de espacios heterogéneos y aparentemente desconectados. En el lenguaje barroco polifónico, varios estilos se cruzan, como en una cámara de eco. Al igual que Sarduy, utilizo un amplio inventario de elementos y modelos, y mi uso de la técnica es lo suficientemente detallada como para respaldar el contramodelo que propongo.

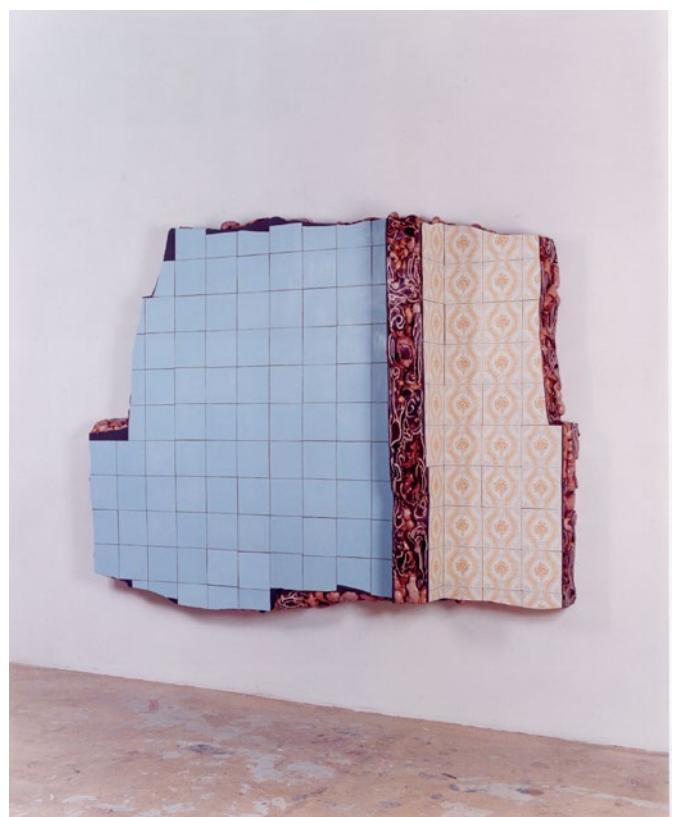
Por otro lado, mi trabajo va en contra de los cánones del arte concreto en Brasil y, dado que los cánones no son eternos, me interesa abrir caminos para experiencias contrastantes y disonantes. Me gusta pensar en mi trabajo como una presencia anómala en el arte contemporáneo.

Tradicionalmente, el azulejo fue utilizado como decoración en iglesias y palacios, tanto de Portugal como de Brasil. ¿Cuándo empezaste a utilizarlos en tu trabajo y por qué crees que tomaron un papel tan prominente en tu práctica?

Desde finales de los ochenta he estado examinando el azulejo de diferentes maneras en varias series, a veces como soporte para historias de ficción, creando parodias, y otras como referencia a la cuadrícula modernista, es decir, más cerca de una construcción aséptica y geométrica. 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.

