

**CONTRAHISTORIA, GEOPOLÍTICA
E INTERSECCIONALIDAD EN LA
CONSTRUCCIÓN DE LA OBRA DE
ADRIANA VAREJÃO Y JOANA
VASCONCELOS**

GLORIA LAPEÑA-GALLEGO

**CONTRA-HISTÓRIA,
GEOPOLÍTICA E
INTERSECCIONALIDADE
NA CONSTRUÇÃO DA
OBRA DE ADRIANA
VAREJÃO E JOANA
VASCONCELOS**

**COUNTERHISTORY,
GEOPOLITICS, AND
INTERSECTIONALITY
IN THE CONSTRUCTION
OF THE WORK OF
ADRIANA VAREJÃO
AND JOANA
VASCONCELOS**

RESUMEN

Artículo inédito¹
Gloria Lapeña-Gallego*

<https://orcid.org/0000-0002-1368-9260>

* Universidade de Granada, Espanha

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.183153

¹ Investigación realizada con el apoyo del Vicerrectorado de Igualdad, Inclusión y Sostenibilidad de la Universidad de Granada (España) dentro del Programa de Ayudas para el Impulso de la Investigación en materia de Igualdad para el desarrollo del proyecto financiado: "Orar, coser y lavar. Arqueologías y memoria en el espacio público femenino como huella del presente", 2020-2021.

La interpretación del pasado y la comprensión del presente está fundamentada en el abordaje de la escritura de la Historia y del estudio profundo de contextos desde un ámbito multidisciplinar. Mediante una metodología analítica sobre la obra de la brasileña Adriana Varejão y la portuguesa Joana Vasconcelos proponemos como objetivo demostrar su relación con el feminismo postcolonial y occidental respectivamente operando en términos de interseccionalidad, acorde a dos contextos geopolíticos y situaciones de dominación distintos. Concluimos que, si bien Varejão expresa de manera explícita la violencia de género ligada a los procesos de colonización brasileña y de mestizaje, y Vasconcelos dirige su discurso hacia el binarismo eurocentrista, ambas muestran cierta desestabilización de la función unificadora propia de la historiografía tradicional.

PALABRAS CLAVE Contrahistoria; Geopolíticas; Interseccionalidad; Adriana Varejão; Joana Vasconcelos

RESUMO

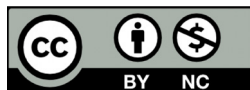
A interpretação do passado e a compreensão do presente assentam na abordagem da escrita da História e no estudo aprofundado dos contextos de um campo multidisciplinar. Através de uma metodologia analítica sobre a obra da brasileira Adriana Varejão e da portuguesa Joana Vasconcelos, propomos como objetivo demonstrar a sua relação com o feminismo pós-colonial e ocidental, respectivamente, operando em termos de interseccionalidade, segundo dois contextos geopolíticos e situações de dominação distintos. Concluimos que, embora Varejão expresse explicitamente uma história de violência de género ligada aos processos de colonização e miscigenação brasileira e Vasconcelos direcione seu discurso para o binarismo eurocêntrico, ambos mostram certa desestabilização da função unificadora típica da historiografia tradicional.

PALAVRAS-CHAVE Contra-história; Geopolítico, Interseccionalidade; Adriana Varejão; Joana Vasconcelos

ABSTRACT

The interpretation of the past and the understanding of the present is based on the approach to the writing of History and the deep study of contexts from a multidisciplinary field. Through an analytical methodology on the work of the Brazilian Adriana Varejão and the Portuguese Joana Vasconcelos, our aim is to demonstrate their relationship with postcolonial and western feminism respectively, operating in terms of intersectionality, according to two different geopolitical contexts and situations of domination. We conclude that, although Varejão explicitly expresses gender violence linked to the processes of Brazilian colonization and miscegenation, and Vasconcelos focuses her discourse towards Eurocentric binarism, both show certain destabilization to the unifying and continuous function, typical of traditional historiography.

KEYWORDS Counter-History; Geopolitics; Intersectionality; Adriana Varejão; Joana Vasconcelos



INTRODUCCIÓN

La propuesta metodológica de Michel Foucault sobre la contrahistoria consiste en el abordaje de la escritura de la Historia y del estudio profundo de contextos históricos en toda su amplitud desde un ámbito multidisciplinar y considerando las voces de carácter crítico para configurar una realidad del pasado más justa con la sociedad plural. Se trata de un modo de narrar la Historia desde la memoria de los colectivos que escapan de la hegemonía institucional, una ruptura planteada por Foucault en su obra *Genealogía del racismo* (FOUCAULT, 2006, p. 33) en términos de contrahistoria. El enfoque de Foucault en las prácticas de recordar y olvidar dentro de contextos de relaciones de poder parte de la base de que no solo es importante lo que se recuerda, sino también cómo, por quién y con qué efectos. En sus conferencias impartidas en el Collège de France entre finales del año 1975 y mediados de 1976 transcritas en la obra *Il faut défendre la société* apunta que las prácticas discursivas que dan lugar a ciertas formas de conocimiento contienen tantos significados que son inteligibles, admisibles y objetos apropiados de investigación, como otros que son ininteligibles, insuperables y epistémicamente opacos (FOUCAULT, 2003, p. 79). Sostiene un enfoque genealógico pluralista en contra de retratar a los oprimidos simplemente como impotentes e ignorantes.

La lucha contra el poder no consiste, por tanto, según Foucault, en escapar o liberarse del poder, sino en movilizar unas formas de poder contra otras.

Un ejemplo de práctica de la contrahistoria es la crítica postcolonial, estudios que tratan de comprender la historia de la colonización por encima de la historiografía hegemónica, racista y excluyente que se ajusta a la norma. En un sentido amplio, ADRIAENSEN (1999, p. 56) define el postcolonialismo como “una reflexión crítica acerca del discurso occidental hegemónico: se cuestiona la representación del *Otro* (postcolonial) por parte del sujeto colonial”. La propuesta es una descolonización cultural, vaciar la mente de la cultura occidental, para dar paso a un vasto conocimiento no-occidental que eche por tierra la creencia de la supremacía del hombre blanco occidental (YOUNG, 2010). Esta descolonización cultural está íntimamente relacionada con la noción del concepto geopolítica que afirma que los Estados son entes orgánicos conformados por territorios e individuos cuyo objetivo es invadir otros territorios. Se define también la geopolítica como modelo de estudio de las relaciones de poder desde los puntos de vista geográficos e históricos destacando la importancia de la manera en que cada persona, institución o país percibe y recuerda los acontecimientos históricos y construyen sus

propias interpretaciones. Más que describir los eventos históricos trata, por tanto, de comprender cómo se motivaron (LACOSTE, 2006).

El concepto foucaultiano de contrahistoria se ha aplicado en el análisis de obras literarias para poner en evidencia la interpretación y elaboración de un relato coherente con la trama de la memoria de diferentes colectivos e identidades sociales, entre ellos el colectivo femenino. Si tomamos este colectivo atendiendo al *otro(a)* en su condición de género, es decir mujer subordinada al hombre, la simplificación es similar al sometimiento de los estudios culturales de los países colonizados frente a la supremacía del colonizador en una suerte de binarismo de poderes. Con el fin de evitar tal simplificación que excluye otros marcadores sociales que coexisten con el género como la raza, la clase social, la condición sexual, entre otros, se comprende que la investigación feminista debe ser abordada desde la interseccionalidad, método introducido por la jurista estadounidense Kimberlé Crenshaw en 1989 para referirse al modo de articulación de los múltiples ejes de subordinación y relaciones de poder según privilegios y procesos estructurales (CRENSHAW, 1989).

