

Ceguera etnocéntrica & visionario envés (Poéticas de la escenificación en Adriana Varejão).

Silviano Santiago

Traslape de Isaac Dentrumbasaguas

A fin de cuentas —por decir: en última instancia—, el arte pictórico de Adriana Varejão se deja circunscribir por la forma impulsiva de escenificación (*mise-en-scène*) y por su fuerza quimérica. Del arte y de las cartografías hechas por ciegos y profetas, para uso y deleite de los antiguos exploradores de la tierra, ella extra los elementos medulares y dispares que trazan su ficción contemporánea y visionaria.



Por ejemplo, *Figura de convite II* (1998).



El escenario, el habla silenciosa de la protagonista y la gestualidad de la puesta en escena son dadas por las “figuras que ornamentaban, en azulejería, la entrada de palacios, conventos y jardines portugueses de los siglos XVII y XVIII, y que también hay en Brasil. Ellas reciben e indican la entrada al visitante. Son figuras de cortesía”¹. En consonancia con el panel de azulejos (c. 1730) que retrata una figura hidalga en el momento de recibir al visitante en la entrada del *Paço dos Patriarcas*, en Santo Antão de Tojal (Portugal), fúndese el gesto de *cortesía* que garantiza la entrada libre de Adriana Varejão a la *forma* de escenificación pictórica que le es dada por el arte de la azulejería portuguesa. *Mi casa es su casa* —como se dice en castellano, para indicar que la deferencia hacia el visitante, de parte de quien mantiene la *posse* [la posesión], el derecho de uso del edificio, ha como propósito deconstruir la noción de *propiedad privada*.

Transpuesto a la *Figura de convite II*, el gesto hidalgo y cortés garantiza otro ticket de entrada liberada. Adriana Varejão se lo ofrece como regalo al espectador que quiera adentrarse en su trabajo. El modo de composición de la tela y la organización de los detalles y del conjunto (como esperamos mostrar) estarán siendo dirigidos con afinidad y habilidad por la *fuerza quimérica* de la artista brasilera, ya en plena *posesión* de la forma de puesta en escena que le fue dada por el arte de la azulejería lusitana. La posesión contra la propiedad particular, he ahí la primera regla del juego de la escenificación —del juego de cintura— en la poética de Adriana Varejão. Los dichos de los derechos de uso, o ley de la usucapión [lat. *usucapio*], cuentan más que toda escritura notarial.

Adriana sobrepone a la figura del patriarca ennoblecido —tal como está expuesta en el panel de azulejos a la entrada del *Paço dos Patriarcas*— la imagen de una protagonista femenina y salvaje, precabraliana [preconquista lusitana], cuya altivez y fina estampa están tomadas del repertorio de alegorías europeas que representaron al indígena del Nuevo Mundo colonial². Grabado por el flamenco Theodor de Bry en el paso del siglo XV al XVI, la alegoría de la guerrera indígena —de la que Adriana toma posesión [*toma posse*; ‘se inviste’]— fue concebida en evidente ceguera eurocéntrica. De Bry partió de informaciones culturales sobre el Nuevo Mundo que le fueron proporcionadas por el geógrafo inglés Richard Hakluyt. Por ser figura alegórica y tener el trazo clasicizante comprometido con el eurocentrismo, la estampa del cuerpo femenino sigue el patrón ilusorio grecorromano (revisitado por el Renacimiento) de la representación humana. No habiendo jamás pisado el Nuevo Mundo, la imagen de De Bry poco o nada tiene que ver con el modelo *realista* de representación del indígena, que nos será proporcionado tardíamente por la pluma de los etnógrafos o la cámara fotográfica de Claude Lévi-Strauss.

Despojando la alegoría de la América colonial de su estandarte y arco y flecha, Adriana la recompone —en gesto deconstructivo de la cortesía patriarcal lusitana— con una figura femenina travestida por la seducción de una guerrera bárbara y sanguinaria. Entre el convite del patriarca lusitano, hecho en la entrada de su *Paço*, y la invitación de la artista brasilera a su espectador, traducido en la imagen de la cruel guerrera indígena, entre la figura cortés del mil-seiscientos y la figura bárbara que le es sobrepuesta por la modernidad, entra en escena en la *Figura de convite II* la actual revisión crítica del cuerpo femenino en sociedades machistas. Dos otros cuadros de Adriana, *Filho bastardo I* y *Filho bastardo II* (1992), son también ejemplos de ese lugar entre. En ellos, la incisión sangrienta en el

1 Adriana Varejão, “Entrevista com Hélène Kelmachter”, in *Chambre d’échos*. Fondation Cartier pour l’art contemporain. Paris: Actes Sud, 2005.

