



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**¿IDENTIDAD O CONDICIÓN CULTURAL? LA ANTROPOFAGIA
COMO FORMA DE SOBREVIVENCIA EN LA XXIV BIENAL DE SAO
PAULO**

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
DANIELA OROZCO ROMERO

TUTOR PRINCIPAL:
DR. DANIEL ENRIQUE MONTERO FAYAD
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
TUTORES:
DRA. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DRA. GABRIELA PIÑERO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MÉXICO, D. F., OCTUBRE DE 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A mi director de tesis Dr. Daniel Montero por su paciencia y dedicación

A mis tutoras, Dra. Blanca Gutiérrez y Dra. Gabriela Piñero por su dedicación

Al Posgrado de Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México

Dra. Deborah Dorotinsky, Héctor Ferrer y Gabriela Sotelo

A la Coordinación de Estudios de Posgrado por otorgarme la beca para continuar mis estudios

A mi familia, especialmente a mi mamá por su eterno apoyo incondicional

A mis amigos por estar cerca y regalarme tan buenos momentos en el proceso

ÍNDICE

Introducción.....	Página 3
1. XXIV Bienal de Sao Paulo. Hacia una configuración alternativa del mundo.....	Página 8
a) <i>Núcleo Histórico: Antropofagia e Historias de Canibalismos.....</i>	<i>Página 13</i>
b) <i>Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros.....</i>	<i>Página 17</i>
c) <i>Representaciones Nacionales.....</i>	<i>Página 20</i>
d) <i>Arte contemporáneo brasileño: Uno y/entre otro/s.....</i>	<i>Página 23</i>
2. La antropofagia como forma de sobrevivencia.....	Página 26
3. Repensar la identidad cultural.....	Página 35
Conclusiones.....	Página 51
Bibliografía	Página 54

Introducción

Al final de los años 80 y durante la década de los 90 el mundo sufrió cambios políticos y económicos con repercusiones en todos los ámbitos. El surgimiento de los tratados de libre comercio, el incremento del alcance global de las comunicaciones, los flujos de migración, entre otros fenómenos transnacionales desataron una serie de conflictos que trajeron la necesidad de redefinir el entorno en todos los sentidos.

Hacia finales de la década de los 90, con la caída de la economía global varios países sufrieron una inflación monetaria, incluyendo Latinoamérica. Brasil fue uno de los países más afectados de este territorio,¹ de tal modo que los presupuestos dedicados a los servicios sociales y a la educación resultaron los más desfavorecidos. No obstante a pesar de las carencias económicas se mantuvo la organización de la Bienal de Sao Paulo, la cual al igual que el contexto sufrió importantes transformaciones durante estos años.

La Bienal de 1998, organizada por los curadores Paulo Herkenhoff y Adriano Pedrosa, a diferencia de sus ediciones anteriores buscó posicionar a Sao Paulo como un centro cultural específicamente estructurado a partir de la cultura brasileña. El objetivo principal de esta muestra se desarrolla a partir de la siguiente idea sostenida “la bienal dejara de ilustrar o ser espejo de discusiones pasadas

¹ George Yúdice en *The expediency of culture. Uses of culture in the global era* hace referencia a los diferentes sucesos que desestabilizan la economía en aquella época. En 1998 se desencadena la gripe asiática que trae como consecuencia una inflación monetaria afectando a Rusia y subsecuentemente a los países Latinoamericanos. Brasil fue uno de los países más afectados debido a que había transferido sus reservas económicas a otros países como Estados Unidos. Por tanto en un mes la deuda externa de Brasil había caído a \$350 billones de dólares provocando la devaluación de su moneda.

para introducir la lente de la cultura brasileña como guía para el arte contemporáneo y la historia.² En otras palabras, se propuso dejar de imitar el modelo europeo creando su propia forma a partir de una posición crítica en relación a lo específico de su momento histórico y contexto.

El punto de partida elegido por Herkenhoff y Pedrosa fue el *Manifiesto Antropófago* del escritor brasileño Oswald de Andrade publicado en los años veinte. En dicho manifiesto el concepto antropofagia define una estrategia de emancipación cultural específicamente de la periferia hacia los centros. Al respecto Herkenhoff explica “Antropofagia es una estrategia crucial en el proceso de constitución de un lenguaje autónomo en un país con una economía periférica.”³ Es decir, además de las implicaciones con el cuerpo humano y la fusión, uno de los objetivos principales en torno a este concepto fue provocar reflexiones sobre el conflicto *postcolonial*,⁴ pero en esta ocasión vinculado al proceso de globalización ocurrido en esos años. Además de dicho tema, se eligió como concepto operacional la *densidad*, idea retomada del discurso de Jean-Francois Lyotard, la cual debía “estar presente no sólo en el arte, sino en el trabajo de los curadores, pero sobre todo, en la institución.”⁵ El objetivo de retomar este

² Paulo Herkenhoff. “General Introduction” en Catálogo XXIV Bienal de Sao Paulo. Volumen 1. *Núcleo Histórico. Antropofagia e Historia de Canibalismos*. (Brasil: Fundación Bienal de Sao Paulo, 1998). P.36

³ Paulo Herkenhoff. “General Introduction”. P.38

⁴ El término *postcolonial* según Stuart Hall en *When was “the post-colonial”? Thinking at the limit* por un lado puede referirse a un periodo cronológico que supone una ruptura con el régimen colonialista que había prevalecido hasta el momento crítico en el que ocurren un cambio en las relaciones globales, por tanto el término también ofrece una narrativa alternativa, resaltando coyunturas claves distintas a aquellas ocurridas en la Modernidad. Esta re-narrativización desplazó la historia de la modernidad capitalista de su centro europeo hacia las periferias globales dispersas para la conformación de un mercado global. (Stuart Hall. *The post-colonial question*. Routledge: 1996.p.249-250)

⁵ Herkenhoff. *General Introduction*. P. 35

concepto fue ante todo seleccionar y articular un diálogo entre obras que contuvieran un discurso consistente.