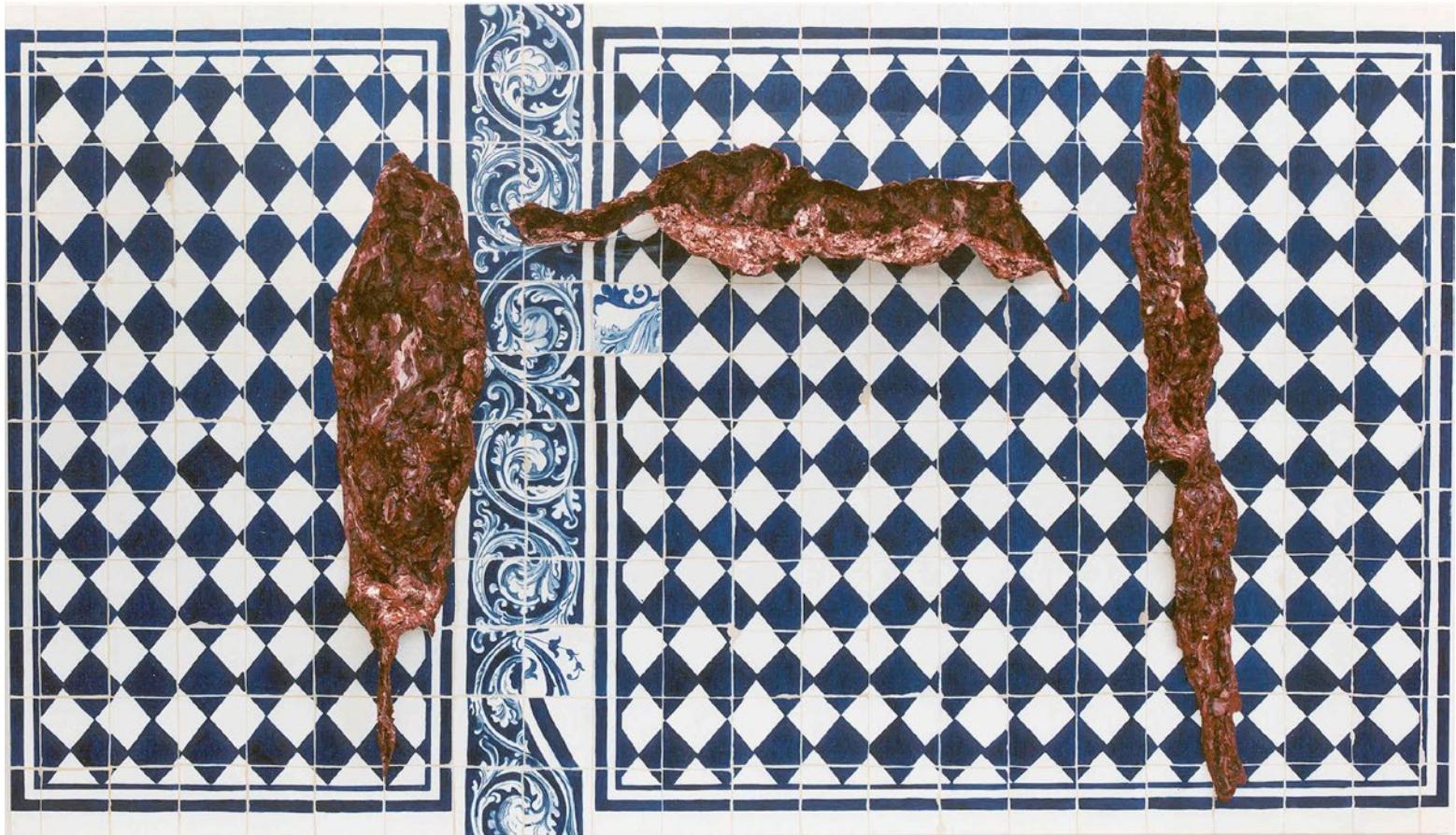


Espécimes da flora, 1996
Foto: Vicente de Mello/ Acervo Atelier Adriana Varejão



Ruina de Charque - Cordovil, 2002
Foto: Vicente de Mello/ Acervo Atelier Adriana Varejão





Losenge, 1997
Foto: Acervo Atelier Adriana Varejão

Página anterior:
Quadro Ferido, 1992
Foto: Eduardo Ortega/ Acervo Atelier Adriana Varejão

Desde los años noventa, varias de tus obras han mostrado heridas que trastocan la misma superficie pictórica. ¿Cómo fue que éstas comenzaron a tomar una presencia más marcada en el espacio expositivo, excediendo las dos dimensiones en las que la pintura parece operar tradicionalmente?

Las heridas surgen del deseo de que el cuerpo deje de ser una referencia en la imagen para convertirse en su propia presencia, en una especie de encarnación de la pintura. Al principio, el pigmento grueso se acumula en la superficie y luego el grosor se vuelca hacia adentro del cuadro, revelando un interior convulsivo. Los cortes alcanzan niveles más profundos, barajando concepciones como interior y exterior, sensualidad plástica y razón, cultura y naturaleza, cocido y crudo. La pintura se convierte en la condición de la piel, de la membrana en la que se inscribe la historia. Esta piel siempre está estampada indeleblemente como un tatuaje: rayada, desollada, suturada.

Las Ruinas de carne seca introducen un cambio importante en tu tratamiento del azulejo y las heridas: ya no tenemos los azulejos del lujo colonial sino los remanentes de la arquitectura doméstica y, en lugar de cuerpos mutilados, el espectador encuentra la carne. ¿Qué dio paso a este cambio?

