

14 2020

Jahrgang 14, 2020
Heft 2



Dossiers zur romanischen
Literaturwissenschaft

Artículo

Las tres incisiones de Adriana Varejão

Mario Cámara (Buenos Aires)

HeLix 14 (2020), S. 8-32.

Abstract

This article examines works by the Brazilian artist Adriana Varejão produced in close dialog to the Brazilian Baroque. The hypothesis of this text is that through the visual work of Varejão it is possible to revisit a series of seminal moments in the cultural history of Brazil traversed by violence and sensuality. Divided into three parts, this text argues that Varejão's production allows new readings of the encounter between native cultures and the Portuguese early settlers, the sexual violence of slavery, and the creation of a State Baroque stemming from the construction of Brasília.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des/der Verfassers/in) nicht gestattet.

ISSN 2191-642X

Las tres incisiones de Adriana Varejão

Mario Cámara (Buenos Aires)

Varejão visita por primera vez Ouro Preto en 1985. Ese viaje constituye su primer contacto con una parte significativa del barroco brasileño. Tiempo después, según sostiene en diversas entrevistas, comenzará a leer textos teóricos y críticos, producidos contemporáneamente, en torno al barroco, especialmente de Severo Sarduy y Gilles Deleuze.¹ Dos años más tarde de aquel viaje inicia su primera serie, *Barrocos*, un conjunto de cinco telas pintadas al óleo en las que trabaja a partir del barroco religioso que había podido contemplar en Ouro Preto.² En esta serie aparecen esbozados por primera vez motivos que perdurarán en otras series y obras posteriores: un uso saturado del rojo que apunta a una presencia informe y la utilización de azulejería conventual como motivo. Inicialmente, su operación puede ser enmarcada en lo que el crítico Tadeu Chiarelli denominó, intentando definir algunas características de lo que se conoció como “generación del 80”, y a la que Varejão perteneció,³ “imágenes de segunda generación”.⁴ Mediante la apropiación de imágenes de alta densidad histórica, Varejão irá definiendo su ingreso al barroco moderno. En este caso puntual, en las cinco pinturas que componen *Barrocos*, trabaja con motivos que reproducen retratos de santos, ángeles, y de la Virgen María, todos provenientes de iglesias de Ouro Preto.

A partir de los años noventa, además de su contacto con los escritos de Severo Sarduy y Gilles Deleuze, incorpora las lecturas de *Visão do paraíso* de Sergio Buarque de Holanda, y de *Casa grande e senzala* de Gilberto Freyre. En esta obra, Freyre desmontaba la

¹ Afirma Varejão: “el escritor cubano Severo Sarduy ha tenido una gran influencia en mi obra porque reflexionaba sobre el Barroco desde una perspectiva muy densa. Hay dos libros que han sido importantes: *Escrito sobre un cuerpo* y *Barroco*. Al ser cubano, su perspectiva era diferente de la de los europeos. Al principio, su obra, junto con la de José Lezama Lima y la de Octavio Paz, fue fundamental para ayudarme a construir mi almacén intelectual” (CUE, “Entrevista a Adriana Varejão”, s/p).

² La serie está compuesta por: *Natividade* (1987) (180 x 130 cm), *Altar amarelo* (1987) (175 x 145 cm), *Azulejos* (1988) (150 x 180 cm), *Anjos* (1988) (190 x 220 cm), y *Santo* (1988) (175 x 145 cm).

³ Se le llama “generación del 80” a un grupo de artistas que participaron de la muestra *Como vai você, geração 80?* realizada en la escuela de Artes Visuales del Parque Lage de Río de Janeiro en julio de 1984. En esa muestra participaron, entre otros, Nuno Ramos, Leda Catunda, José Leonilson, Sérgio Romagnolo, Fábio Miguez, Beatriz Milhazes, Luiz Zerbini y Daniel Senise. Aquel evento fue leído como un retorno a la pintura, luego del abstraccionismo de los setenta.

⁴ CHIARELLI, “Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea”, 66.

concepción negativa que se había ido construyendo sobre el esclavo negro desde disciplinas tales como la biología, la medicina o la antropología, dominadas, durante parte del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, por paradigmas positivistas y racistas. Contrariamente al positivismo, Freyre describía y analizaba la contribución que los habitantes nativos y de las diferentes culturas africanas habían aportado a la empresa colonial. Celebraba con ello el mestizaje intenso que se había dado entre indígenas, negros y portugueses durante la colonización. Ese análisis, que desplazaba en gran medida las categorías de *raza* y de *determinismo geográfico*, por la categoría de *cultura*, minimizaba la violencia del proceso esclavista y la violencia sexual implicada en el mestizaje. Como se verá más adelante, la relación de Varejão con los estudios de Freyre será compleja. A partir de la lectura de su obra incorpora nuevas dimensiones de lo que, a comienzos de su carrera, había comenzado a definir como “sensualidad”, sin dejar de señalar, en algunas de las obras que analizaré más adelante, la violencia patriarcal que se adueñó y violó sistemáticamente el cuerpo de las esclavas negras y las mujeres indígenas. El ensayo de Sergio Buarque de Holanda, *Visão do paraíso* (1959), abordaba los mitos y relatos que presentaban a Sudamérica en general, y a Brasil en particular, como un territorio paradisíaco o, con el correr del tiempo, infernal. Su reflexión abarcaba los múltiples mitos que habitaban en el pensamiento europeo acerca del Paraíso Terrenal y que a partir de los procesos de conquista y colonización española y portuguesa en África, Asia y luego en América fueron trasladándose con los conquistadores y colonos y adaptándose a las características del Nuevo Mundo.⁵

Varejão sostendrá en relación con estas lecturas: “Con estos dos libros se empezó a formar mi perspectiva sobre la historia en mi obra”.⁶ Precisemos un poco más, los textos de Freyre y Buarque de Holanda son investigaciones sobre la formación colonial de la sociedad brasileña y sobre la persistencia de ciertos rasgos, tópicos y sistemas de ideas forjados durante aquel período. De modos diferentes, estos textos han descripto y analizado las relaciones íntimas, sexuales y sensuales, a partir de la relación amo-esclava en el caso de Freyre, y los relatos e imágenes de paraíso libre de culpa que diseminaron muchas narraciones de los numerosos viajeros coloniales llegados a Brasil, en el caso de Buarque de Holanda. Como

⁵ BUARQUE DE HOLANDA, *Visão do paraíso*, 34.

⁶ CUE, “Entrevista a Adriana Varejão”, s/p.

efecto de estas lecturas, en Varejão y luego de su serie *Barrocos*, sus telas e instalaciones se poblarán de cuerpos. Pues aunque en la serie *Barrocos* se representan figuras humanas todavía no es posible hablar de cuerpos; hay rostros, hay figuras religiosas, pero no cuerpos. Sus primeros desnudos comenzarán a emerger a partir de la serie *Terra incógnita* (1991-2012).

Por otra parte, mientras que en *Barrocos* se trataba de estampas que se nos presentaban de modo estático, desde *Terra incognita* y al menos hasta *Charques* (2000-2018), su octava serie, sus pinturas, instalaciones y fotografías incorporan un conjunto de referencias históricas que *activan* visualmente el periodo de la colonización a través de escenas específicas. Podemos coincidir con lo que afirma Silviano Santiago: “el arte pictórico de Adriana Varejão se deja circunscribir por la forma impulsiva que escenifica la Historia”.⁷ Desde *Terra incógnita*, su arte se convertirá en un espacio histórico, escenario de un relato que, a través de apropiaciones y cuerpos, exhibe conflictos y amalgamas apenas suturadas, montajes y temporalidades diversos, sensualidad pero también crueldad y violencia. Esta última dotada de al menos una doble valoración, recuperada o reivindicada en clave metafórica o alegórica, en las referencias a los ritos antropofágicos que irán poblando sus obras, como potencia vital o denunciada, frente a las lecturas apaciguadoras, la de Freyre por ejemplo, como una política de sojuzgamiento de los poderes imperiales sobre la colonia, y de las clases dominantes sobre los cuerpos de las mujeres esclavas e indígenas.