2 La recolección exhaustiva y pionera de las representaciones americanas de responsabilidad de artistas europeos fue hecha vía exposición en el Museo de Arte de Cleveland en 1975, con curatoría de William S. Talbot e Irene Bizot. Cf. Hugh Honour, *The European vision of America*. Cleveland, The Cleveland Museum of Arts, 1975.

centro de las telas —tomadas del pintor francés Jean-Baptiste Debret— personifica simbólicamente el estupro de una esclava afrobrasileña por el colonizador europeo, estupro que transcurre a un costado, en crudas imágenes. Es la femme fatale de la Figura de convite II la que rescata a la esclava del macho predador lusobrasileño, para exhibirla tal cual, decapitada.

A través de las marcas del tatuaje indígena, que recubren el cuerpo desnudo con las alegorías de Theodor de Bry y de Adriana, el grabador renacentista y su lectora brasileña pueden sentarse juntos a la mesa abundante de Gustave Moreau. Una de las varias *Salomé*s de Moreau, la que tradicionalmente es llamada «la tatuada», tiene sus formas graciosas dibujadas por un tejido florido y transparente, herencia única de la danza de los Siete Velos. Compuesta [*compósita*], la guerrera indígena de *Figura de convite II* pasa a alegorizar menos la América y la sociedad antropófaga de los tupinambás y más el célebre pasaje bíblico en que Salomé, tras exigir la cabeza decapitada de S. Juan Bautista, la exhibe a los comensales en una bandeja. La voluptuosidad del placer se suma a la crueldad del deseo.

Así como Theodor de Bry sobrepone el ideal estético europeo a la imagen de la mujer primitiva americana y Adriana lo deconstruye por la imagen de la indígena portadora de una bella y decapitada cabeza humana, así también Gustave Moreau sobrepone su Oriente de sensualidad y lujuria al ambiente bíblico canónico, refrenándolo. La fuerza quimérica de Adriana *retraza el camino recorrido por las figuraciones de la ilusión colonial*. Al envés, trabaja sobre la ceguera del artista europeo americanista inspirado por un geógrafo inglés y sobre la ceguera del artista europeo orientalista ilustrado por los relatos de viajes y la literatura de la época. A fines del segundo milenio y a comienzos del tercero, Adriana preserva las *ilusiones pictóricas* de las estampas del pasado colonial, a fin de que el visitante contemporáneo se deleite al examinar imágenes varias y simultáneas con la mirada cómplice y crítica que es, al mismo tiempo, distanciada y visional. Un arte que viaja alucinadamente por las coordenadas espaciotemporales de la humanidad.

Generados por el entrecruce entre imágenes ilusorias sobrepuestas, los diversos efectos estéticos e históricos del arte de Adriana obedecen a la regla primera que rige los juegos de la posesión [*posse*] contra la propiedad privada. La regla de entrada a su lenguaje pictórico dice que el movimiento de los ojos y de la sensibilidad del espectador es de ida y vuelta, parecido al de las puertas del *saloon* de las películas del Farwest. Cerrada, se abre, y, abierta, se cierra. Parecido también a la embarcación que, desde los grandes descubrimientos marítimos, se desliza en idas y vueltas por los planisferios renacentistas y barrocos. Sin ser provincial o *ribeirinha* (lugareña), es decir, sin afirmarse solo como brasileña, Adriana Varejão es el gozne cosmopolita que mantiene en oscilación las puertas, o la carabela en viaje de ida y vuelta, en el lugar que les es suyo, y a la vez, en su lugar en las artes plásticas contemporáneas.