Cuando vi por primera vez la carne seca, noté que su corte más geométrico formaba una superficie que se asemeja al mármol. El charque es una carne seca y

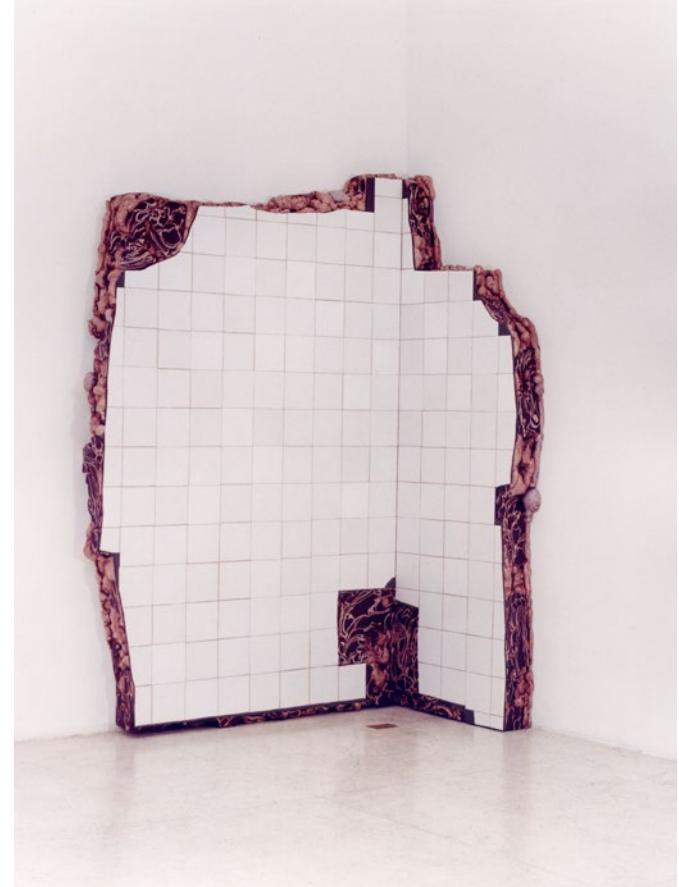
salada, típica del noreste de Brasil, doblada en mantas y luego cortada en trozos. Estas obras migran al espacio en una asociación entre cuerpo y arquitectura. En ellas, el azulejo se refiere a una historia reciente de Brasil: el proyecto modernista de una suerte de Bauhaus tropical cuyo movimiento falló. La cuadrícula o el patrón modernista no era más que una piel delgada y frágil que intentaba incrustar capas de significado impregnadas por luchas ideológicas, disfrazando los espasmos y las convulsiones profundas de un país condenado tanto al pasado como al futuro.

¿A qué responden los títulos de las Ruinas de carne seca?

Los nombres son genéricos para los lugares que he visitado o con los que convivo. Curiosamente, una de las primeras ruinas que hice se llama Chacahua. Fue allí donde encontré, en una playa remota del estado de Oaxaca, ruinas o fragmentos de viejos edificios de azulejos que servían como pavimentos alineados en el piso de arena. De ahí mi inspiración para la serie.



Rome Meat Ruin, 2016
Foto: Vicente de Mello/ Acervo Atelier Adriana Varejão



Ruina de Charque Santa Cruz (Quina), 2002
Foto: Eduardo Ortega/ Acervo Atelier Adriana Varejão

¿Podrías contarnos más sobre el periodo que pasaste en México? ¿Los azulejos locales tuvieron alguna otra influencia en tu obra?

La primera vez que fui a México fue en 1995 para la exposición *Viajeros del sur* en el Museo de Arte Carrillo Gil. En aquel momento, Conrado Tostado —el curador de la muestra—, un grupo de artistas y yo hicimos un viaje a lo largo del país, desde Tijuana hasta San Cristóbal de las Casas. Pasamos cerca de un mes en tránsito antes de preparar una obra de sitio específico para la exposición.

Durante los años siguientes fui a México en varias ocasiones y pasé largos periodos en la Ciudad de México. En ese entonces estaba muy impresionada por los azulejos de talavera y, en 1999, hice una pintura titulada *Pared mexicana*. Es curioso mencionar esto porque ahora he regresado a la talavera como el sujeto principal de mi próxima exposición individual en Nueva York. Estoy trabajando a partir de fotografías de mi archivo de los noventa y de un estudio más preciso que hice durante un viaje a Puebla y sus alrededores en 2017.

Muchas de tus obras a partir de los 2000 se han enfocado en la exploración de azulejos y sus heridas, los cuales en algún punto se volvieron más recurrentes que la representación de la figura humana. ¿Qué fue lo que te hizo volver al retrato para Polvo?

Siempre trabajo en series que no siguen una cronología. Se inician pero nunca se cierran. Siempre las estoy revisando y expandiendo. En este sentido, la evolución de la obra se asemeja a otro tejido, un entrelazado de narraciones. Los retratos siempre estuvieron presentes, como en *Chinesa (China)*, 1994, *Testemunhas oculares X, Y e Z (Testigos oculares X, Y y Z)*, 1997. En 2015, hice una serie titulada *Espiritus afines*, la cual consistía en autorretratos con diferentes pinturas faciales. En otras palabras, los retratos siempre han estado presentes en mi trabajo de diferentes maneras.