OBJETO DE ESTUDIO Y CONTEXTUALIZACIÓN

En el ámbito de la cultura visual, el artista contemporáneo no se encuentra ajeno a las posibilidades del lenguaje narrativo historiográfico. Se documenta sobre hechos de la vida cotidiana y genera múltiples expresiones artísticas que van desde el recuerdo individual y personal en torno al álbum familiar, hasta monumentos conmemorativos dedicados a las víctimas de conflictos bélicos. A medio camino entre la memoria íntima individual y la memoria colectiva institucional, encontramos artistas que, dentro del contexto espacial-temporal en el que se insertan, contribuyen a rellenar los huecos imperceptibles ocultos por los grandes acontecimientos de la Historia y lo hacen de acuerdo con los marcadores sociales interactuantes emanados del contexto social y momento histórico en el que se ubican.

El objeto de estudio del presente texto es el discurso femenino de dos artistas contemporáneas lusófonas, Adriana Varejão y Joana Vasconcelos, cuya obra de proyección internacional se enmarca en contextos histórico-geográficos diferentes.

Adriana Varejão nace y vive en Río de Janeiro desde 1964. Su estilo pictórico, que ella misma califica como Neobarroco, le permite abarcar aspectos como la identidad de género-raza derivados de la

herencia histórica de su país colonizado. Muestra abiertamente su rechazo a una violencia de género relacionada con la esclavitud-poder y la raza-religión dentro de la crítica y el feminismo postcolonial de América Latina. Joana Vasconcelos nace en 1971 en París, lugar de exilio de sus padres durante la dictadura portuguesa. Tras la Revolución de los claveles en 1974 regresa a Lisboa, donde actualmente vive y trabaja. Desde una óptica irónica y festiva, se apropia de una amplia variedad de objetos tomados del entorno doméstico para hacer una relectura contemporánea sobre el papel de la mujer en la sociedad occidental recurrente a lo largo de toda su trayectoria artística. Las prolíficas proyecciones de las artistas objeto de estudio están disponibles en sus respectivas páginas web. Adriana Varejão distribuye su trabajo en catorce series producidas desde 1987 hasta 2015, y en siete proyectos realizados por encargo, destinados a exteriores e interiores de edificios públicos y escenarios de Brasil. Joana Vasconcelos presenta sus obras de manera cronológica desde 1994 hasta la actualidad, de las que resaltaremos aquellas que insisten en la utilización de tejidos, lanas y objetos cotidianos repetidos para construir esculturas de gran formato.

HIPÓTESIS Y OBJETIVO

Partimos de la hipótesis de que Varejão y Vasconcelos, como mujeres artistas blancas, de clase media y de proyección internacional, es decir, como el *otro* subordinado al hombre blanco occidental y heterosexual, participan en la visibilización o reescritura de la Historia en términos de contrahistoria foucaultiana. Reflejan respectivamente las consecuencias del dominio colonial portugués sobre la mujer de América Latina, y de la dictadura portuguesa en la configuración de la mujer europea occidental, ambos casos desde una óptica en estrecha relación con narrativas contrahegemónicas.

Utilizando la metodología analítica sobre una selección de proyectos elegidos de la amplia contribución al arte contemporáneo de Varejão y Vasconcelos planteamos como objetivo demostrar su relación con el feminismo postcolonial y occidental respectivamente. Operamos en términos de interseccionalidad, acorde a dos contextos geopolíticos y situaciones de dominación distintos para contribuir a completar los hechos del pasado silenciados bajo la historiografía hegemónica ajena a los diferentes marcadores sociales que conforman el *otro*.

Nos planteamos tres cuestiones fundamentales para problematizar en torno a los conceptos de contrahistoria,

geopolítica e interseccionalidad en la obra de Varejão y Vasconcelos:

- ¿Qué estrategias estilísticas utilizan las artistas para la representación y visibilización de una contrahistoria múltiple de sus países recuperada de los espacios subalternos ocultos bajo la historiografía oficial?

- ¿De qué manera establecen conexiones e intersecciones entre sus planteamientos artísticos y la idiosincrasia particular de sus respectivas geopolíticas?

- ¿Desde qué marcadores sociales se posicionan o cuales desestabilizan en la experimentación propia de los procesos artísticos además de los derivados de su condición de género?

Para dar respuesta a las preguntas desarrollamos este trabajo centrado en patrones estético-procesuales, en tanto sea posible, bajo tres epígrafes en los que abordamos el estilo artístico dominante en su obra, las estrategias de apropiación de fragmentos de la historia de poder de su país de origen y el proceso de elaboración o el marchamo final que introducen en sus obras como forma de hacer contrahistoria a través del arte contemporáneo. Advertimos que la separación en diferentes epígrafes es, en ciertas ocasiones, confusa dada la imbricación e intersecciones que se producen tanto en el plano conceptual de base (contrahistoria, geopolítica e interseccionalidad)

como en el conocimiento generado a través de sus obras. Realizamos una selección entre aquellos proyectos que tienen que ver con la narrativa histórica desde el colectivo femenino por medio de estilos, lenguajes y herramientas factibles para la narración. Por último, extraemos las principales conclusiones de nuestro estudio de manera conjunta unificando los tres apartados que lo han estructurado.

¿QUÉ CONTRAHISTORIAS? LA VERSATILIDAD DEL BARROCO Y DEL NEOBARROCO

Situamos la genealogía histórica para ambas artistas en la Portugal de finales del siglo XV. Junto con España, el país luso se lanza a la conquista del Nuevo Mundo buscando el crecimiento de las ciudades, la centralización del poder en manos de los reyes, la formación de los estados nacionales y la expansión del comercio hacia ultramar. El origen de la colonización de América Latina está manchado por la esclavitud, la muerte, la diáspora, la apropiación, el racismo y la destrucción de culturas. Su justificación atiende a motivos religiosos, culturales y de progreso, capaces de transformar a los salvajes en personas civilizadas y a los territorios inhóspitos en espacios urbanizados. La administración portuguesa centraliza todo

su territorio unificado desde el principio en Brasil, hecho que, unido a la adopción de un régimen monárquico tras su independencia en 1822, contribuye a la actual unidad de esta nación. La independencia de Brasil lleva a Portugal a afianzar en África una serie de enclaves costeros conquistados a partir del siglo XV y, tras la Conferencia de Berlín (1884-1885), consolida su presencia en Guinea-Bissau, Angola y Mozambique (SÁNCHEZ CERVELLÓ, 2013). La mayoría de la sociedad portuguesa, independientemente de su ideología política, simpatiza con el proyecto colonial de su país dadas las consecuencias económicas del mantenimiento de esta situación.

La Historia lineal hegemónica es una simplificación en la que el elemento dominante, en este caso el país colonizador Portugal, se configura como un referente opuesto a lo subalterno, el *otro*, o país-territorio dominado. Frente a esta manera de construir la Historia única y hegemónica, surgen los estudios postcoloniales entre los que destaca como autor referente el profesor portugués experto en Sociología del Derecho Boaventura de Sousa Santos. De Sousa toma como punto de partida la interpretación de Walter Benjamin sobre la obra *Ángelus Novus* de Paul Klee como alegoría de la Historia y el carácter redentor del pasado. Basándose en la misma ecuación de Benjamin introduce dos modificaciones. Por una parte,

amplía el presente para que en él se sitúen experiencias sociales que normalmente se marginan, desacreditan y se silencian porque no encajan en la “monocultura” del saber y de la práctica dominante. Por otra, encoge el futuro para no caer en la tentación de exaltar el progreso y para buscar alternativas que combinen utopía con realismo. Es aquí, según AYESTARÁN y MÁRQUEZ-FERNÁNDEZ (2011), donde está el origen del pensamiento del profesor de Sousa Santos, desarrollado para las Ciencias Sociales y Humanas, en la interrelación pasado-futuro, realismo-utopía, inconformismo de los vivos y de los muertos. Esta interrelación debe derivar en una reformulación de la ecuación de la modernidad que estaba basada en una simetría, creíble pero falsa, entre raíces-pasado y opciones-futuro (DE SOUSA, 2003, p. 18). Con el fin de romper la simetría, de Sousa plantea la necesidad de concebir una Historia y una sociedad que no pase por esta falacia en la que no se tiene en cuenta el inconformismo y la indignación social de grupos oprimidos en el pasado. La nueva forma de escribir la Historia propuesta por Sousa queda englobada en el concepto más amplio promulgado por FOUCAULT (1992) como contrahistoria.