Del don que le es ofrecido por el panel a la entrada del *Paço dos Patriarcas*, Adriana recupera incluso el arte de azulejería portuguesa, solo recientemente valorizado por la crítica y la historia de las artes. La figuración pictórica de los azulejos le sirve para componer el telón de fondo ilusionista de la *Figura de convite II*, *background* de la *mise-en-scène* protagonizada por la seductora y sanguinaria guerrera indígena. Subráyese que la azulejería de Adriana (impecable en la serie intitulada *Saunas*, 2004, donde predomina la lengua del *trompe-l'œil*) asimila la estilística quimérica de la ecuación estética establecida por los artistas europeos americanistas y orientalistas, pues *sus azulejos son también ciegos*. Es decir, no apuntan a la copia o a la reproducción de lo real; son pintados a mano en una tela. Al asimilar la retórica puesta a disposición por la visión de mundo europea, Adriana invierte y subvierte el lugar de la observación, desterritorializándolo doblemente. Propuesta como telón de fondo para la *Figura de convite II*, la azulejería es inventada por una artista del hemisferio sur en respuesta al convite cortés que le fuera ofrecido, ahí, en el hemisferio norte.

Los motivos de los azulejos *lusitanistas* de Adriana son también compósitos, ya que tanto remiten a los temas de la *albarrada* (representación floral y vegetal), que recuperan las gracias exóticas del paisaje tropical³, como las imágenes despedazadas del cuerpo humano. Estas, a su vez, tanto vuelven a la cuestión del banquete o comilona antropofágica, retomada de imágenes de los grabados de Theodor de Bry, cuanto reenvían a la creencia en el cumplimiento de una promesa concedida por gracia. En este caso, parte(s) del cuerpo humano duplica(n)se en ex-votos.



El espacio de representación pictórica propuesto por Adriana Varejão apunta a *angariar* ('atraer', 'solicitar') la mirada plurívoca del espectador, como el teatro y el cine habitualmente lo exigen, a fin de que presencie imágenes en movimiento que corren a la caza —en un escenario o tela— de una performace *discursiva*. Con todo, en el caso de Adriana, el proceso de puesta en escena vuelve de tal modo excesivo el peso *simultáneo* de la imagen compósita, que lleva a esta a deslegitimar la exigencia propiamente *discursiva* de las escenificaciones dirigidas por la *sucesión temporal* de imágenes. Hay *narrativa* en las telas de Adriana, aunque en ellas no haya discurso, en el sentido lingüístico del término.

Su narrativa es la de un "río sin discurso", para retomar la imagen de João Cabral de Melo Neto. Un río que, habiendo perdido la corriente, se coagula en pozas/imágenes⁴. La forma del azulejo —íntegro o astillado, poco importa— acaba siempre por "hacer pedazos" ("*quebrar em pedaços*"; JCMN) las intenciones caudalosas de cualquier esfuerzo discursivo. Por eso, en cada instante y en todo el tiempo de la contemplación, ninguno de los puntos de vista adoptados por el espectador es suficientemente concluyente para imponerse a los otros como el único o final. En una obra de teatro o en una película, las imágenes en movimiento llevan a los asistentes de un punto a otro hasta —como ocurre en las películas de Hollywood— el *happy ending*. No es el caso de la *mise-en-scène* multiprogramada por efectos de sobreposición y simultaneidad, propuesta por las obras de Adriana.

Los puntos de vista ofrecidos por la obra de arte al espectador son varios y variados, y vienen ya anunciados por la simultaneidad de las diferentes imágenes en *posesión* de la artista. Por lo mismo, vienen ya empotrados en la propia forma de representación adoptada —la impulsividad de la *mise-en-scène*, que es trabajada por la fuerza quimérica de la artista. No se trata solo de que el espectador y los nuevos tiempos sean democráticos. El propio principio de composición del arte de Adriana lo es. Él gana forma y fuerza por deslizamientos y desplazamientos semánticos, por desterritorializaciones internas a una imagen que habrá sido creada *siempre ya* (*toujours déjà*) como múltiplemente tallada, a pesar de que el modo de tallar pueda ser el clásico *trompe-l'œil* o, en el centro de una tela, la incisión sanguínea recompuesta por la sutura quirúrgica.