Esto que dices me lleva a pensar, ¿por qué has utilizado frecuentemente tu propia imagen para las pinturas?

Considero que es más ético manipular y experimentar con mi propia imagen que con la de otra persona. Me siento más cómoda y con mayor libertad. Elegir la imagen de otro traería otros problemas para la obra. Es mejor ser "otro" siendo yo misma.

Finalmente, Polvo es una obra en que utilizas varias referencias. ¿Cuáles son éstas?

En la década del noventa estaba buscando pinturas al óleo "color piel" para mi obra y pronto me di cuenta de que solo había pigmentos de color piel claras. Comencé a recolectar este color de diferentes marcas en todo el mundo y todas siguieron el mismo patrón. Me di cuenta de que algunas marcas en la década del 2000 llegaron a llamar al color "tono de piel caucásico".

Poco después me enteré de la encuesta del censo realizada por el gobierno de Brasil en 1976, cuando descartó los cinco grupos previamente establecidos (blanco, negro, rojo, amarillo y marrón) para abrir la posibilidad de auto-designación. A partir de las descripciones de color de los propios entrevistados, el gobierno generó una lista de 136 nombres de colores de piel. Para *Polvo* (que significa "pulpo" en portugués) seleccioné 33 de estos nombres, como "Secada al sol", "Bien llegada a morena", "Color firme", "Burro cuando huye", "Quemada de playa", entre otros. Los tonos al óleo que produce interpretan libremente estos llamados colores de piel.

Polvo fue el nombre que elegí para mi propia marca (utilizada únicamente para esta pieza) porque esta palabra remite al pueblo ("povo" en portugués) o la población, y también porque la tinta de este molusco libera melanina, la sustancia que pigmenta la piel humana.



Big Polvo Color Wheel IV, 2018
Foto: Jaime Acioli/ Acervo Atelier Adriana Varejão



Big Polvo Color Wheel V, 2018
Foto: Jaime Acioli/ Acervo Atelier Adriana Varejão

—

Adriana Varejão vive y trabaja en Río de Janeiro. Su obra ha estado en exposiciones individuales a lo largo del mundo, incluyendo, *Azulejões*, Centro Cultural Banco do Brasil, Río de Janeiro y Brasilia (2001); *Chambre d'échos / Câmara de ecos*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, París (2005); *Hara Museum of Contemporary Art*, Tokio (2007); *Inhotim Centro de Arte Contemporânea*, Brumadinho, Brasil (2008); *Adriana Varejão: Histórias às Margens*, Museu de Arte Moderna de São Paulo (2012, viajó al Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; y al Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, durante 2013); *Institute of Contemporary Art*, Boston (2014); *Kindred Spirits*, Dallas Contemporary (2015); y *Transbarroco*, Villa Medici, Roma (2016). Su obra es parte de las colecciones de instituciones tales como Museum of Contemporary Art San Diego; Metropolitan Museum of Art, Nueva York; Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York; Inhotim Centro de Arte Contemporânea, Brumadinho, Brasil; Museu de Arte Moderna de São Paulo; Museu de Arte do Rio, Río de Janeiro; Tate, Londres; Fondation Cartier pour l'art contemporain, París; Fundació Bancària "la Caixa," Barcelona; y Stedelijk Museum, Ámsterdam.



SECRETARÍA DE CULTURA

Alejandra Frausto Guerrero
Secretaria de Cultura

Natalia Toledo
Subsecretaria de Diversidad Cultural

Edgar San Juan
Subsecretario de Desarrollo Cultural

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA

Lucina Jiménez
Directora general

Laura Elena Ramírez
Subdirectora general

Dolores Martínez Orralde
Subdirectora general de Patrimonio Artístico Inmueble

Mariana Munguía Matute
Coordinadora nacional de Artes Visuales

Lilia Torrentera Gómez
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

MUSEOTAMAYO

**FUNDACIÓN
OLGA Y RUFINO TAMAYO**

Agradecemos el apoyo para la realización de esta exposición

EMBAJADA DE
BRASIL
MÉXICO

Bloomberg
Philanthropies

GRUPOHABITA

MUSEOTAMAYO.ORG

Paseo de la Reforma 51, Bosque de Chapultepec, Miguel Hidalgo, C.P. 11580
Tel: +52 (55) 4122 8200