El conjunto de la obra de Adriana Varejão y Joana Vasconcelos muestra su inclinación a la opulencia barroca en términos de contenido e impacto visual. Ambas artistas reconocen en sus proyectos

la exuberancia, que les permite acoger multitud de significados y visiones propias de las diferentes narrativas que se ramifican a partir de la Historiografía lineal hegemónica. La propia Varejão, en una entrevista (CIVALE, 2013) considera su narrativa como “un tejido de historias. Historias del cuerpo, de la arquitectura, del Brasil, del tatuaje, de la cerámica, de los azulejos antiguos portugueses o de los modernos vulgares, de los mapas, de los libros, de la pintura...”. Vasconcelos, también en una entrevista (GARCÍA-OSUNA, 2013), muestra su interés por la versatilidad del exceso “ya sea su asociación con el lujo, que nos traslada al mundo de objetos deslumbrantes; o por sus implicaciones sociológicas, generalmente compensando la insustancialidad actual; o incluso como símbolo de un mundo más plural y global”.

Cronológicamente, la primera serie en la obra de Varejão, que ella misma titula *Barrocos* (1987-1988) está constituida por cuatro óleos de gran formato sobre tela con personajes de la religión católica (*Santo, Anjos, Altar Amarelo, Natividade*) y uno en el que representa por primera vez los azulejos portugueses (*Azulejos*). Sin embargo, la influencia del Barroco no viene del interés por la imagerie religiosa, sino de las bases y fuentes de su investigación. La lectura de dos libros de Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo* y *Barroco* le ayudan a construir su

corpus teórico en torno al Neobarroco. Varejão trabaja las distintas capas y las interacciones que tienen lugar entre la historia del arte, la historia del conocimiento, la historia de los intercambios culturales y la historia del cuerpo, descartando una historia única o continua, olvidada y opaca (HERKENHOFF, 1996). Cabe destacar su interés por la carnalidad en obras del periodo Barroco en las que se representa el canibalismo (*Saturno devorando a su hijo*, Goya, 1819-1823), los cuerpos descuartizados (*La Balsa de la Medusa*, Théodore Géricault, 1819) y la disección (*Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*, Rembrandt, 1632).

El Barroco se había originado en Europa occidental en el siglo XVII como un arte de la Contrarreforma, de la defensa didáctica del dogma católico para tapar el vacío religioso que deja el Renacimiento. Esta preocupación se trasladará a América para evitar cualquier desviación de la ortodoxia católica por parte de los criollos. Aunque asoman algunos rasgos precolombinos en arquitecturas que surgen de proyectos llevados desde Europa, el arte Barroco del Nuevo Mundo es una copia exacta de los patrones estéticos de la península ibérica (CELORIO, 2010). El cubano Severo Sarduy, en su ensayo *El Barroco y el Neobarroco*, editado en 1972 y reeditado en 2011, señala como calificativos del Barroco el juego, el placer, la pérdida y el desperdicio,

y lo asimila como un acto de erotismo en el que los cuerpos dialogan de forma natural. En América Latina, el Neobarroco surge en la segunda mitad del siglo XX como consecuencia del sincretismo cultural tras el desplazamiento y mezcla del Barroco con la cultura indígena de América Latina para dar lugar a una expresión original y exclusiva de este continente, que afecta especialmente a la literatura. El Neobarroco latinoamericano en la obra de Varejão cobra especial relevancia desde principios de los años noventa, tras la visita a la catedral da Sé en Mariana en un viaje a Ouro Preto (Minas Gerais). La artista relaciona la ornamentación arquitectónica con los murales rojos y dorados chinos y no solo queda sorprendida de la presencia de esta similitud, sino que además a la vuelta del viaje se interesa por la filosofía china y reconduce su obra hacia el exceso como temática y como procedimiento (CIVALE, 2013). Su trabajo sobre lienzos ovales de madera con espesas capas de pintura al óleo (*Filho Bastardo (estudo)*, 1991; *Éden*, 1992; *Filho Bastardo II - Cena de Interior*, 1995) derivan de su influencia por la cerámica de la dinastía china Song, una loza de paredes gruesas y vidriadas.

Del lado europeo, como consecuencia de la ruina en la que queda sumido el continente tras el conflicto de la Segunda Guerra Mundial, el Neobarroco es acogido en las zonas reprimidas como

forma de revisión y reinención de la tradición barroca para conseguir una salida al pensamiento estético del siglo XX, especialmente a partir de los años cincuenta (DÍAZ, 2014). Omar Calabrese (1987) en su obra *Létà neobaroca* (1987), muestra su preferencia a utilizar el término Neobarroco para referirse al arte de la postmodernidad. Vasconcelos, en el contexto europeo, experimenta literalmente la exageración mediante la construcción de abigarradas esculturas de grandes dimensiones que invaden y se integran en un contexto palaciego. Su reconocimiento internacional la convierte en 2012 en la primera mujer artista más joven seleccionada para exponer en el Palacio de Versalles. Las quince piezas que se incluyen, algunas de ellas creadas específicamente para la ocasión, entran en perfecta simbiosis con la arquitectura barroca (CUE, 2015) y son “una incursión en el universo de las mujeres que vivieron en Versalles”, apunta Vasconcelos refiriéndose a la figura de María Antonieta, cuya decapitación “cambia el rumbo de la historia y el paradigma político, de la monarquía a la república”. En este retorno a París, su ciudad natal, se siente como una intrusa, una mujer ocupante extranjera del Palacio, como también lo haría bajo el reinado de Luis XIV la propia María Antonieta. Una de las piezas, *Lilicoptère* (2012), es un helicóptero dorado que representa un carruaje profusamente adornado con plumas de avestruz rosadas

y cristales de Swarovski, y en cuyo interior la tapicería de cuero presenta bordadas las iniciales de María Antonieta. Se trata de una especie de carroza moderna que transporta a la reina consorte desde el Antiguo Régimen a la actualidad, reivindicando su papel en el cambio del signo de la historia desde la monarquía a la república.

La estética de esta etapa tan heterogénea del Neobarroco se encuentra además influenciada por los avances científicos. Se caracteriza por elementos opuestos como exceso-límite y caos-repetición, que reproducen fractales y detalles de elementos naturales en obras complejas. En la obra de Vasconcelos encontramos con frecuencia la repetición a modo de fractales de múltiples de elementos exactamente iguales. La artista lusa construye literalmente la exageración a partir de materiales cotidianos ensamblados como unidades de repetición y los eleva hacia la magnificencia final de joyas recargadas en las que la visión del objeto vulgar desaparece. Dentro de su vasta producción, la primera obra constituida por unidades de repetición de objetos es *Flores do Meu Desejo* (1996). Se trata de un armazón metálico con una malla cuya forma se asemeja a las curvas del cuerpo de una mujer. Varios cientos de plumeros de color violeta están insertados en la malla, de tal manera que las plumas quedan hacia el interior del receptáculo emulando flores, y

los mangos hacia el exterior invitando a penetrar en el armazón de dimensiones corporales y percibir la suavidad de las plumas, que funcionan como flores del deseo.