Primera incisión: antropofagia y catolicismo

A partir de 1993 Varejão inicia una serie que agrupa bajo el título de *Proposta para uma catequese*, compuesta por seis obras cuya elaboración se extiende hasta 1998. Se trata de *Varal* (1993), *Proposta para uma catequese Parte I Díptico. Morte e esartejamento* (1993), *Proposta para uma catequese Parte II Diptico. Aparição e relíquias* (1993), *Azulejaria de cozinha com cacas variadas* (1995), *Figura de convite I* (1997) y *Figura de convite II* (1998). En esta serie se apropia de diferentes imágenes históricas, frisos azulejares de diferentes iglesias de Brasil y Portugal, *figuras de convite* [figuras de invitación], un tipo de

⁷ SANTIAGO, *Vale cuanto pesa*, 81.

decoración que adornaba las viviendas privadas dando la bienvenida al visitante, difundidas entre los siglos XVII y XVIII en Portugal y Brasil, barrales de cocina, constituidos originalmente por frisos decorativos que exhibían piezas de caza y utensilios de cocina, y de un conjunto de grabados de Theodor de Bry sobre los rituales antropofágicos tupíes.⁸ La producción azulejar, a la que hace funcionar como fondo y figura, y que ya poseía, en algunos casos, un carácter ilusionista y escenográfico, es reproducida en una suerte de *retombée* sobre el cual concreta montajes y desplazamientos, y realiza sus primeras incisiones.

Para analizar en detalle en qué consistiría esa incisión, cuáles serían sus objetivos y sus sentidos, me voy a concentrar en una obra en particular, *Proposta para uma catequese Parte I Díptico. Morte e esquartejamento* (1993).⁹ Como su título lo indica, la pintura es un díptico en el que se representan dos escenas que convocan imágenes históricas relacionadas a la empresa católica durante el proyecto colonial y a los rituales antropofágicos practicados por los indios tupíes. En la parte izquierda del díptico, la pintura muestra una figura de Cristo inmovilizada con una cuerda y rodeada por indígenas con *tacapes*, preparados para celebrar su práctica antropofágica. Los detalles arquitectónicos que la enmarcan fueron copiados (apropiados) de una iglesia de Olinda y las figuras, salvo la de Cristo, fueron tomadas de *América Tertia Pars* del ya mencionado Theodor de Bry. El uso de las ilustraciones de De Bry y no de otras más realistas, provee a la escena de una densidad cultural en la que reverberan los imaginarios infernales que el continente europeo atribuyó a Brasil durante los siglos XV y XVI.

Los diseños de De Bry habían sido utilizados como ilustración del relato del soldado y viajero alemán Hans Staden, publicado en Alemania en 1557, bajo el nombre de *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos, feroces y caníbales, situado en el Nuevo Mundo, América*. Staden, de acuerdo a lo que detalla en su texto, había sido capturado

⁸ Los grabados de De Bry son también una referencia moderna. La vanguardia paulista de fines de los años veinte ya se los había apropiado para fundar el movimiento antropofágico liderado por Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral y Raúl Bopp. La apropiación de Varejão se torna múltiple y las contaminaciones se multiplican.

⁹ La serie está compuesta por: *Varal* (1993) (165 x 195 cm), *Proposta para uma catequese I Morte e esquartejamento* (1993) (140 x 240 cm), *Proposta para uma catequese II Aparição e relíquias* (1993) (140 x 240 cm), *Azulejarias de cozinha com cacacas variadas* (1995) (140 x 160 cm), *Figuras de convite* (1997) (200 x 200 cm), *Figuras de convite II* (1998) (200 x 200 cm). La pintura se puede encontrar aquí: <http://www.adriana varejao.net/br/imagens/categoria/10/obras> (última consulta 29 de febrero de 2020).

por los indios tupíes y había estado a punto de ser devorado por ellos en una práctica ritual. Las ilustraciones de De Bry, quien nunca estuvo en Sudamérica, ni tampoco en el continente americano, contribuyeron a cimentar el terror de los europeos por los *bárbaros* brasileños. Durante el siglo XVI, su obra llegó a ser la de mayor circulación en lo que a obras sobre la conquista se refiere. Como apunta Daniella Contreras:

La necesidad de imágenes sobre este Nuevo Mundo lleno de prodigios posibilitará la labor de Theodor De Bry, un grabador de aguafuerte en cobre del siglo XVI, originario de la ciudad de Lieja quien, pese a jamás haber viajado al Nuevo Mundo, constituirá el soporte visual que dará un rostro a América, siendo el que por mucho tiempo los europeos conocerán.¹⁰

Al igual que el uso de las imágenes de De Bry, los frisos azulejares traen consigo la memoria de la función pedagógica desempeñada por las misiones católicas durante el período colonial. La colusión de antropofagia y catolicismo posee un cierto carácter bélico.

La parte derecha de la pintura es estructuralmente semejante a la de izquierda. Se representa otra escena *canibal*, en este caso un descuartizamiento practicado por mujeres indígenas. La imagen también pertenece a un grabado de De Bry y, como detecta Adriano Pedrosa, “la escena recibe la misma moldura encontrada en un panel de azulejos en la iglesia del convento de San Francisco de Bahía, en Salvador de Bahía”.¹¹ En la parte superior y en contacto con la parte izquierda, un frontispicio reproduce un fragmento del Evangelio según San Juan, *Qui manducat meam carnem, et bibit meum sanguinem, in me manet, et ego in illo* (Quien come de mi cuerpo y bebe de mi sangre está en mí y yo en él), aludiendo figuradamente a la dimensión *canibalística* de la eucaristía católica.

Un dato central es que las imágenes replican las mismas figuras que aparecen en los originales, tanto de los frisos conventuales como de las ilustraciones de De Bry. No hay intervención en este sentido, sí un desplazamiento que construye una escena otra. Las figuras son reconocibles, los paisajes también lo son, pero la presencia indígena celebrando un ritual antropofágico en el marco de un friso religioso no lo es. Como si Varejão hubiera producido un friso conjetural. La incrustación de los grabados de De Bry en el marco de un relato religioso apunta, como es notorio, tanto a una domesticación como a una supervivencia de la

¹⁰ CONTRERAS, *Teodoro de Bry constructor de la imagen del nuevo mundo*, 82.

¹¹ VAREJÃO, *Histórias às margens*, 64.

cultura indígena en el interior de la empresa colonial. El frontispicio, como se dijo, se vuelve determinante a partir de la posibilidad de pensar la eucaristía como una versión cristiana y sublimada de la antropofagia.

¿Estos desplazamientos son un modo de plantear que la empresa colonial fue influida por los indígenas? ¿Se trata de una traducción figurativa del arte barroco como un arte de la contraconquista? ¿Quién sobrevive a quién? *Proposta* plantea estas preguntas sin intentar producir respuestas definitivas. Sí se puede afirmar que no estamos frente a una escena transculturadora en la que indios y portugueses, misioneros y nativos, se habrían influido mutuamente. En primer lugar porque la figuración bélica es evidente y refuerza la hipótesis del conflicto, pero también, y desde una perspectiva más formal, porque el díptico se encuentra unido de manera tal que todo el cuidado puesto en la fidelidad de la reproducción, su aparente intención de *trompe l'oeil*, resulta dañada. No hay bisagra que armonice las escenas del díptico. Su disimilitud, ostensiblemente exhibida mediante una incisión que las atraviesa y las divide, constituye no sólo una simple separación, sino un enunciado en sí mismo sobre la historia como proceso de montaje. Por ello, en lugar de bisagra, hay que leer allí una primera incisión que, al redistribuir las referencias históricas, se asegura de que su rearmado mantenga hiatos y fricciones. Como si el trabajo de Varejão, en esta pintura y en el resto de la serie, hubiera sido un *despintado* o *borrado* de una representación armónica, en este caso las de los frisos conventuales o las de Theodor de Bry. No se trata entonces únicamente de representar un conflicto, lo bélico de las relaciones entre portugueses e indígenas; lo que se pone en juego aquí es la representación como conflicto, y más específicamente, un modo de narrar el pasado colonial, de traerlo al presente como relato abierto y en disputa. En las escenas de *Proposta*, Varejão no solo reflexiona sobre el barroco, el proyecto colonial, las sobrevivencias indígenas y el carácter permanente e irresuelto de ese encuentro, hoy más que nunca puesto en cuestión, sino que le da forma plástica a un modo de pensar la temporalidad y la historia que no admite cierres definitivos ni imágenes totalizantes, y es el barroco, su concepción del barroco como un arte de la inestabilidad, el que le permite esa operación.