Adriana ofrece al espectador un abanico de sentimientos y de sentidos. Pero la elección de un sentimiento o sentido final no es la mejor manera de apreciar la totalidad de una imagen compósita, o el conjunto de su obra, ya que el esfuerzo unívoco del espectador descuida otros elementos *significantes* del objeto, que no dejan de reclamar su lugar bajo el sol a su atención. Sometidos al escrutinio —contemplativo o crítico, propiciado o no por el repertorio personal de cada espectador—, los elemen-

3 En el ámbito del motivo floral en azulejería pintada, hay que destacar la decoración del banco a la entrada del pabellón de Adriana en Inhotim (Brumadinho, Minas Gerais). En los azulejos se representan variadas plantas alucinógenas.

4 "Rios sem discurso", *A educação pela pedra*. In *Poesias completas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.

tos pictóricos reprimidos por el sentimiento o sentido final se acrecientan y denuncian la uniformidad engañosa conferida por el espectador a la imagen compósita. Al abstraer la multiplicidad significativa del objeto, el sentimiento o sentido final se vuelve autoritario. Como escribe Roland Barthes: "tout signifie sans cesse et plusieurs fois".



En la obra de Adriana, la *mise-en-scène* de imágenes se vuelve compleja a través de varios modos de composición. De ellos, exploraremos dos.

El primer modo fue ya definido por la artista, con el apoyo de la teoría barroca tal como fuera formulada por Severo Sarduy. Adriana observa que el escritor cubano "se refiere a la 'cámara de ecos' como el espacio en donde escuchamos resonancias"⁵. En términos de teoría literaria, fácilmente traducibles a la lectura de las telas de Adriana, se esbozan ahí los *presupuestos de una poética* (o de una lógica ficcional) que busca, con y en el juego intertextual, la puesta en escena del texto —el cual, cubierto por la tapa del libro, viene con autoría definida y es dado como original. Ahora bien, el más rentable y prolífero principio de composición del texto barroco consiste en la recolección nada parsimoniosa de otro(s) texto(s) que resuena(n) en él, o que en él se deja(n) resonar, para retomar el verbo clave de Sarduy. El eje del principio de composición es, paradójicamente, el descentramiento —tanto de la noción de propiedad artística como del peso o valor de originalidad— impulsado por el potencial previsiblemente imprevisible del juego intertextual. Pudiera decirse: la escenificación en Adriana es un arte de la centrifugación.

Si trasponemos los presupuestos del análisis intertextual literario al análisis de la obra de Adriana, se sigue que la composición artística, cuando es contemplada en la galería de arte o en el museo, no es original pese a que sea única. La composición artística es una combinación formal de imágenes y un producto de la fuerza quimérica, ya que combinación y producto dependen de un repertorio babélico, anunciado por la artista en la propia imagen compósita expuesta. La composición artística es también cortés, ya que los diversos sentidos de la imagen dada como singular por la firma-Varejão —al dispersarse— se enriquecen por la andadura de la relación afectuosa entre imágenes varias, producto de la fuerza quimérica.

Hay aún una tercera forma de combinación que es inconsciente. De difícil aprehensión, la combinación inconsciente escapa a las "resonancias" (Sarduy) que son graciosa y a propósito expuestas y ofrecidas por la propia artista en cada trabajo individual. La combinación inconsciente es producto del esfuerzo de *lectura* por *otro* de las imágenes puestas en escena por Adriana. Al reanimarlas por la mirada plurívoca, el lector otro —aquel que permanece detrás de los hombros de la artista, el más visional de los visionarios— descubre en ellas significados impensados por Adriana, pero entrevistados por él en imágenes que le son propias. La combinación inconsciente es, pues, de responsabilidad del repertorio imprevisto e imprevisible, impulsado y sobrepuesto a la imagen *firmada*-Varejão por la fuerza quimérica de tal o cual espectador⁶.

El principio de composición de la tela o del panel se establece no solo por el descentramiento de lo que es tradicionalmente dado como original (sin ser original, la imagen compósita, recuérdese, es única), sino también por los juegos internos de *diferencia*. En términos deconstructivos, la diferencia

5 Ver nota 1.

6 En tal sentido, el libro arriba citado de representaciones europeas de América —u otros— puede ser fuente inagotable de nuevos sentidos de la obra de Adriana Varejão, comprometida con la imaginaria de los tiempos coloniales.

es el principio de composición que orienta la puesta en escena en las obras “de” Adriana Varejão. El principio de composición dado por la posesión por uso, por usucapión, valorizado por la artista, tiene que ser también cuestionado ahora desde la perspectiva de quien contempla o analiza la obra de arte. Apuntamos a que el proceso de puesta en escena del que se vale Adriana existe para confluír ante los ojos del espectador, para que este *tome posse* de él. Sin ser *de*, el arte es hecho *para*. Todo se interrelaciona en el arte preposicional de Adriana Varejão.