¿QUÉ GEOPOLÍTICAS? ESTRATEGIAS DE APROPIACIÓN

SÁNCHEZ CERVELLÓ (1998, p. 245), para referirse a Portugal, afirma que “solo si consideramos la estrecha simbiosis existente entre colonialismo y nacionalismo podemos encontrar una explicación cabal al hecho de que un país con limitados recursos haya mantenido una presencia extraeuropea de más de 500 años (1415-1975)”. Mientras que desde la década de 1960 se inicia la descolonización e independencia política de África portuguesa mediante un proceso militar (CUETO, 2011), los portugueses conviven con la dictadura más duradera del siglo XX en Europa (1926-1974). Denominada “el salazarismo” por el periodo gobernado por António de Oliveira Salazar, sus ideales quedan resumidos en el lema *Deus, Pátria e Família*. En los últimos años de la dictadura, la oposición a la guerra para mantener las colonias y la fuerte opresión, provocan numerosas deserciones y exilios, siendo Francia uno de los países con mayor recepción de portugueses, entre

los que se encontró la familia de Vasconcelos. En 1970 casi noventa mil portugueses entran clandestinamente en el país galo huyendo del largo régimen (PEREIRA, 2005) para volver a partir del 25 de abril de 1974, fecha de la Revolución de los claveles, un golpe de estado que representa una “victoria común del pueblo portugués y de los países colonizados” (SÁNCHEZ CERVELLO, 2013).

La evolución a partir de la idea casi obsesiva por lo desmesurado plasmada en el estilo Neobarroco, se contamina por la herencia y cultura que rodea a Varejão y Vasconcelos a la hora de escoger los materiales que conforman sus obras, especialmente aquellos que toman como representativos de sus países. Los tres siglos de presencia colonial de Portugal en Brasil se reflejan en la obra pictórica de Varejão, en la que combina imitaciones de azulejos portugueses con materia orgánica. En las esculturas de Vasconcelos destaca la apropiación de elementos extendidos por toda Europa, como los tapetes tejidos en croché, o de la cultura portuguesa, como la cerámica diseñada por Bordalo Pinheiro, ambos comercializados popularmente en Portugal como elementos ornamentales para la casa.

Precisamente una de las constantes que más se repite en la obra de Varejão es la presencia sistemática del azulejo tradicional portugués al que imita, en apariencia, a través de la pintura al óleo

sobre lienzo. En sus obras *Figura de Convite II* (1998) y *Figura de Convite III* (2005), la apropiación no se limita a la simulación de los materiales, sino también a la temática y a las imágenes. Ella misma refleja en sus catálogos las fuentes de las que proceden sus copias que, paradójicamente, adquieren un significado distinto de los originales. En el imaginario alegórico y ficcional de la artista, la celta guerrera tatuada tomada del grabado de Theodor de Bry (*Sem título*, 1590) del libro *América-Parte I* se convierte en una figura femenina de la corte que espera recibir a los invitados a un convite. Las lanzas de la mano izquierda que asigna Bry a la guerrera, Varejão las sustituye por una cabeza decapitada, autorretrato de la artista, sujeta por los cabellos. Son figuras de invitación, de cortesía o de respeto de tamaño próximo al natural integradas en el ambiente arquitectónico propio de las entradas de las casas de los nobles, conventos y jardines en el segundo cuarto del siglo XVIII en Brasil y Portugal. Al fondo de la figura femenina aparece un panel de azulejos blancos con figuras aisladas de flores similares a los de la cocina del Palacio de Correio-Mor, en Loures, Portugal, entre los que se intercalan otros dibujos que recuerdan a exvotos y fragmentos de cuerpos descuartizados (SIMÕES CERQUEIRA y DA SILVA LOPES, 2009). Ambas obras representan simbólicamente un cuerpo caníbal. La artista redefine

el modelo “convertirse en otro” e invierte la mirada sorprendida del “civilizado” sobre el “bárbaro”, canibalizando la memoria cultural, confiscando imágenes y colocándolas a su servicio, de acuerdo con la metáfora del Manifiesto Antropófago elaborado por el escritor compatriota Oswald de Andrade a finales de los años veinte del siglo pasado (FERREIRA DE ALMEIDA, 2003, p. 34).

Por otra parte, una de las particularidades más conocidas de la obra de Vasconcelos es la combinación y resignificación del croché, actividad artesanal de las mujeres tradicionales europeas, y la cerámica portuguesa diseñada por Rafael Bordalo Pinheiro, conocido artista portugués del siglo XIX. La artista viste las esculturas con los paños, conservando la forma y exagerando la pieza final. En un inicio cubre con pintura piezas de cemento de jardines (*Fontanela Vermelha*, 1999) y las figuras blandas de gran tamaño colgadas, realizadas a base de tricotar a mano cuadrados y rayas de lanas de colores y que constituyen un material anti-arquitectónico por su adaptación a los espacios que dejan las construcciones (*Pantelmina #1*, 2001; *Valquíria*, 2004). Posteriormente comenzará a cubrir pequeñas piezas con tapetes de croché de colores como urinarios (*Enamorados*, 2005) o animales con los clásicos blancos (*Sandy*, 2006; *Gardes* (2012); *Greta Garbo*, 2019) y coloridos (*Bravio*, 2019), objetos útiles de gran tamaño, que al ser

cubiertos quedan inservibles o silenciados (*Piano Dentelle*, 2008) y esculturas humanas de tamaño real (*Família Feliz*, 2006). Entre los diseños que componen la vasta producción de cerámica Bordalo Pinheiro, comercializada popularmente en Portugal como elemento ornamental para la casa, Vasconcelos se apropia de su bestiario. Serpientes, lagartos, cangrejos, avispa, lobos y gatos, entre otros, quedan momificados por una segunda piel con un patrón único que les otorga connotaciones domésticas y al mismo tiempo, los dota de un halo de misterio y quedan inservibles o silenciados. Una vez cubiertas, las esculturas son expuestas en amplios espacios, estableciéndose un diálogo entre lo vacío-frío-lujo y lo sensual-orgánico-tradicional. Un ejemplo muy gráfico es la obra *A Ilha dos Amores* (2006), una escultura compuesta por cinco ninfas del río Tajo envueltas en crochet. Las tágides, como así las denomina su creador Luís de Vaz Camões en su obra *Os Lusíadas* (1572) y, concretamente, el canto IX (*A Ilha dos Amores*), son una variedad de las nereidas de la mitología grecorromana, ninfas habitantes de los mares y ríos, que, ofrecidas a Baco, son rechazadas. Vasconcelos establece un paralelismo entre la ofrenda de mujeres como recompensa presente en la mitología, y su cosificación en regalo empaquetado en envoltorio de croché blanco preparadas para ser ofrecidas al hombre.