Por último y de forma solapada, aunque resultará central para mi análisis final y para lo que considero su tercera incisión, aparece lo matérico. En efecto, por entre la falsa juntura

de algunos azulejos se detecta una tímida coloración rojiza capaz de desestabilizar la totalidad de la representación. Esas pequeñas y casi disimuladas manchas rojas son lo que Varejão denomina “carne”, otra forma de definir “sensualidad”. ¿Qué hacen allí?, adelanto una respuesta: por entre las hendiduras de los azulejos emana la condición irreductible de la materia que excede todo régimen escópico. Pero antes de ello, me voy a centrar en su relación con Jean-Baptiste Debret.

Segunda incisión: Jean Baptiste Debret y los regímenes escópicos del Imperio Anterior y al mismo tiempo simultánea a *Proposta para uma catequese*, en la serie denominada *Terra incógnita*, compuesta por trece pinturas elaboradas entre 1991 y 2012, Varejão realiza otro tipo de apropiaciones. No hay en estas pinturas, como sí las había en la serie anterior, referencias a la antropofagia, a excepción de *Comida* (1992). Varejão despliega aquí imágenes que nos hablan de las relaciones tejidas en los viajes de los portugueses alrededor del mundo y de su impacto en la cultura brasileña, tales como *Pasagem de Macau a Vila Rica* (1992) o *Cena interior II* (1994). La geografía se expande hacia el sur y las imágenes de Brasil se modulan a partir de sucesivas camadas culturales. Uno de los gestos políticos y estéticos de Varejão consiste aquí en deconstruir las relaciones centro-periferia, tal como lo plantea en *Mapa de Lopo Homem II* (1992-2004), que se reapropia del mapa realizado por el cartógrafo portugués Lopo Homem, donde el continente africano ocupa un lugar central, el otro consiste en reflexionar sobre la violencia constitutiva de la empresa colonial.

La serie continúa incorporando la mirada europea sobre América, en este caso a partir de las imágenes plasmadas por algunos de los viajeros europeos que vivieron durante un tiempo en el Brasil colonial, tal como el holandés Frans Post, que llegó durante el siglo XVII con la expedición de João Maurício de Nassau, establecida en el nordeste entre 1630 y 1654, y el francés, ya mencionado, Jean-Baptiste Debret, que llegó casi dos siglos más tarde formando parte de lo que se conoce como la *Misión Francesa* con el objetivo de fundar una Academia de Bellas Artes para la Corte. En este segundo caso, que es el que me interesa, Varejão trabajará a partir de dos de sus acuarelas, la plancha nº 5 titulada *Un employé du govern sortant de chez lui avec sa famille* [Un empleado del gobierno saliendo de su casa

con su familia] y la nº 7, titulada *Le diner* [La cena]. Ambas pertenecientes al segundo volumen de su *Voyage pittoresque au Brésil*, publicado en 1835 en París. Las intervenciones de Varejão sobre estas dos acuarelas reorientan la historia de la comunidad brasileña hacia un núcleo violento de dominados y dominadores, de vencidos y vencedores, como si la cultura brasileña fuera, en verdad, no una hibridación de tres *razas* en convivencia, sino, como veremos, resultado de una violación.

La referencia a Debret nos conduce a lo que se conoce genéricamente como *Misión Francesa*, compuesta por un conjunto de artistas franceses contratados por el rey Dom João VI para crear la Academia de Bellas Artes en Río de Janeiro. Comandada por Joaquim Lebreton, en la comitiva participaron los arquitectos Charles Simon Pradier y Grandjean de Montigny, los hermanos Taunay, Auguste-Marie, escultor, y Nicolas Antoine, pintor de paisajes y Jean Baptiste Debret. En términos históricos, la Academia de Bellas Artes significó la institucionalización de un modo de representación neoclásico, que daría como resultado algunos pintores centrales para Brasil durante el siglo XIX, como por ejemplo Pedro Américo o Víctor Meirelles.

Con la llegada de Dom João VI a Brasil, en 1808, se produjeron grandes transformaciones económicas, políticas y simbólicas en todo el territorio, que ahora sería la cabeza del reinado. Se abrieron los puertos en todo el territorio, en la capital se construyeron nuevos edificios y palacios, paseos públicos, se inauguraron nuevas calles y se engalanó la ciudad con nuevas fuentes. Comenzaron a editarse periódicos y libros, actividad hasta entonces prohibida en Brasil, y hubo una intensa programación en el teatro real São João. Será en medio de esta efervescencia cultural que desembarcarán los artistas franceses. Como pintor de historia, la tarea de Debret consistía en proporcionar a la Corte retratos y escenas históricas con el objetivo de glorificar a los monarcas.

Debret era prácticamente un exilado. Había participado del lado de los jacobinos durante la revolución francesa, y había sido pintor oficial durante el período napoleónico. Su traslado a Brasil es consecuencia directa de la caída de Napoleón. Como resultado de la restauración monárquica en Francia, el ambiente para artistas como Debret, que además había sido discípulo de Jacques Louis-David, se tornaba por demás hostil. Atento al nuevo panorama político, se le presentaron dos alternativas, viajar a Rusia para trabajar para el zar

Alexandre, que había vencido a Napoleón, o emigrar hacia Brasil con Joachim Lebreton. Ese viaje significaba no solo servir a la familia Real que había abandonado Portugal por el riesgo de una invasión napoleónica, sino convertirse en un pintor que debía glorificar a un régimen monárquico, que en su país natal había ayudado a combatir. El territorio al que viajará es, sin embargo, no solo la sede de una monarquía que había abandonado Europa, sino un territorio visto como exótico y salvaje por viajeros franceses, alemanes e ingleses, que publicaban sus crónicas y diseños en Europa, tal como lo haría el propio Debret después de su viaje.¹² Es decir, Debret viajará provisto de un conjunto de imágenes prefijadas sobre Brasil, que, como hemos visto, se balanceaban entre el paraíso y el infierno.

Brasil, al convertirse en la sede del reinado, y a unos pocos años de que produzca su separación de Portugal y se declare un Imperio autónomo, requería una nueva administración de las imágenes que exportaba: esclavitud, población indígena, exotismo, todo debía ser administrado bajo otras coordenadas. El uso que hará Dom Pedro II décadas después de la iconografía indígena resulta elocuente en ese sentido. La figura del indígena será transformada, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, en el sustrato histórico del reinado y, posteriormente, del joven imperio. La misión francesa debe entenderse como formando parte de ese dispositivo, no porque se dedique a representar ese sustrato indígena, sino por el hecho de instaurar el estilo neoclásico, considerado en ese momento más *civilizado* que el barroco. Por ello, se promulga el decreto real el 12 de agosto de 1816 que establece la fundación de la Escuela Real de Ciencias, Artes y Oficios, cuyo objetivo consistía en difundir conocimientos destinados a los empleos públicos, a la administración de los estados, a la promoción del progreso de la agricultura, la mineralogía, la industria y el comercio, y, especialmente, en ofrecer *socorro estético* para la producción de imágenes. Un nuevo régimen escópico se ponía en marcha.