Del modo como lo desarrollamos teóricamente, el potencial de escenificación de Adriana Varejão es ejercicio artístico de pastiche y de parodia, formas clásicas de composición textual y de imágenes, cuyo sentido está —y no está— en una obra en particular. El sentido es extensivo y está, como fuera subrayado, en las referencias formales, aleatorias e inconscientes. En la contabilidad semántica de una obra, son las referencias las que pueden contar —y, en la mayoría de las veces, cuentan— más que la propia singularidad de la representación ofrecida al espectador. Al trabajar al interior de la “cámara de ecos”, la puesta en escena se realiza por efectos de distanciamiento y de aproximación, de aproximación por el distanciamiento de la clave singular de la artista.

De ese modo, al leerse la marca y la función de la historia en una obra de Adriana, el analista constata que la cronología coincide con la forma alegórica (y no con la forma simbólica). La cronología viene agenciada por la simultaneidad temporal de los juegos y efectos espaciales. El tiempo —pasado, presente, futuro— se materializa en la concreción de las imágenes, en una imagen única, semejante a lo que ocurre en el cuadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, en la lectura de Walter Benjamin:

Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En él está representado un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que mira atónitamente. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, abierta su boca, las alas tendidas. El ángel de la historia ha de tener ese aspecto. Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. En lo que a nosotros nos aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una sola catástrofe, que incesantemente apila ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. Bien quisiera demorarse, despertar a los muertos y volver a juntar lo destrozado. Pero una tempestad sopla desde el Paraíso, la que se ha enredado en sus alas y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra, irresistiblemente hacia el futuro, al que vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Esta tempestad es lo que llamamos progreso⁷.

Óyese el zumbido de la tempestad llamada *progreso* en las imágenes silenciosas de la serie *Linda da Lapa* (2004) — y otras semejantes, como las de la serie *Ruínas de charque* y *Azulejaria em carne viva* (1999-2000).



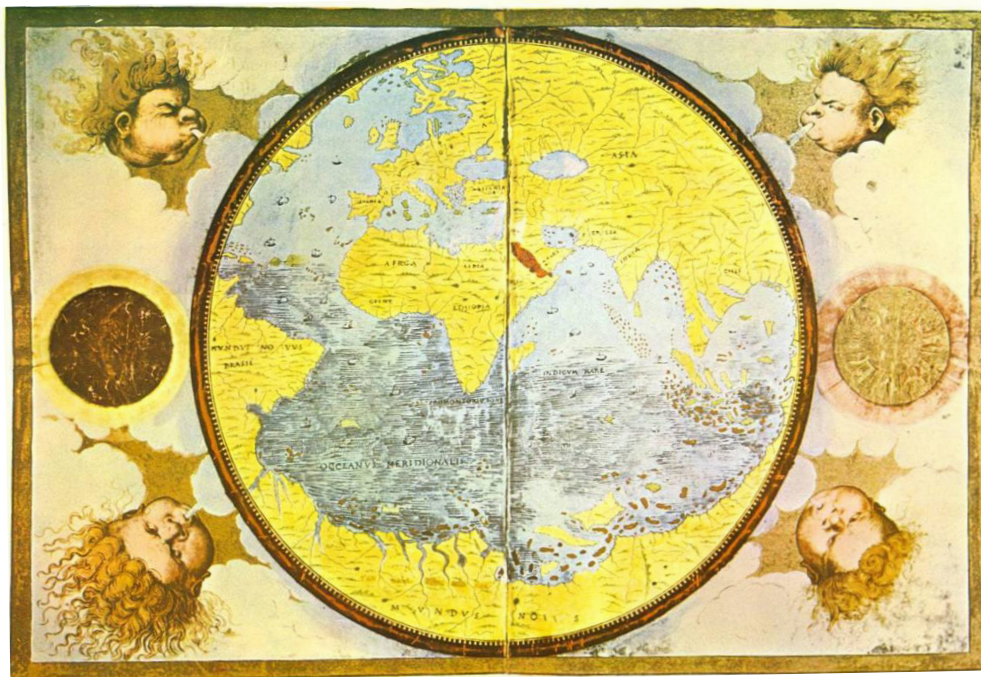
El segundo principio de composición que vuelve compleja la *mise-en-scène* en la obra de Adriana Varejão es activado por los *portulanos*, o cartas náuticas, del período renacentista y barroco. Recuérdese que fue con ocasión de los grandes descubrimientos marítimos que el vocablo *continente* alcanza su sentido geográfico. El ya mencionado descentramiento estético e histórico viene acompañado por la desterritorialización geográfica, que vuelve universal la escena nacional, donde la fuerza quimérica de Adriana interrelaciona y escenifica las posesiones [*posses*] intercontinentales.