Entendida la geopolítica concebida en 1899 Rudolf Kjellén como un organismo vivo o Estado en el que tienen igual importancia individuos y nación, es evidente que cada Estado tiene como objetivo crecer y expandirse para conquistar nuevos espacios vitales. Sin embargo, cada Estado se diferencia del resto por la influencia de los factores geográficos sobre el desarrollo de los pueblos, incluso si estos se encuentran en parecida situación. En estudios de geopolítica crítica sobre el espacio global en la primera mitad del siglo XX, se ponen de manifiesto que los modelos geopolíticos de Europa y Estados Unidos están organizados en su espacio según sus intereses y sus identidades. GONZÁLEZ TULE (2018) apunta la idea de “etiquetas espacio-temporales” derivadas de las relaciones entre Estados y Naciones y que las grandes potencias construyen una imagen en base a las diferencias que se evidencian respecto de los otros. Una vez más, las distinciones binarias permiten la definición de las costumbres, cultura, creencias y mitos de las naciones dominantes frente a los otros invadidos. Tanto Europa como Estados Unidos impusieron límites fuera de sus fronteras y trataron de asimilar las diferencias locales en sus respectivos modelos geopolíticos globales construyendo un discurso espacial que moduló la política exterior de su país. De la misma manera que el crecimiento territorial puede ser

analizado desde las geopolíticas críticas, los estudios postcoloniales ponen su punto de mira en la manera en la que se va generando el conocimiento en los territorios conquistados determinado por el protagonismo de la cultura occidental colonizadora. En el caso del continente americano se crea una “idea” de América Latina que MIGNOLO (2007) califica como una forma de hegemonía de los países que fueron independizándose de Portugal y España. Según Mignolo, la historia del conocimiento ha tenido un lugar de origen. Desde Grecia a Francia, al norte del Mediterráneo, se han concentrado las macronarrativas del saber (cristiandad, liberalismo y marxismo) que formarían la única cara de una moneda, mientras que del otro lado se encuentra la colonialidad o conocimientos subalternizados en nombre del propio cristianismo, del liberalismo y del marxismo (WASLH, 2003).

Los ejemplos propuestos de ambas artistas ponen de manifiesto que un paso más acerca de la escritura de historia(s) en modo contrahistoria a partir de un estilo poliédrico ofrecido por el Neobarroco es el avance en el conocimiento a través del arte atendiendo a dos modelos geopolíticos a pesar de su proyección internacional y de la globalización del arte. Mientras Varejão tiene una intencionalidad de análisis de la historia de la pintura del Barroco (*Estudo sobre o*

Tiradentes de Pedro Américo) y se apropia de pinturas de paisajes brasileños (*Vista tirada do Morro da Glória*) para posteriormente intervenirlas, Vasconcelos, en el contexto europeo, se apropia de la cultura e identidad portuguesa imitando a escala monumental la filigrana portuguesa (*Coração Independente*, en la que tres corazones realizados a base de cubiertos de plástico doblados a fuego, *Dourado* (2004), *Vermelho* (2005) y *Preto* (2006), giran, suspendidos del techo, al compás del sonido de tres fados interpretados por la cantante Amália Rodrigues), o la reproducción a gran escala del gallo de Barcelos símbolo luso (*Pop Galo*, 2016).

¿QUÉ MARCADORES SOCIALES? ROTURA Y ENSAMBLAJE EN EL PROCESO ARTÍSTICO

La relación entre colonialismo y nacionalismo en el caso de Portugal apuntada por SÁNCHEZ CERVELLÓ (2013) tiene también su reflejo en el tratamiento antropológico-social-humanístico del colectivo femenino y en la recuperación de su identidad. Precisamente, uno de los relatos de la cultura postmoderna, junto a la cuestión ecológica y la conciencia de la existencia de otras culturas además de las europeas y las occidentales, es el movimiento feminista (GARZA

PADILLA, 2013). Teniendo en cuenta que el ensayo de la historiadora Linda Nochlin *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* está publicado en 1971 y la observación de las Guerrilla Girls sobre el grado de participación de artistas mujeres en exposiciones de museos (2% en 1885 y solamente ascendió al 9% un siglo después), Varejão y Vasconcelos forman parte de una minoría visible entre sus coetáneos artistas masculinos. Como apunta la comisaria ROSA MARTÍNEZ (2016), la exclusión de la mujer por las instituciones en la esfera pública no escapa a la necesidad de remodelación de las estructuras que soportan el orden androgénico en el mundo del arte.

En el presente estudio partimos de la base de que Varejão y Vasconcelos se sitúan en el espacio subalterno del *otro* al menos en lo que concierne al binarismo de género, la desigualdad de la mujer respecto del hombre. Sin embargo, esta simplificación no debe quedarse en una ecuación tan sencilla. Así, el hecho de encontrarse encuadradas en un determinado contexto sociopolítico no solo influirá respectivamente en el abordaje de temas que ponen sobre la mesa las desigualdades de género y en el resultado final, sino también sobre el proceso de materialización de los proyectos artísticos. La manipulación de los elementos con los que trabaja Varejão en el proceso creativo tiene una connotación muy evidente

de fractura y de herida. Compone arquitecturas que imitan azulejos artesanales y reproduce los óleos figurativos a base de gruesas capas de pintura que se muestran abiertos, dejando bordes, rasgaduras y fisuras por las que emerge una emulación, de aspecto real, de una mezcla de materia orgánica, vísceras y sangre. Frente a la artesanía y a la herida omnipresentes de Varejão, los materiales de los que se apropia Vasconcelos, tanto las cerámicas cubiertas con croché como los objetos cotidianos, son cosidos o ensamblados por un equipo de hasta cincuenta personas que trabajan colaborativamente bajo su dirección y gestión, en el estudio de la artista a orillas del río Tajo (FERNANDES y AFONSO, 2014). Los resultados finales del proceso de Vasconcelos son, respectivamente, animales salvajes amansados una vez son recubiertos por los tapetes de croché y la dignificación de los objetos cotidianos transformados en esculturas palaciegas.

Los primeros cortes que introduce la artista brasileña en la superficie de sus obras pertenecen a *Terra incógnita* (1991-2003). Dentro de esta serie se encuentran cuatro óleos sobre madera, todos ellos ovales y del mismo tamaño, atravesados por un corte vertical que deja emerger restos de sangre a modo de vagina rota (HARRISON, 2008). Merecen especial mención *Filho Bastardo I* (1992) y *Filho Bastardo II. Cena de Interior* (1995), reproducciones de litografías de

principios del siglo XIX de Jean-Baptiste Debret, en las que el pintor francés hace alusión a escenas de dominación en la Brasil colonizada. En ellos se muestra abiertamente la degradación humana que supone una violación sexual, acentuando la naturaleza explotadora de la colonización. La herida que realiza Varejão divide la escena en dos mitades, que en Filho Bastardo I es una violación a una esclava negra llevada a cabo por un sacerdote y en Filho Bastardo II es una mujer indígena desnuda atada a un árbol observada por dos militares. Cena de Interior el escenario selvático es sustituido por el interior de un burdel en el que una esclava negra a la derecha es violada por un hombre blanco ante la presencia de dos militares, mientras el bebé de la esclava llora en el suelo y la indígena de la izquierda espera su turno, atada por el cuello a la cama (MORIENTE DÍAZ, 2012). En esta misma serie se comienza a percibir una incipiente evolución hacia la tridimensionalidad. Desde los restos de vísceras, carne y sangre que forman parte de óleos sobre lienzo (*Comida*, 1992; *Cuadro Ferido*, 1992; *Carne à moda de Frans Post*, 1996), hasta muros reproducciones escultóricas de ruinas tabicadas interiormente con materia orgánica corpórea (*Ruina de Charque Caruaru*, 2000; *Ruina de Charque - Cordovil*, 2002; *Linda da Lapa*, 2004 de la serie *Charques*).