La llegada de la misión a Río de Janeiro tiene como efecto *borrar* el estilo barroco de toda consideración estética. Producto de ese borramiento, la relectura del barroco solo retornaría casi un siglo después, en las primeras décadas del siglo XX de la mano de los modernistas paulistas, que al mismo tiempo serían críticos de la pintura académica, en parte

¹² Debret, vale recordar, nunca salió de Río de Janeiro. También es un pintor de segunda generación, al menos en lo que se refiere a sus dibujos y acuarelas de indígenas y naturaleza.

surgida como resultado de la Misión Francesa. La academia demoró en convertirse en un proyecto privilegiado en el programa de gobierno monárquico, agobiado por las vicisitudes de la instalación en el nuevo territorio. En ese lapso, Debret trabajó como decorador real realizando escenografías para festividades imperiales, dictó clases particulares, y solo pintó unos pocos cuadros que representaban a la monarquía. Por lo tanto, teniendo en cuenta que Debret permaneció casi quince años en Río de Janeiro y que la Academia abrió sus puertas solo diez años después de su llegada, en cierto sentido la tarea que le había sido encomendada puede considerarse un fracaso. En resumen, Debret no fue el pintor oficial para el que había sido convocado. Cuando la suerte quiso cambiar, pues gracias al apoyo del brasileño Manuel Araújo de Porto-Alegre, uno de los futuros líderes del movimiento romántico, consiguió realizar dos exitosas exhibiciones, una en 1829 y otra en 1830, la abdicación de Dom Pedro I en favor de su hijo Dom Pedro II, de cinco años de edad, lo decidió a regresar a Francia, convencido de que no tendría la más mínima influencia en un monarca tan precoz y que, dado lo avanzado de su edad, tampoco tendría tiempo para esperar a que se convirtiera en un monarca adulto.

Sin embargo, frente a la escasísima producción como pintor de historia, Debret ocultaba un trabajo frenético como bocetista, su verdadero éxito, que solo sería conocido luego de su retorno a Francia a través de la edición de su *Voyage pittoresque au Brésil*. En relación con esta actividad, mantenida en secreto durante sus quince años brasileños, Rodrigo Naves apunta lo siguiente:

Jean-Baptiste Debret fue el primer pintor extranjero en darse cuenta de lo que había de postizo y engañoso en simplemente aplicar un sistema formal preestablecido –el neoclasicismo por ejemplo– a la realidad brasileña.¹³

Durante su estancia en Río de Janeiro, Debret dibuja escenas de calle, grupos indígenas, paisajes, la vida cotidiana de los esclavos en la ciudad, la de los hombres blancos pobres, la de los burgueses y funcionarios de la Corte, fiestas reales, frutas, plantas y animales. Debret se revela allí como un especialista en captar gestos, posturas, vestimentas y objetos que portan sus personajes, miradas, oficios y pasatiempos. Alejado del orden visible neoclásico,

¹³ NAVES, *A forma difícil. Ensaio sobre arte brasileira*, 44.

sus acuarelas construyen no solo otro régimen visible, el que palpita en las calles donde la presencia del esclavo es inocultable, sino otro punto de vista. Debret necesitó mezclarse con esa otra multitud, la de los esclavos, que circulaban cotidianamente por la ciudad haciendo los más variados trabajos. Recordemos que sobre una población de aproximadamente ochenta mil habitantes casi la mitad eran esclavos. En cada uno de los dibujos de la población esclava, lo que podemos observar, más allá de su, por momentos, elevada propensión a dulcificar las escenas callejeras, es una amplia heterogeneidad en la captura de rostros, que se traduce en posturas, gestos y miradas diferenciadas. La presencia esclava le resulta tan potente que su producción callejera no encuentra modelos sobre los que construirse, más allá, por supuesto, del modelo genérico del *viaje pintoresco*. Por ello, sus escasas producciones como pintor de corte y sus abundantes bocetos de calle parecen operar bajo dos regímenes diferentes. Como pintor de corte obedece a un régimen representativo, que Jacques Rancière por ejemplo, hace depender de toda una legislación estética que ordena formas y proporciones, figuras nobles y figuras subalternas; mientras que como bocetista de calle responde a un régimen menos legislado y más atento a lo que realmente veía en las calles, se impone en los bocetos de la cotidianeidad carioca.¹⁴ Como un paradójico pintor moderno en un Imperio periférico, el esclavo es allí no solo una figura pasiva frecuentemente castigada, sino un agente que aparece desempeñando diferentes ocupaciones. Aun admitiendo que aquellas representaciones se encontraban atravesadas por los relatos y las imágenes que todo viajero europeo traía consigo sobre aquel territorio, pese a que el *Viaje pintoresco* era un género en sí mismo con sus propias regulaciones estéticas, aun así, esos bocetos, que se transformarían en acuarelas, serían problemáticos para la férrea administración óptica que

¹⁴ Rancière ha ido caracterizando sus regímenes sensibles en diversas publicaciones. En donde más sistemáticamente lo desarrolla en RANCIÈRE, *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Allí propone tres grandes regímenes para pensar el arte: el régimen ético, el poético o representativo y el estético. En el primero, en el régimen ético se persigue un modelo con fines definidos que contribuya a un ethos, a la forma de una comunidad; en el segundo, las artes entran en una analogía global con una jerarquía global de las ocupaciones políticas y sociales: la primacía representativa de la acción sobre los personajes o de la narración sobre la descripción, la jerarquía de los géneros según la dignidad de los temas, y la primacía del arte de la palabra, de la palabra en acto, entran en analogía con toda una visión jerárquica de la comunidad; finalmente, en el régimen estético de las artes, las cosas del arte son identificadas por su pertenencia a un régimen específico de lo sensible, pero eso sensible se encuentra sustraído de sus conexiones habituales, está habitado por una potencia heterogénea, la potencia de un pensamiento que ha devenido extraño a sí mismo.

ejerció la monarquía brasileña durante la casi totalidad del siglo XIX, que tenderá a invisibilizar la presencia del esclavo negro.

Una breve historia de la recepción de sus acuarelas da cuenta de lo disruptivo que fue el resultado. Cuando fue lanzando el primer volumen, en 1834, Debret le envía un ejemplar de regalo al joven emperador de Brasil, que tiene en ese momento ocho años. El Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) recibe oficialmente el ejemplar. En este primer volumen se incluyen 48 ilustraciones, de las cuales 36 son dedicadas a las poblaciones indígenas y 12 a la naturaleza, además de un mapa de Brasil y un retrato del autor. La recepción resulta ampliamente favorable, pues cumple con la dosis de exotismo admitido. La naturaleza es exuberante y las diferentes poblaciones indígenas, que Debret había copiado de otras representaciones, se muestran dóciles y pacíficas. Será el segundo volumen el que genere controversia. Publicado un año después y compuesto por 49 planchas litográficas dedicadas a la vida urbana de Río de Janeiro, esencialmente bajo el ángulo del lugar que ocupaban los esclavos en la vida cotidiana y en el trabajo en la ciudad, el volumen llega una vez más a las manos del Instituto Histórico y Geográfico Brasileño (IHGB). La recepción no solo no es entusiasta, sino que se le recrimina haber exagerado en la representación de los castigos físicos a los que eran sometidos los esclavos.¹⁵ Debret rasgaba una *pantalla tamiz* al colocar en primer plano la figura del esclavo negro a través de una representación que podía ser considerada realista. Su existencia miserable sujeta al castigo, su vida en la ciudad con sus momentos de vitalidad, su presencia, ominosa por momentos, reprimida por otros, no podía ni debía ser traducida en ninguna visualidad estatal hegemónica.