7 Walter Benjamin, “Tesis sobre el concepto de la historia”, traducción de Pablo Oyarzún (ligeramente intervenida), in *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Arcis-Lom, Santiago, 1995, pp. 47-66. [NdT].

En el momento en que fue inscrito el cuarto continente (América) en los mapas y cartas náuticas medievales, la ceguera eurocéntrica —y las posibilidades visuales de su anverso [avesso], ofrecidas por la deconstrucción de Adriana Varejão— se volvió fuerza de interrelación continental el controlar y gobernar el mundo. Los planisferios de la época representan y dividen el planeta en zonas de tierra y zonas de agua, que tienen como moldura las máscaras de los vientos. Dividen el planeta y lo organizan en continentes y países, cuyos nombres en latín, leídos por el visitante a la entrada de cada lugar, subtítulan y poetizan el espacio terrestre con el sentido de una invitación al viaje (o a la imaginación y a la acción, como en el caso de las novelas de Joseph Conrad)⁸. En los planisferios, la singularidad y la unidad del planeta Tierra fueron concebidos por cuatro conjuntos de imágenes continentales —preponderantemente geográficas, pero también artísticas e históricas.

Como en una tela *portuguesa* de Adriana, las imágenes continentales cohabitan en una simultaneidad narrativa —y no descriptiva— en el rectángulo plano de la carta náutica. Es decir: el principio de composición del portulano es tan compósito como el de la consolidación de imágenes diversas escenificadas por la fuerza quimérica de Adriana.

Por ejemplo, el *Mapa de Lopo Homem* (1492).



En la superficie plana que orientaba de modo acronológico el arte de la azulejería, escenificase ahora el planisferio del cartógrafo portugués Lopo Homem, donde América aparece con el título de *Mundus Novus Brazil*. El cuarto continente comunica extrañamente con Asia, la cual, a su vez, está ligada a Europa, que planea en la parte superior del portulano. África se halla en el centro de la representación, razón tal vez por la cual Adriana escogió el planisferio de Lopo Homem. Razón histórica y artística, de cierto, siempre actual y visual.

8 “Bueno, cuando era niño, me sentía pasionalmente atraído por los mapas. Me quedaba horas mirando América del Sur, o Australia, y me perdía en todas las glorias de la exploración. En ese tiempo había muchos espacios en blanco en la tierra, y cuando hallaba alguno que me parecía particularmente atractivo (a pesar de que todos lo parecían), ponía el dedo encima y decía: “cuando crezca, allá iré”. Cf. J. Conrad, *O coração das trevas* [*Heart of Darkness*], [a partir de la] trad. de Marcos Santarrita, São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 17.

Cada uno de los cuatro continentes del planeta es revestido por el cartógrafo con ropajes específicos, lo que lo vuelve original y vivo a los ojos de los marineros. En el espacio dado a cada continente, exhiben sus características sobresalientes —cuerpo entero de los habitantes de la respectiva región, muestra de la diversidad de flora y fauna, nombres de los accidentes geográficos, etc.⁹ Al escenificar vía diferencia los cuatro continentes, el mapamundi de Lopo Homem los reúne, otorgándoles un orden y una lógica que propone al espectador un lugar de liderazgo único para el planeta, lugar a ser ocupado por el poder centralizador europeo. En la carta náutica, la diferencia es puesta en escena para ser borrada, ratificando el eurocentrismo.