En un plano opuesto, Vasconcelos fundamenta gran parte de su obra en el ensamblaje. La realización del ganchillo como técnica artesana no solo alude a la temática explícita relacionada con la moda y las telas, sino también a la acción casera de cubrir, proteger y adornar los útiles y mobiliario del hogar. Tal y como apunta HENRIQUES DA SILVA (2011) el uso del crochet y del tejido, a pesar de no ser prácticas exclusivas de la cultura portuguesa tradicional, la forma en que Vasconcelos las desarrolla, con equipos de mujeres capacitadas, demuestra un conocimiento objetivo e intuitivo de enorme potencial cultural de un país que, todavía en la década de 1960, continuaba manteniendo estructuras productivas y sociales altamente arcaicas. La connotación de cuerpo y función femenina está presente en sus esculturas de gran tamaño, generadas por ensamblaje de piezas más pequeñas que pueden adquirirse en comercios convencionales. El resultado es la dualidad de opuestos, que ya de por sí obedece a la doble intencionalidad de las esculturas que, como apunta la propia artista cuando presenta su exposición en el Museo Guggenheim (Bilbao, junio 2018), obedece a una doble lectura (ALTOZANO, 2018). La divertida que entra por los ojos y la que invita a la reflexión.

La presencia del tejido en la obra de la artista portuguesa Vasconcelos es una constante que evoca a la mujer y su relación con

la moda como instrumento de crítica social. La primera obra de repetición de tejido es *Wash and Go* (1998), dos elementos cilíndricos y rotatorios completamente cubiertos de medias de colores intensos que emulan los dispositivos automáticos de lavado de coches, rápidos y eficaces; y la segunda *Airflow* (2001), en la que las medias de colores son sustituidas por corbatas de seda natural colgadas en hileras sobre armazón metálico y movidas por un ventilador. En ambas se invoca a la fuerza del deseo las asociaciones fálicas y al simbolismo de la corbata asociado al poder. Una pieza de gran impacto es el gran *Burka* (2002), inspirada en la vestimenta tradicional femenina del pueblo portugués de Nazaré (en concreto, en las siete saias o refajos de colores superpuestos), es elevada periódicamente por una grúa y se deja caer brutalmente. Estas faldas (burkas invisibles), cuyo número varía según su condición marital, las protegen del frío y se adaptan a la labor diaria en la preparación y la venta en la playa de los peces pescados por sus maridos. Nos muestra que muchos códigos de vestimenta femenina están influenciados o impuestos por la cultura y el género masculino.

La manera natural de tratar los materiales de Varejão y Vasconcelos según sus contextos histórico-geográficos tienen que ver con la evolución hacia una metodología interseccionalidad de

los estudios feministas. En la década de los 70 en Estados Unidos se introducen marcadores sociales además del género, como la raza y la clase al tratar el feminismo negro y chicano. En este país las reivindicaciones no son, como en Europa occidental, sobre el acceso al mundo laboral pues las mujeres negras sí trabajan fuera del ámbito doméstico y, sin embargo, quedaban excluidas de las reivindicaciones antirracistas. Para visualizar, entender e incluir todos los marcadores sociales, la socióloga feminista PATRICIA HILL COLLINS (2000) utiliza lo que denomina una matriz de dominación en la que se representan los distintos sistemas de opresión interactuando de manera fluida y dinámica. Esta matriz se organiza de manera global en lo que sería la Historia Universal lineal y común y, además, tiene en cuenta las manifestaciones locales que dependen de la configuración social de cada geopolítica.

A partir de la herencia del feminismo negro, el feminismo decolonial latinoamericano propone una matriz de dominación múltiple llamada colonialidad de género (LUGONES, 2008; CURIEL, 2014) que en América Latina se contrapone al pensamiento colonial eurocéntrico. ESPINOSA, GÓMEZ Y OCHOA (2014) apuntan que el feminismo decolonial asume la responsabilidad de reinterpretar historias de manera crítica. Va más allá de la denuncia al

androcentrismo y la misoginia del feminismo clásico e incorpora los aspectos de racista y eurocéntrico. El feminismo decolonial se define como un “movimiento en pleno crecimiento y maduración que se proclama revisionista de la teoría y de la apuesta política del feminismo dado su sesgo occidental, blanco y burgués” (ESPINOSA, 2014, p. 7). Las aportaciones del feminismo decolonial no solo se limitan a los contextos de países colonizados, sino que incluyen también la crítica al colonialismo en la producción del conocimiento. La interseccionalidad aplicada al feminismo, de hecho, puede aplicarse en cualquier contexto pues siempre van a operar varios marcadores además del género. Según el espacio-tiempo, ciertos grupos se encuentran posición de opresor-oprimido, dominante-dominado, colonizador-colonizado con la contradicción de que algunos marcadores pueden estar en la posición de oprimido y opresor.

Desde América Latina múltiple el feminismo postcolonial cuestiona el pensamiento eurocéntrico y se caracteriza por su configuración en torno al concepto de otredad. Del mismo modo que los estudios postcoloniales van más allá de la descolonización económica y política, alcanzando una descolonización cultural dirigida desde la propia América Latina, los discursos feministas subalternos tienen lugar en los espacios creados para la participación

de mujeres del Tercer Mundo (MARCHAND, 2013). El feminismo postcolonial no solo defiende a la mujer por su género, sino también por su clase social, etnicidad y raza. Es, por tanto, un término más amplio que parte de la intersección del feminismo occidental con el postcolonial para situarse en un espacio geopolítico propio (CHERYL, 2001). En el contexto occidental, las corrientes teóricas feministas, especialmente las de la segunda ola (1960-1970), distinguen dos tipos de feminismo. El feminismo liberal o burgués tiene como fin conseguir la igualdad entre hombres y mujeres en las estructuras de participación. El feminismo socialista da cuenta de la doble opresión de la mujer, las propias del sistema capitalista y las de subordinación de género. En ambos casos, se trata de un feminismo por oposición hombre-mujer tradicional arrastrado a lo largo de los siglos y del que aún queda rastro. El poder disciplinario del hombre sobre la mujer bajo una disculpa “protectora” coloca a esta última en la esfera privada, en la que su principal función es el cuidado de los hijos y el mantenimiento del hogar en condiciones para el hombre, encargado de trabajar en el exterior, donde tiene posibilidades de progresar y realizarse profesionalmente. El concepto de familia resulta así imposible de desgajar de la religión y la patria, trípode sobre el que se fundamentan los regímenes dictatoriales de España y Portugal

y dejan su estela a lo largo del periodo postdictadura de transición hacia la democracia.

CUBILLOS ALMENDRA (2015) destaca la importancia de introducir la interseccionalidad en la investigación feminista cualquiera que sea la disciplina desde la que se aborde. Propone dos modos para integrar esta herramienta epistemológica en los estudios feministas. Por una parte, sugiere cuestionar y desestabilizar del sistema categorial dicotómico y por otra, destaca la necesidad de trabajar con metodologías que permitan visibilizar o dar audiencia a subjetividades subalternizadas. Esta segunda propuesta no puede aplicarse a la producción artística de Varejão y Vasconcelos por dos razones principales. En primer lugar, porque son artistas que hablan desde su experiencia como mujeres blancas, heterosexuales, de clase media y de proyección internacional y en segundo lugar porque se refieren a contextos temporales del pasado, la Historia de sus respectivos países. Sin embargo, ambas artistas desestabilizan el sistema dicotómico e introducen otros marcadores sociales más allá del género con el fin de no reproducir las mismas lógicas excluyentes que denuncia el feminismo. Ambas artistas cuestionan las representaciones sociales hegemónicas, ponen en juego diferentes marcadores sociales y crean sistemas jerárquicos en los que unas