En este punto es hora de retornar a Varejão. ¿De qué modo se apropia de Debret? Lo hace de un modo sintomático, detecta allí, a partir de esas representaciones una latencia que decide explorar. Como adelantamos, Varejão toma como modelos las acuarelas *Um funcionário a passeio*, que representa el paseo de una familia blanca, acompañada de sus esclavos domésticos, por las calles de Río de Janeiro, y *Jantar*, que exhibe un almuerzo desprovisto, en apariencia, de conflictos. En las imágenes escogidas no hay castigos físicos,

¹⁵ Cfr. TREVISAN, “Debret e a Missão artística francesa: aspectos da constituição da arte acadêmica no Brasil”. Allí se examina detalladamente la lectura y las respuestas de Instituto de Geografía. De este texto extraje la información consignada.

apenas escenas familiares que involucran propietarios y esclavos. Voy a reproducir a continuación dos fragmentos de los textos que Debret escribió para describir las escenas dibujadas. Respecto a *Le diner* Debret escribía:

En Río de Janeiro y en el resto de las ciudades de Brasil es usual, durante el encuentro de una cena marital, que el marido se ocupe silenciosamente de sus asuntos y que la mujer se divierta con sus pequeños negrillos, que reemplazan a las casi extintas y pequeñas mascotas en Europa.¹⁶

Y respecto a *Um passeio* sostenía:

La escena diseñada aquí representa la partida para el paseo de una familia de fortuna media, cuyo jefe es un empleado del gobierno. De acuerdo con la antigua costumbre que aún se observa en esta clase, el jefe de familia camina seguido por sus hijos, colocados en línea por edad, el más joven siempre delante; luego viene la madre, todavía embarazada; detrás de ella su doncella, una esclava mulata, infinitamente más distinguida en el servicio que un negro; la enfermera negra; la esclava de la enfermera; el negro doméstico del amo; un joven esclavo que se entrena para el servicio: sigue al nuevo negro, recién comprado, esclavo de todos los demás, y cuya inteligencia natural, más o menos activa, debe desarrollarse gradualmente mediante latigazos: el ama de llaves es el cocinero.¹⁷



¹⁶ DEBRET, *Voyage pittoresque au Brésil*, 87.

¹⁷ *Ibid.*, 215.



Resulta claro, a partir de los fragmentos, que en los dos casos lo que se describe no sólo es una escena familiar, sino un ordenamiento jerárquico público y privado, el funcionario al frente de su familia en *Um funcionário a passeio* y los niños esclavos animalizados en *Jantar*. Varejão producirá su segunda incisión sobre el dispositivo visual y discursivo para reconstruir allí la violencia de un orden patriarcal naturalizado o invisibilizado. Lo primero que realiza con esas acuarelas es renombrarlas con los títulos de *Filho bastardo*¹⁸ y *Filho bastardo II*,¹⁹ introduciendo una indicación de tipo sexual. Los hijos bastardos, en el sistema esclavista brasileño, eran los hijos que los propietarios tenían con las esclavas. Las pinturas producidas por Varejão, a partir de esos títulos, construirán una escena por completo diferente, o mejor, un detrás de escena.

En *Filho bastardo* reconocemos al personaje de *Um funcionário a passeio* situado frente a una india desnuda y amarrada a un árbol, probablemente a punto de ser violada o ejecutada. En la parte izquierda de la pintura, otro personaje, en este caso un sacerdote, viola a una esclava. Y en el centro brota un tajo enorme que atraviesa casi toda la tela.

¹⁸ La pintura se puede encontrar aquí: <http://www.adrianavarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras> (última consulta 29 de febrero de 2020).

¹⁹ La pintura se puede encontrar aquí: <http://www.adrianavarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras> (última consulta 29 de febrero de 2020).

En *Filho bastardo II*, la escena es semejante. El personaje masculino de *Jantar* aparece violando a una esclava y en la parte izquierda dos militares conversan mientras sostienen encadenada a una india, que espera sobre una cama. De este modo, al comerciante y al funcionario que aparecían en las acuarelas originales, Varejão adiciona la institución militar y la institución eclesiástica, exhibiendo un dispositivo colonial-patriarcal asentado sobre el sojuzgamiento de la mujer. Ahora podemos precisar más: la apropiación realizada funciona como una anamorfosis de las acuarelas de Debret. Lo que era una latencia en estas últimas se convierte en imagen explícita y originaria para informarnos que el proyecto colonizador e imperial se fundó en la violación sistemática de la esclava negra y la mujer indígena. No hay aquí sensualidad posible, ni transgresión. La comunidad organizada entre blancos, negros e indígenas es reformulada para que muestre su verdadera jerarquía, que incluía el poder de muerte y el dominio sobre los cuerpos. La violación aquí se constituye como origen, como escena traumática que habita en el reverso de cada escena de alegría y cordialidad brasileña.

Tercera incisión: anarchivizar Brasilia

Sostuve que en la primera serie de Adriana Varejão, *Barrocos*, ya se podía advertir un uso saturado del color rojo que le otorgaba una consistencia matérica a algunas de sus pinturas.²⁰ El procedimiento se intensificará, asumiendo diversas modalidades, en sucesivas series. En *Terra incógnita* lo matérico surge, como se observó en *Filho bastardo I* y *Filho bastardo II*, pero también en *Mapa de Lopo Homem II* (1992-2004), o en *Quadro Ferido* (1992), a partir de un tajo que atraviesa la tela en forma perpendicular; en la serie *Proposta para uma catequese* (1993-1998), lo matérico se insinúa y brota en pequeñas cantidades por entre las juntas de los azulejos; en *Académicos* (1995-1999), *Irezumis* (1994-1997) y *Linguas e cortes* (1997-2003) se hiperboliza y lo que era insinuación se convierte en estallido, que combina carne y vísceras; y finalmente en *Mares e azulejos* (1991-2012), pero principalmente en *Charques* (2018-2018) asume una nueva modalidad plástica pues Varejão abandona el cua-

²⁰ Me refiero a *Natividade* (1987) y *Santo* (1988), de la serie *Barrocos*.

dro y plasma sus producciones en construcciones de yeso y poliuretano que simulan fragmentos de paredes, en cuyo interior se revela la sustancia matérica comprimida y prisionera. Como si en estas series hubiera demolido a martillazos una estructura para mostrarnos su secreto palpar.

En la serie *Mares y azulejos*, una de sus producciones titulada *Parede com incisões à Fontana* (2002)²¹ nos da una pista que ilumina en parte el procedimiento del tajo. La obra, como su nombre lo indica, remite al artista ítalo-argentino Lucio Fontana, conocido por sus tajos sobre la tela que buscaban romper la plenitud bidimensional del cuadro y, mediante esa herida abrir la superficie, hasta entonces inmaculada, hacia a un afuera indeterminado. Fontana había comenzado la serie de los tajos a partir de 1958 y había definido sus hendiduras con la palabra italiana *squarcio*, que también significa *desgarro*, *corte*. Su trabajo se dio en el marco de lo que él llamó “espacialismo”, cuya concreción consistía en el acto de agujerear la superficie plana de sus pinturas. Las hendiduras en Fontana ponían al descubierto una estructura incompleta, rompían los límites de la perspectiva e inauguraban una profundidad abismal en dirección a una espacialidad “informe”.²²

La referencia a Fontana en Varejão puede leerse como un gesto, una suerte de performance que abre el espacio de la representación y que amenaza y fractura no tanto un dispositivo óptico específico, sino lo óptico como dispositivo. El tajo, y lo que este exhibe, se introducen en el espacio asumiendo un carácter de suplemento que lo perturba y lo desestructura. Tal apertura deja escapar un fondo magmático que el trabajo de la forma parece incapaz de domesticar. Por ello, el tajo puede ser leído como un atentado a todo intento de formalización pero también al *ojo-rey* del espectador que recorre e intenta apresar el espacio pictórico. En este sentido, el tajo que atraviesa *Filho bastardo I* y *Filho bastardo II*, por ejemplo, no respondería únicamente a la violencia sexual del periodo colonial, constituye lo que ahora podemos denominar una *tercera incisión*, que amenaza a la obra desde ese afuera.

Por otra parte, quisiera recuperar una reflexión de Varejão en la que ofrece su propia definición en torno al uso de dicha materia:

²¹ La pintura se puede encontrar aquí: <http://www.adriavarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras> (última consulta 29 de febrero de 2020).