Si permanecemos en la línea del razonamiento colonial y si parodiamos a Edward Said en su ensayo *Orientalismo*, podemos decir que Adriana Varejão busca el anverso del lado recto que vino proponiendo a América como invención de Occidente. A través del arte de Adriana, América se reinventa y reinventa el mapamundi, con la ayuda del vasto material iconográfico que le viene siendo proporcionado por su invención europea.

Por los juegos de diferencia artística, por el descentramiento étnico-cultural y por los efectos de desterritorialización geográfica, la puesta en escena de imágenes ofrecida por Adriana es —por el anverso [pe-lo avesso]— un conjunto semejante al conjunto que —por el lado recto— un planisferio proporcionaba al explorador renacentista del planeta. Imagen compósita, el anverso en Adriana Varejão desequilibra el significado sociopolítico que viene siéndole otorgado tradicionalmente a aquel vocablo por la historia factual [événementielle] de Occidente: el significado de ‘adverso’, ‘antagónico’ y de ‘hostil a’. La imagen compósita desequilibra el significado sociopolítico de anverso/adverso [avesso], a fin de reequilibrarlo, en la cuerda floja del arte, por su significado adjetivo y moral.

El significado adjetivo de *avesso* (adverso, contrario) sirve para calificar al ser humano como alguien “no inclinado a”. El arte “de” Adriana está *inclinado* a no aceptar el orden planetario consensual, a no tomar como suyo el eurocentrismo, que (juzga) dejó de ser pertinente en la modernidad. A la inversa [pe-lo avesso], se actualiza todo el conjunto de valores artísticos y sociopolíticos centrados, reorientándolos en vistas a nuevos caminos de circulación. El arte “de” Adriano está inclinado a no aceptar el eurocentrismo, del que, con todo, se vale al *tomar posesión* (al hacer uso) de sus ilusorias imágenes.

El adverso [avesso] debe, con todo, ser entendido con el significado de la frase *I would prefer not* (Prefiero no hacerlo’ en traslación al castellano), dicha y reiterada por *Bartleby* —el conocido personaje de Herman Melville¹⁰— cuando recibe órdenes del patrón o se comunica con los colegas de trabajo. Si se retoma el análisis del personaje de Melville hecho por Giles Deleuze, puede decirse que, en sus trabajos, Adriana manifiesta una “lógica de la preferencia”, que sirve para minar y quebrantar la firmeza de “la lógica de los presupuestos”¹¹, tal como viene establecida por el primer principio de composición. Entiéndese mejor ahora por qué los cuadros de Adriana son *adversos* a cualquier presupuesto autoritario de la historia artística, de lo que es ejemplo la originalidad de la obra de arte.

Apropiado y deconstruido por Adriana a fines del segundo milenio, el planisferio del siglo XV de Lopo Homem exhibe bien al centro —o sea, en el lugar donde el continente africano está representado por

9 Como ejemplo a la mano, consúltese el *Atlas Miller*, conjunto de mapas atribuido a Lopo Homem, cartógrafo oficial de la Corona portuguesa. Dentro de los mapas, aquel que nos toca más de cerca es el portulano *Terra Brasilis* (c. 1519), dibujado a mano sobre pergamino.

10 *Bartleby, o escrivão – Uma história de Wall Street*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

11 Gilles Deleuze. “Bartleby, ou la formule”, *Critique et clinique*. Paris, Minuit, 1993.

Libia, Etiopía y Guinea— el rasguño sangriento recompuesto por la sutura quirúrgica. El espectador ya conoce ese tipo de intervención operado por Adriana en la historia brasilera. Me referí anteriormente a los cuadros de la serie *Filho bastardo*. La historia de las grandes navegaciones trae a rostro descubierto los notables descubrimientos marítimos y a rostro velado la herida abierta en la historia moderna por la esclavitud negra, que dejó como herencia la intolerancia étnica y sus males anejos.



Mapa de Lopo Homem II (Óleo sobre madera)

Al sobreponer al primer principio de composición el segundo, y viceversa, la imagen compósita y compleja puesta en escena por Adriana Varejão no solo exhibe las vertientes caprichosas de la "cámara de ecos" barroca, sino también desarrolla una visionaria e intraducible imago mundi. Esta relanza su obra allende las fronteras previsibles por la geografía endeudada con la globalización en el viejo libro de las deudas, donde ya están en rojo (y en sangre derramada) las naciones y pueblos periféricos.