categorías prevalecen por encima de las otras con dos o más ejes de opresión. Varejão resalta sistemas de discriminación y subordinación referidos a la raza y a la esclavitud de la mujer en el periodo de la colonización y lo desestabiliza con acciones de rotura y canibalismo simulando la herida producida por la opresión y anulación cultural por parte de los colonizadores. Por otra parte, experimenta con los distintos tonos de piel que atiende a las razas. Así, en los tres lienzos que forman parte de la instalación *Testemunhas oculares X, Y e Z* (1997) de la serie *Acadêmicos* se representa a sí misma mutilada de un ojo, y cada busto es una etnia distinta que pertenece a un tiempo también diferente. La temática del color de la piel, las tonalidades y variaciones intermedias entre el blanco y el negro, fruto del mestizaje como identidad de Brasil, la recupera más tarde en su serie *Polvo* (2013-2014). Con un total de treinta y tres tubos de óleos de diferentes tonos marrones realiza una serie de autorretratos con diferentes tonalidades de piel en diferentes lienzos, e incluso dentro de un mismo rostro de su busto (BALISCEI, CALSA y MARQUES, 2017). Vasconcelos, bajo la idea de Nación durante la dictadura portuguesa como triada de Dios, Patria y Familia incide sobre la opresión de la religión católica en aspectos morales externos de la mujer-objeto burguesa tales como moda y vestimenta, su virginidad, el romanticismo del amor y la

mujer-doméstica subordinada al espacio privado como cuidadora del hogar y de los hijos, que no deben de resumirse de ninguna manera al binarismo occidental hombre-mujer. La polémica escultura monumental *A Noiva* (2001), una blanca y lujosa lámpara de araña conformada por miles de tampones higiénicos, cuya exhibición no pudo llevarse a cabo en el Palacio de Versalles de París por su carácter polémico; *Marilyn* (2011), unos brillantes zapatos de tacón fabricados con cacerolas y sus tapaderas de acero inoxidable, y *Solitario* (2018), un anillo de compromiso construido con varias decenas de llantas doradas de automóviles, con un diamante representado mediante una pirámide invertida formada por vasos de whisky de cristal. Respectivamente y de manera particular ponen en tela de juicio la contradicción entre la pureza de la novia virgen y la sexualidad de la mujer contemporánea; la paradoja entre la imagen pública de la mujer como objeto de deseo, personificada en el icono sexual holybudiense, en oposición al rol familiar en el ámbito privado; y las joyas frente a los coches de lujo y la bebida como símbolos estereotipados de los universos femenino y masculino.

CONCLUSIONES

El estudio conjunto de las obras de Varejão y Vasconcelos podría parecer una idea conducente al fracaso, especialmente por la elemental oposición polarizada colonizado-colonizador y dominado-dominante de sus respectivos países de origen, Brasil y Portugal, y teniendo en cuenta el proceso de descolonización cultural. Sin embargo, a medida que vamos analizando su obra desde la posición de construcción de una contrahistoria foucaultiana como acción reivindicativa de su identidad geopolítica y femenina, fluimos de manera natural hacia la aproximación de ambos extremos para configurar una cara de la misma moneda, la cara de la otredad femenina múltiple frente a una única narrativa dominante del conquistador hombre y del patriarcado europeo respectivamente. Ninguna de las dos artistas se sitúa dentro del movimiento activista-feminista, su condición de mujer y la interrelación arte-vida propia de la contemporaneidad deja entrever una actitud de denuncia hacia sus respectivos contextos históricos, Brasil y Portugal. Ambas reivindican un pasado no representado o poco contado dentro de la Historia protagonizada por el conquistador, héroe y salvador, y por el patriarca productor y protector. Este modo de hacer memoria y de reescribir la Historia no solo ha sido planteado por FOUCAULT (2006), que de manera general advierte la necesidad

de que todos los grupos queden representados en la historia, sino también de manera particular por de SOUSA (2003), que habla de la descolonización cultural como modo de desbancar el discurso colonial hegemónico en América Latina y por SÁNCHEZ CERVELLO (1998), quien da cuenta de la simplificación de la dictadura portuguesa a una trilogía formada por Dios, patria y familia.

Tanto la obra de Varejão, fundamentalmente pictórica, como la escultórica de Vasconcelos se encuadran dentro del Neobarroco. La exuberancia, repetición y versatilidad de este estilo, derivado del Barroco originado en Europa occidental en el siglo XVII y exportado además al Nuevo Mundo, les permite acoger multitud de significados y visiones coincidentes con el carácter multidisciplinar y multivocal de la historia. Sin embargo, cada una de las artistas se apropia de elementos culturales distintos que tienen que ver con su contexto objeto de investigación. Dentro del feminismo poscolonial Varejão defiende a la mujer por su género, pero también por su clase (ama - esclava) y por la raza (blanca - negra). En sus estudios de pinturas inspiradas en obras del Barroco, incide en la relación de desigualdad entre las propias mujeres, entre las que establece una jerarquía colonial. El feminismo blanco refiere la opresión de las mujeres en tanto que su visión desde la institución del patriarcado y las relaciones

de poder específicas de género. En este sentido, Vasconcelos recupera el tejido y las figuras de la casa para elevarlas a la categoría de esculturas palaciegas.

El carácter poliédrico de la Historia tiene su reflejo, además, en la manera de recordar que, en el estudio que nos ocupa, tiene que ver con el proceso de (de)construcción del proyecto artístico. Así, una constante en la obra de Varejão es la rotura, la sangre y la herida que brota de las distintas capas de óleo frente a, en un sentido totalmente opuesto, Vasconcelos dirige un numeroso equipo que cose y ensambla tejidos de croché como segunda piel de objetos y esculturas cotidianas. Desde un punto de vista antropológico, podemos concluir que más allá de la tendencia hegemónica de considerar el feminismo como las otras voces enfrentadas al opuesto de género, encontramos en el arte contemporáneo feminismos periféricos o de frontera u otros feminismos que requieren estudios no tan simplificados, como es el tradicional hombre - mujer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADRIAENSEN, Brigitte. Postcolonialismo postmoderno en América Latina: la posibilidad de una crítica radicalmente heterogénea. **Romanesque**, 2, 1999, pp. 56-63.

ALTOZANO, Cristina. Joana Vasconcelos. Una mente colosal. **Ellemagazine**, n. 382, pp. 104-107, julio 2018. Disponible en <http://www.joanavasconcelos.com/multimedia/bibliografia/imprensa/2018_07_xx_ElleEspana_pp104_107_Cristina_Altozano.pdf>. Acceso el: 14 mar. 2021.

AYESTARÁN, Ignacio; MÁRQUEZ-FERNÁNDEZ, Álvaro B. Pensamiento abismal y ecología de saberes ante la ecuación de la modernidad. En homenaje a la obra de Boaventura de Sousa Santos. **Utopía y Praxis Latinoamericana**, 16(54), 2011, pp. 7-15.

BALISCEI, João Paulo; CALSA, Geiva Carolina; MARQUES GODINHO, Ana Caroline. Conflitos com o lápis cor de pele: A série polvo, de Adriana Varejão e o multiculturalismo no ensino de arte. **Revista Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, 25(1), 2017, pp. 38-57.

CALABRESE, Omar. **L'età neobarocca**. Roma/Bari: Laterza, 1987.

CELORIO, Gonzalo. From the Baroque to the Neobaroque. In PARKINSON ZAMORA, Lois; KAUP, Monika. **Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest**. Durham y Londres: Duke University Press, 2010, pp. 487-507.

CIVALE, Cristina. La contrainsurgente. In Adriana Varejão. **Historias en los**

márgenes. Nota de prensa **Página 12** exposición. Buenos Aires: Malba, abril 2013. Disponible en <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-7982-2013-04-26.html>>. Acceso el: 14 mar. 2021.

CUBILLOS ALMENDRA, Javiera. La importancia de la interseccionalidad para la investigación feminista. **Oxímora. Revista Internacional de Ética y Política**, 7, 2015, pp. 119-137.