²² Tomo la idea de “informe” de VELEZ BERTOMEU, “Pintura al taglio. Carta a Lucio Fontana”, 14.

Cuando pienso en carne, pienso en “Saturno” y en “Cabeza de Oveja”, de Goya, en “buey descuartizado” y en la “Lección de anatomía” de Rembrandt, en Géricault, Bacon. O sea, en la pintura en sí. No me gusta cuando asocian la carne en mi trabajo al “martirio de los pueblos colonizados”. Prefiero el papel agente al de víctima. Más Juliette que Justine... Me he interesado mucho por la literatura libertina, y especialmente por Sade. Sade opera directamente en el lenguaje, construye sus escenas como si fuera el teatro de su deseo. Prefiero pensar la cuestión de la carne y del corte en mi obra en el campo de esa dimensión erótica del lenguaje (...). La carne, para mí, está más ligada a la idea de erotismo presente en el Barroco. Es el espacio de la abundancia y del desperdicio en función del placer, de la lujuria. Para mí, la carne es la metáfora de la talla barroca, cubierta de oro. Es pura voluptuosidad.²³

Más allá de la construcción de una genealogía pictórica o literaria, interesa aquí su puesta en relación final entre *carne* y barroco. La sensualidad como experiencia iniciática durante su primer viaje a Ouro Preto posee un deslizamiento importante, ahora es abundancia, desperdicio, lujuria. Nos encontramos en una zona semántica que reafirma la idea de lo *informe* como constitutiva de lo barroco. Esa conexión cuestiona, como quiero proponer, un modo de pensar el desarrollo histórico del barroco en Brasil, el de un barroco oficial digamos. Me detendré en ciertas obras que funcionan como pistas y claves de una lectura en esa dirección. En *Linda do Rosario* (2004),²⁴ que forma parte de la serie *Charques*, Varejão elabora una pieza que reproduce una pared derruida cubierta por azulejos blancos. Según la artista, la obra está inspirada a partir de un derrumbe acontecido en el hotel *Linda do Rosario* en 2002, en el que las paredes cayeron sobre una pareja mientras dormía. Lo que resulta destacable de *Linda do Rosario*, más que la posible metáfora sexual, es la contraposición entre la superficie blanca que constituyen los azulejos y su contenido carnal, que solo un derrumbe permite observar. Otras dos obras, que también forman parte de la misma serie, *Ruina modernista I* (2018)²⁵ y *Ruina modernista II* (2018),²⁶ siguen el mismo criterio, y aunque en este caso las superficies no están cubiertas de azulejos blancos, resulta significativo el título escogido. ¿Por qué hablar de ruina modernista si fue el modernismo quien volvió a leer al barroco?

Este interrogante puede ser respondido si se lo aborda no desde el conjunto del modernismo, sino desde la arquitectura modernista, cuyo encuentro con el barroco a partir de

²³ KELMACHTER, “Entrevista con Adriana Varejão”, s/p.

²⁴ La obra se puede ver aquí: <http://www.adrianavarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras> (última consulta 29 de febrero de 2020).

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

los años cuarenta del siglo pasado resultará fundamental para la historia cultural y política de Brasil. Recordemos que el primer contacto de Varejão fue con la arquitectura barroca de Ouro Preto, y que en la serie que abordo aquí, *Charques*, tanto las ruinas modernistas como el resto de las obras se presentan como restos de paredes. El concepto de ruina aquí, sin embargo, debe ser precisado. No se trata de una ruina romántica, tal como la que proponía Georg Simmel, en donde la naturaleza deshacía lentamente el trabajo de la cultura.²⁷ Aquí el proceso es radicalmente diferente. Las obras que componen la serie *Charques*, ya prefiguradas en la serie *Línguas e cortes*, no deben ser leídas como piezas inertes. Más que de ruinas, se trata de fragmentos que nos dan a ver una sustancia obturada, como si allí se exhibiera algo largamente reprimido. La ruina permite ver el revés de una trama, y esa trama, quiero proponer, es el *secuestro* de una cierta idea de barroco por parte del modernismo arquitectónico brasileño.

La arquitectura moderna brasileña, con los nombres de Lucio Costa y Oscar Niemeyer como referencias centrales, surge en sus orígenes como contraposición al barroco, y tiene en el edificio del Ministerio de Educación en Río de Janeiro, que cuenta con la colaboración de Le Corbusier, su simbología inicial con sus líneas rectas y sus pilotis.²⁸ Sin embargo, ya en 1937, Lucio Costa en un texto llamado “Documentação necessária” emprendía la tarea de revisar al barroco histórico brasileño afirmando:

Nuestra antigua arquitectura todavía no fue convenientemente estudiada. Si ya existe algo sobre las principales iglesias y conventos –poca cosa en verdad y girando las más de las veces en torno de la obra de Antonio Francisco Lisboa, cuya personalidad ha atraído, con justicia, las primeras atenciones–, en relación con la arquitectura civil y particularmente a la casa, nada, o casi nada, se ha hecho.²⁹

Una serie de proyectos irán confirmando esa genealogía y configurando esa articulación. El *Gran hotel* construido en Ouro Preto en 1938, el complejo Pampulha, construido en Belo

²⁷ Cfr. SIMMEL, *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, 76.

²⁸ En 1935 se convoca el concurso para el Edificio del Ministerio de Educación y Sanidad en Río de Janeiro, en el que participan, sin éxito, los mejores arquitectos modernos. El ministro Gustavo Capanema consigue que el proyecto ejecutivo le sea encargado a Lucio Costa, Oscar Niemeyer, A.E. Reidy, E.M. Vasconcellos, J.M. Moreira y C.A. Leão. Costa propone en 1936 que se llame a Le Corbusier en calidad de consejero. El arquitecto francés se queda en Río de Janeiro durante un mes, trabaja con el grupo local, estudia de nuevo el planteamiento del proyecto, solicitando, en vano, un nuevo terreno más espacioso y mejor situado en sustitución del propuesto. En 1937 está listo el proyecto definitivo, basado en las sugerencias de Le Corbusier.

²⁹ COSTA, “Documentação necessária”, 149.

Horizonte en 1943, el hotel *Tijuco* construido en Diamantina en 1951, y luego la construcción de Brasilia, como punto culminante, que comienza en 1956, son algunos de los grandes hitos de este derrotero. Recordemos algunas informaciones específicas. Ouro Preto había sido declarada monumento histórico nacional en 1932 por indicación del Instituto de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional, a cargo en ese entonces de Rodrigo Melo Franco de Andrade. El proyecto del Gran Hotel le fue encargado a Oscar Niemeyer y fue Lucio Costa quien lo defendió ante las autoridades.

De la misma forma que un buen ventilador y el teléfono sobre una mesa seiscientista o del siglo XVIII no pueden constituir motivo de pesar para los que gustan de verdad de las cosas antiguas –sólo el nuevo rico busca esconderlos o fabricarlos especialmente en el mismo estilo para que no desentonen con el resto-; de la misma forma que un automóvil de último modelo circula por las laderas de la ciudad monumento sin causar daño visual a nadie, contribuyendo quizá para tornar la sensación de “pasado” todavía más viva, así, también, la construcción de un hotel moderno, de buena arquitectura, en nada perjudicará a Ouro Preto, ni siquiera desde la perspectiva turística-sentimental, porque, al lado de una estructura como esa, tan leve y nítida, tan joven, si es que puedo decirlo de ese modo, los viejos tejados arrojándose unos sobre otros, los bellísimos encajes de las fachadas de San Francisco de Carmo, la casa de los Contos, pesada, con esquinas de piedra de Itacolomy, todo eso que forma parte de ese pequeño pasado para nosotros ya tan denso [...], parecerá mucho más adelante distante, ganará otro siglo, por lo menos, en vetustez. Y las dos grandes sombras, cuya presencia Manuel sintió tan bien, resaltarán legendarias, casi irreales. Y no constituirá un precedente peligroso –posible de ser imitado después con mala arquitectura–, porque Ouro Preto es una ciudad ya lista y sus construcciones nuevas, que una u otra vez, allí se realizarán, serán obligatoriamente controladas por el SPHAN que tendrá, más pronto o más tarde, que prohibir en Ouro Preto el falso colonialismo.³⁰

Como se puede observar, Lucio Costa todavía distingue arquitectura moderna de arquitectura barroca. Sin embargo, y como resulta evidente, hay un primer proceso de encastramiento y armonización entre un proyecto arquitectónico moderno y un contexto barroco, ambos parecen retroalimentarse incluso temporalmente. El Gran Hotel de Ouro Preto, con su presencia, *construye* al barroco como el pasado auténticamente brasileño, y, al mismo tiempo, Ouro Preto autoriza la existencia de la moderna arquitectura brasileña. Cualquier otro estilo (se había presentado un proyecto alternativo de estilo neocolonial), es simplemente falso, nos informa Costa. La operación de desembarque construía un vector temporal lineal y evolutivo. Poco tiempo después, y en coincidencia con el proyecto Pampulha, el barroco se convertirá

³⁰ FERREIRA MARTINS, *Arquitetura e Estado no Brasil*, 198-199.

definitivamente en una matriz de lectura para la nueva arquitectura brasileña. Como apunta María Amalia García, en la exposición *Brazil Builds-Architecture New and Old 1652-1942*, realizada por el MoMA en 1943 y a cargo de Philip Goodwin, ya se proponía esa articulación.³¹

En Brasilia, punto culminante, el encastramiento se postulará como simbiosis. La línea recta, central en el diseño del Ministerio de Educación pero también en el Gran Hotel, cede definitivamente su sitio a la curva, leída, y propuesta por Niemeyer, como un trazo *sensual* y sensorial. Respecto del primer proyecto, Pampulha, Oscar Niemeyer ya advertía lo siguiente: “Le Corbusier, después de haber defendido la disciplina purista y la lealtad al *ángulo recto*, sobre la cual se arrogaba derechos particulares, parece haber decidido abandonarlo al sentir en el aire las premisas de un nuevo barroco, venido desde afuera, desde lejos”.³² Se lograba articular un estilo que, como afirma Claudio Conenna poseía tres características:

- 1-La influencia del contexto físico y el ambiente paisajístico del Brasil, -ríos, lagos, montañas, mar.
- 2-La abundancia plástica del barroco brasileño del siglo XVIII. Concretamente podemos mencionar las iglesias de São Francisco (1708-23) en Salvador de Bahía o del Oiteiro da Gloria (1714-39) en Río de Janeiro y la herencia dejada por el gran escultor Antonio Francisco Lisboa, llamado “el Aleijadinho” (1738-1814).
- 3-La admiración plástica de la obra de Le Corbusier integrada a la funcionalidad. El ensamble de estas corrientes hacen de la obra de Niemeyer una miscelánea demiúrgica entre regionalismo y modernismo con un profundo sentido crítico hacia ambas, sin embanderarse fanáticamente en lo folclórico, ni en lo exageradamente tecnócrata. La curva, tema esencial en la arquitectura barroca y omnipresente en la naturaleza es tratada por Niemeyer de manera libre y equilibrada a la manera de la abstracción moderna.³³

El equilibrio, el ensamble, la articulación entre modernidad y tradición ubicaban al proyecto Brasilia en una línea transculturadora y nacionalista. Aquella ciudad se levantaría sin fricciones ni puntos ciegos. Agreguemos algo más, todos los casos mencionados fueron proyectos estatales encargados, en primer lugar, por Getulio Vargas durante el Estado Novo, y luego

³¹ Apud GARCÍA, “El lugar de la construcción inevitable”, 12.

³² DÍAZ, “Entre Italia y Brasil. El doble nacimiento del Neobarroco en la década del cincuenta”, 100.

³³ CONNENA, “Un lirismo morfotectónico La arquitectura de Oscar Niemeyer”, 18.

por Juscelino Kubitschek, primero como Intendente y luego como presidente del país. Asumieron, por lo tanto, en diferentes momentos históricos, un carácter eminentemente político que hacía de la modernización y el desarrollo ejes centrales. Brasilia en particular tuvo como agregado el hecho de ser una ciudad enteramente diseñada desde la nada y encarnó como ninguna otra obra el lema desarrollista de la campaña presidencial de Kubitschek: “cincuenta años en cinco”. La nueva capital del país representó la utopía de una ciudad igualitarista con el diseño de las *superquadras*, que albergarían democráticamente a su población, la simbiosis entre pasado, presente y futuro, resultado de la articulación entre barroco y modernidad y el poderío de una nación que era capaz de llevar adelante ese proyecto en apenas cinco años. Por ello, Mario Pedrosa sostendrá en el Congreso Internacional de Críticos de Arte en 1959, cuyo tema era Brasilia: “Brasilia es el punto más alto de una época prevista por el historiador Henri Pirenne, que vendría a coronar la evolución de esa entidad histórica que es la ciudad, desde la *polis* griega a la Comuna medieval”.³⁴ Brasilia, como un punto de llegada y como articulación plenamente lograda, no solo era una ciudad, sino un monumento, tal como el propio Lucio Costa reconoce en el relatorio que acompañó la presentación del proyecto:

Ella debe ser concebida no como simple organismo capaz de completar satisfactoriamente y sin esfuerzo las funciones vitales propias de cualquier ciudad moderna, no solo como *urbs*, sino como *civitas*, poseedora de los atributos inherentes a una capital. Y, por ello, la condición primera es que el urbanista se encuentre imbuido de una cierta dignidad y nobleza de intención, puesto que de esa actitud fundamental surgen el ordenamiento y el sentido de convivencia y medida capaces de confirmar, al conjunto proyectado, el deseable carácter monumental.³⁵

Para pensar qué tipo de operación se pone en juego en este carácter monumental voy proponer el concepto que Jacques Lacan designó con el nombre de “point de capiton”,³⁶ con el que identifica el momento en que un significante se anuda a un significado para producir una significación o, con mayor precisión, para engendrarla y luego cristalizarla. Lacan lo planteó como un punto de cierre en la cadena significante. Pensado en términos lingüísticos, el “point de capiton” es, en la diacronía de una frase, el último término que la produce cerrando su significación, generando con ello un efecto de cierre y una detención del deslizamiento del

³⁴ PEDROSA, *Académicos e modernos*, 411.

³⁵ COSTA, “Relatorio”, s/p.

³⁶ LACAN trabaja con este concepto en el Seminario III *Las psicosis*, 42-44.

significado debajo del significante. Sin “point de capiton” lo que adviene es la psicosis. Yanis Stavrakakis en *Lacan y lo político*, nos ofrece una perspectiva en la que esa cristalización es pensada en términos de disputas simbólicas: “Si el rol del *point de capiton* es necesario (o universal) en términos estructurales, su contenido particular (el significado contenido por su predominio de significación) no es asunto de reflejo de una realidad objetiva preexistente sino una disputa de hegemonía”.³⁷ Es por ello que Ernesto Laclau y Chantal Mouffe utilizaron el *point de capiton* para pensar lo social y construir su teoría de la hegemonía:

Si lo social no consigue fijarse en las formas inteligibles e instituidas de una *sociedad*, lo social sólo existe, sin embargo, como esfuerzo por producir ese objeto imposible. El discurso se constituye como intento por dominar el campo de la discursividad, por detener el flujo de diferencias, por constituir un centro. Los puntos discursivos privilegiados de esta fijación parcial los denominaremos *puntos nodales* [point de capiton].³⁸

Con la institución de esos “point de capiton”, que articulan y organizan retroactivamente cadenas significantes, se generan los cierres o fijaciones parciales que estructuran el campo social como discurso y permiten fijar una totalidad. Desde esta perspectiva, Brasilia, como proyecto arquitectónico y discursivo, funcionó como un *point de capiton* estatal que produjo una específica y duradera significación sobre el barroco, al que constituyó como estilo originario y nacional. Extrajo de ese pasado una potencia instituyente que permitió construir la imagen de un Brasil moderno y desarrollista, con la que el país transitó las siguientes décadas.³⁹ Al fijarse esa relación, barroco y modernismo, lo que Brasilia instituye como monumento es el relato de una modernidad y modernización capaz de apropiarse de su pasado sin fisuras. Sin resto y sin polvo, el monumento Brasilia pretendió encarnar la imagen definitiva de una comunidad organizada y perfectamente distribuida en partes sin conflicto.