CUE, Elena. Joana Vasconcelos: Los artistas consiguen abrir un camino nuevo para la belleza. **ABC Cultura**, mayo 2015. Disponible en <<http://www.abc.es/cultura/arte/20150531/abci-joana-vasconcelos-artistas-consiguen-201505302027.html>>. Acceso el: 14 mar. 2021.

CUETO, Adolfo. Portugal y su imperio frente a la descolonización 1945-62. **Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea**, 23, 2011, pp. 161-200.

CHERYL, McEwan. Postcolonialism, Feminism, and Development: Intersections and Dilemmas. **Progress in Development Studies**, 1(2), 2001, pp. 93-111.

CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. **University of Chicago Legal Forum**, 140, 1989, pp. 139-167.

CURIEL, Ochy. Hacia la construcción de un feminismo descolonizado. A propósito de la realización del Encuentro Feminista Autónomo: haciendo comunidad en la casa de las diferencias. In ESPINOSA, Yuderkys; GÓMEZ, Diana; OCHOA, Karina. **Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología**

y apuestas descoloniales en Abya Yala. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014, pp. 325-334.

DE SOUSA SANTOS, Boaventura. **La caída del Angelus Novus: ensayos para una nueva teoría social y una nueva práctica política**. Bogotá: ILSA y Universidad Nacional de Colombia, 2003.

DÍAZ, Valentín. Entre Italia y Brasil. El doble nacimiento del Neobarroco en la década del cincuenta. **Zama**, 6, 2014, pp. 99-114.

ESPINOSA, Yuderkys. Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica. **El Cotidiano**, 184, 2014, pp. 7-12.

ESPINOSA, Yuderkys; GÓMEZ, Diana; OCHOA, Karina. Introducción. In ESPINOSA, Yuderkys; GÓMEZ, Diana; OCHOA, Karina. **Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala**. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014, pp. 13-40.

FERNANDES, Alexandra y AFONSO, Luís. Joana Vasconcelos: Managing an Artist's Studio in the 21st Century. **International Journal of Arts Management**, 17(1), 2014, pp. 54-64.

FERREIRA DE ALMEIDA, Maria Cândida. **Tornar-se outro: o topos canibal na literatura brasileira**. São Paulo: Annablume, 2003.

FOUCAULT, Michel. **Society Must Be Defended**. New York: Picador, 2003.

FOUCAULT, Michel. **Genealogía del racismo**. La Plata: Altamira, 2006.

GARCÍA-OSUNA, Vanessa. Joana Vasconcelos: irónica, sorprendente y

majestuosa. **Tendencias del Mercado del Arte**, 65, 2013, pp. 16-20.

GARZA PADILLA, Adriana. Modernidad y posmodernidad en la historia del arte. **Imaginario Visual Investigación. Arte y Cultura**, 2(4), 2013, pp. 56-69.

GONZÁLEZ TULE, Luís. Organización del espacio global en la geopolítica "clásica": una mirada desde la geopolítica crítica. **Revista de Relaciones Internacionales, Estrategia y Seguridad**, 13(1), 2018, pp. 221-238.

HARRISON, Marguerite Itamar. Envisioning the Body Politic through Dense Layers of Paint: The Art of Adriana Varejão. **Chasqui**, 37(1), 2008, pp. 66-78.

HENRIQUES DA SILVA, Raquel. Joana Vasconcelos: Ways toward a Relational Art. In **Joana Vasconcelos**. Porto: Livraria Fernando Machado. 2011, pp. 311-318. Disponible en <http://www.joanavasconcelos.com/multimedia/bibliografia/JV2011_RaquelHenriquesSilva_EN.pdf>. Acceso el: 14 mar. 2021.

HERKENHOFF, Paulo. Painting/Suturing. In **Adriana Varejão**. Exhibition catalogue. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1996. Disponible en <<http://www.adriनावarejao.net/en/textos/detalhe/9/herkenhoff-paulo-painting-suturingin-adriana-varejao-sao-paulo-galeria-camargo-vilaca-1996-reeditado-em-imagens-de-trocalisboa-instituto-de-arte-contemporanea-1998>>. Acceso el: 14 mar. 2021.

HILL COLLINS, Patricia. **Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment**. New York: Routledge. 2000.

LACOSTE, Yves. **Géopolitique: La longue histoire d'aujourd'hui**. Paris: Larousse, 2006.

LUGONES, María. Colonialidad y género. **Tábula Rasa**, 9, 2008, pp. 73-101.

MARCHAND, Marianne H. Género y Relaciones Internacionales: Una mirada feminista Postcolonial desde América Latina. In LEGLER, Thomas; SANTA CRUZ, Arturo; ZAMUDIO GONZÁLEZ, Laura. **Introducción a las Relaciones Internacionales: América Latina y la política Global**. Oxford: Oxford University Press, 2013, pp. 62-73.

MARTÍNEZ, Rosa. BBB: Big, Brave, Beautiful. In **Joana Vasconcelos Textures of Life**. Exhibition catalogue. Aarhus: ARoS Aarhus Kunstmuseum. 2016. Disponible en <http://www.joanavasconcelos.com/multimedia/bibliografia/JV_ARoS_RMartinez_EN.pdf>. Acceso el: 14 mar. 2021.

MIGNOLO, Walter D. **La idea de América Latina**. La idea colonial y la opción decolonial. Barcelona: Gedisa, 2007.

MORIENTE DÍAZ, David. Un Planeta Caníbal. **Historia y memoria**, 4, 2012, pp. 141-187.

PEREIRA, Víctor. El poder de la impotencia. Policías y migración clandestina entre Portugal y Francia (1957-1974). **Política y Sociedad**, 42(3), 2005, pp. 103-120.

SÁNCHEZ CERVELLÓ, Josep. El nacionalismo portugués. In MORALES MOYA, Antonio. **Los 98 ibéricos y el mar**. Madrid: Sociedad Estatal Lisboa, 1998, pp. 235-253.

SÁNCHEZ CERVELLÓ, Josep. La interacción luso-española en la descolonización africana. **Espacio, tiempo y Forma, Serie V, Historia Contem-**

poránea, 25, 2013, pp. 153-190.

SARDUY, Severo. **El barroco y el neobarroco**. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011.

SIMÕES CERQUEIRA, Fátima Nader; DA SILVA LOPES, Almerinda. Adriana Varejão: O corpo canibal nas figuras de convite. In GORDILHO MARTINS, María Virginia. **Transversalidades nas Artes Visuais 18º Encontro Nacional da ANPAP**. Salvador, Bahía, 2009, pp. 1833-1856.

WASLH, Catherine. Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Entrevista a Walter MIGNOLO. **Polis, Revista de la Universidad Bolivariana**, 1(4), 2003, pp. 1-26.

YOUNG, Robert J. C. ¿Qué es la crítica poscolonial? **Pensamiento jurídico**, 27, 2010, pp. 281-294.

BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL

Imágenes de obras analizadas disponibles en web

<http://www.adrianavarejao.net/br/home>

<http://www.joanavasconcelos.com/index.aspx>

ACERCA DE LA AUTORA

Gloria Lapeña Gallego es Doctora por la Universidad de Murcia, Menciones Cum Laude y Doctor Internacional. Profesora Ayudante Doctora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada desde 2018. Secretaria técnica de la revista científica *Arte y Políticas de Identidad* de la Universidad de Murcia desde 2016. Su faceta investigadora, ligada a su labor artística, se circunscribe en el espacio urbano y las arquitecturas como receptáculo de memorias paralelas e identidades soslayadas por la historiografía oficial.

Artículo recibido el 14 de marzo de 2021 y aceptado el 5 de noviembre de 2021.