Contra esa potencia instituyente, calculada y ciertamente paralizante y excluyente, se alzan las ruinas modernistas de Varejão. Si extendiéramos el concepto lacaniano a las diferentes series que hemos recorrido, se podría pensar que la artista se enfrenta, al menos, a otros dos momentos de producciones totalizantes y pacificadoras: la articulación Imperio-

³⁷ STAVRAKAKIS, *Lacan y lo político*, 99.

³⁸ MOUFFE/LACLAU, *Hegemonía y estrategia socialista*, 152-153.

³⁹ Podríamos apuntar que el punto de quiebre se da con las manifestaciones del 2013, que terminarán con la destitución de Dilma Roussef.

indigenismo durante el siglo XIX y el elogio del mestizaje con la consecuente idea de democracia racial freyriana durante la primera parte del siglo XX. A la articulación Imperio-indigenismo, Varejão le opone una apertura temporal atravesada por conflictos y sobrevivencias sin clara resolución; y al elogio del mestizaje y la democracia racial le opone la violencia sexual que implicó aquel mestizaje.⁴⁰ Por último, en relación con el barroco modernista, el barroco-Varejão asume las nuevas lecturas que de ese estilo comenzaron a producirse durante los años sesenta del siglo pasado, por ejemplo la que realiza Severo Sarduy, que harán de la inestabilidad uno de sus principales motores:

El primer barroco, si lo consideramos como una pérdida simbólica del eje, o como la inestabilidad que experimenta el hombre de la época, se constituye como un reflejo o una *retombée* especular.

El barroco del siglo XX podría identificar algunas de sus coordenadas propias, leído en función del modelo cosmológico actual –la teoría del big bang y sus desarrollos recientes –ya que el origen está a la vez confirmado y perdido, presente (como rayo fósil) y borrado– ni despliegue coherente de la forma capaz de elucidar las irregularidades manifiestas.⁴¹

Las ruinas modernistas de Varejão, que configuran su *anarchivo*, deconstruyen el ensamblaje y la transculturación producidas durante décadas. Como si perforando la superficie pacificada de aquellos relatos y monumentos dejara a la vista trazos de sensualidad y violencia, de crueldad y descontrol, sin origen ni punto de llegada, que deambulan, como sueños o pesadillas, el presente de un Brasil al borde de la extinción.

Bibliografía

Fuentes

CUE, ELENA: “Entrevista a Adriana Varejão”, [<http://abcblags.abc.es/alejandradeargos/2016/10/25/entrevista-a-adriana-varejao> (última consulta 10 de enero de 2020)], s/p.

⁴⁰ Se podría pensar que estos tres movimientos totalizadores funcionaron con relativo éxito hasta llegada del Partido de los Trabajadores al poder, que en los hechos significó la confirmación de ese éxito pero también su perturbación. Por derecha y por izquierda se comenzó a cuestionar las nociones de progreso y desarrollo que habían funcionado hasta ese momento. Bolsonaro, con sus discursos reaccionarios y neofascistas y su llegada al poder, constituye un cuestionamiento por derecha; los movimientos feministas, especialmente el feminismo negro, pero también los movimientos LGBTQ, fueron constituyendo un cuestionamiento por izquierda.

⁴¹ SARDUY, *Ensayos generales sobre el barroco*, 39-40.

KELMACHTER, HÉLÈNE: “Entrevista con Adriana Varejão”, HERVÉ CHADÈS (ed.): *Adriana Varejão: Chambre d'échos/ Câmara de Ecos*, Arles: Fondation Cartier pour l'art contemporain/ Actes Sud 2005, [<http://www.adriana varejao.net/br/textos/detalhe/6/varejao-adriana-chambre-dechos-camara-de-ecos-entrevista-com-helene-kelmachter-2004-in-adriana-varejao-chambre-dechos-camara-de-ecos-fondation-cartier-pour-lart-contemporain-actes-sud-2005>] (última consulta 29 de febrero de 2020), s/p.

VAREJÃO, ADRIANA: *Histórias às margens*, São Paulo: MAM 2012, 50.

Literatura crítica

- BUARQUE DE HOLANDA, SERGIO: *Visão do paraíso. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*, San Pablo: Brasiliense 2000.
- CHIARELLI, TADEU: “Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea”, RICARDO BASUBAUM [ed.]: *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégicas*, Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos 2001, 48-50.
- CONENNA, CLAUDIO: “Un lirismo morfotectónico La arquitectura de Oscar Niemeyer”, [<http://www.fau.unlp.edu.ar/web2018/wp-content/uploads/2018/11/47alFondon17PabloConenna.pdf>] (última consulta 10 de enero de 2020)], s/p.
- CONTRERAS, DANIELLA: *Teodoro de Bry constructor de la imagen del nuevo mundo*, Santiago de Chile: Oxímoron 2014.
- COSTA, LUCIO: “Documentação necessária”, *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* 3 (1939), 149.
- “Relatorio Plano Piloto”, [https://archive.org/stream/relatoriodoplanopilotodebrasilia/Bras%C3%ADlia,%20Cidade%20que%20inventei%20-%20L%C3%BAcio%20Costa_djvu.txt] (última consulta 29 de febrero de 2020)], s/p.
- DEBRET, JEAN-BAPTISTE: *Voyage pittoresque au Brésil*, Paris: Firmin Didot Frères 1834.
- DÍAZ, Valentín: “ENTRE ITALIA Y BRASIL. EL DOBLE NACIMIENTO DEL NEOBARROCO EN LA DÉCADA DEL CINCUENTA”, *ZAMA* 6 (2014), 100.
- FERREIRA MARTINS, CARLOS ALBERTO: *Arquitetura e Estado no Brasil. Elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil: a obra de Lucio Costa*, Universidad de San Pablo: Tesis de Maestría 1987.
- GARCÍA, MARÍA AMALIA. “EL LUGAR DE LA CONSTRUCCIÓN INEVITABLE”, *DEARQ* 15 (2014), 12.
- LACLAU, ERNESTO/ CHANTAL MOUFFE: *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica 2010.
- MORITZ SCHWARCZ, LILIA: *As barbas do imperador. Dom Pedro II, um monarca nos trópicos*, San Pablo: Companhia das letras 1998.
- NAVES, RODRIGO: *A forma difícil. Ensaio sobre arte brasileira*, San Pablo: Companhia das letras 1996.
- PEDROSA, MARIO: *Acadêmicos e modernos*, San Pablo: Edusp 2004.
- RANCIÈRE, JACQUES: *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Buenos Aires: Prometeo 2014.
- RIBEIRO, DJAMILA: *Quem tem medo do feminismo negro*, San Pablo: Companhia das letras 2018.

- SANTIAGO, SILVANO: *Vale cuanto pesa*, Buenos Aires: Grumo 2019.
- SARDUY, SEVERO: *Ensayos generales sobre el barroco*, México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica 1987.
- SIMMEL, GEORG: *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Barcelona: Península 1988.
- STAVRAKAKIS, YANIS: *Lacan y lo político*, Buenos Aires: Prometeo 2007.
- TREVISAN, ANDERSON RICARDO: “Debret e a Missão artística francesa: aspectos da constituição da arte académica no Brasil”, *Plural* 14 (2007), 52-56.
- VELEZ BERTOMEU, FABIO: “Pintura al taglio. Carta a Lucio Fontana”, *Revista Despalabro* 3 (2009), 14.