Así, tanto la idea de *densidad* como el concepto *antropofagia*, un término lo suficientemente familiar y propio de la cultura tradicional brasileña, y lo suficientemente provocador para los dominantes culturales, permitió no sólo una nueva forma de articulación de la muestra, sino un nuevo modo de operación. De tal modo, como desarrollaré a lo largo de este estudio, los aspectos antes mencionados sirvieron para diferenciar a esta bienal de las organizadas en Europa y Estados Unidos, a partir de un discurso originado específicamente a partir de las necesidades del contexto latinoamericano.

El objetivo de esta revisión es analizar las innovaciones en el planteamiento curatorial de esta bienal, así como analizar los alcances y aportaciones intelectuales al desarrollo del ámbito artístico y cultural, en relación a las transformaciones de la época. Una vez hecho lo anterior, como punto de partida, me propongo ampliar dichos alcances hacia una crítica a la noción de *identidad cultural*,⁶ uno de los aspectos centrales en este tipo de exposiciones internacionales. Desde mi punto de vista, esta noción es planteada especialmente en esta bienal como un punto de crisis relacionado a las condiciones del proceso de globalización, de tal modo que se busca poner en juego otras perspectivas y una nueva forma de configuración del mundo contemporáneo coherente con dicho

⁶ La noción de identidad cultural descrita por Siân Jones y Paul Graves-Bown, surge durante la primera mitad del siglo XX, cuando se asumía de forma general que grupos nacionales y étnicos eran internamente homogéneos y entidades históricamente continuas, los cuales eran definidos objetivamente por su distinción cultural, lingüística y racial. (Jones y Graves-Brown. *Cultural Identity and archaeology*. Routledge: 1996.p. 4)

contexto. A partir de lo anterior, lo que pretendo demostrar aquí, es la necesidad de redefinir y complejizar la noción de identidad cultural desde el estudio de la experiencia del individuo ante las nuevas condiciones económicas, políticas, y en consecuencia sociales.

En la primera parte llevo a cabo la descripción del modo de operación y las innovaciones de la Bienal del 98 en relación a las anteriores como planteamiento del contexto, para posteriormente centrarme en el análisis del concepto central *Antropofagia* y sus connotaciones, así como su pertinencia en el mundo globalizado en el siguiente apartado. Y finalmente en la tercera parte *Repensar la* identidad cultural abordo el punto central de este estudio donde intento comprobar cómo a partir del planteamiento curatorial de esta bienal se presenta la crisis de identidad en relación al proceso de globalización, contemplada no sólo desde la esfera cultural, sino a partir de la *experiencia subjetiva*.⁷

⁷ La relación con el "otro" puede ser explicada a partir de la *percepción* o de la *sensación*, aspectos definidos por Suely Rolnik como potencias de la experiencia subjetiva. Ella explica detalladamente estos dos modos de la siguiente forma, con *percepción* se refiere al entendimiento del contexto a partir de representaciones formales, visuales y auditivas, es decir, el entorno es objetivizado y resumido en un conjunto de formas. Por otra parte, con *sensación* apunta hacia una experiencia sensible de la realidad aprehendiéndola como un campo de fuerzas.

1. XXIV Bienal de Sao Paulo. Hacia una configuración alternativa del mundo.

A pesar de la predominante tendencia eurocéntrica, en 1951 se organiza por primera vez una exposición de gran magnitud en Brasil, un territorio no considerado parte del primer mundo o *dominantes culturales*,⁸ como los define la teórica Gayatri Chakravorty Spivak.⁹ Después de un largo proceso, la Bienal de Sao Paulo se propuso dejar de imitar el modelo europeo, basado en la Bienal de Venecia, cuya organización parte de la construcción de pabellones asignados para cada nación, en los que desde la arquitectura hasta las obras exhibidas en éste deben representar la cultura de cada país. No obstante desde su origen, el modo de operación se ha llevado a cabo “bajo una jerarquía que ha servido para mantener los estándares culturales y ordenamientos políticos europeos, pues ante todo su objetivo ha sido funcionar como una institución de legitimación artística.”¹⁰ De tal forma, la Bienal de Sao Paulo con el paso del tiempo ha buscado configurar su propia estructura en relación a lo específico de su contexto, lo cual se hace evidente en la década de los 90 gracias en gran medida al inicio del proceso de

8 Spivak Chakravorty Gayatri. *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a history of the vanishing present.* (Massachusetts: Harvard University Press., 1999). p. 316.

⁹ Una de las estrategias de colonización más efectiva ha sido sin duda el uso del lenguaje como forma de estructuración del individuo. Por tanto, quizá el punto de partida para comenzar a articular una postura alternativa a los dominantes culturales, como lo sugiere Gayatri Chakravorty Spivak, sea el uso de conceptos más asertivos y específicos considerando que su función es ser desplegados para producir efectos – por ejemplo podemos ver la diferencia precisamente al hablar de “dominantes culturales” en lugar de “cultura dominante”- con el objetivo de comenzar a hacer un cambio significativo en la mentalidad del sujeto dominado.

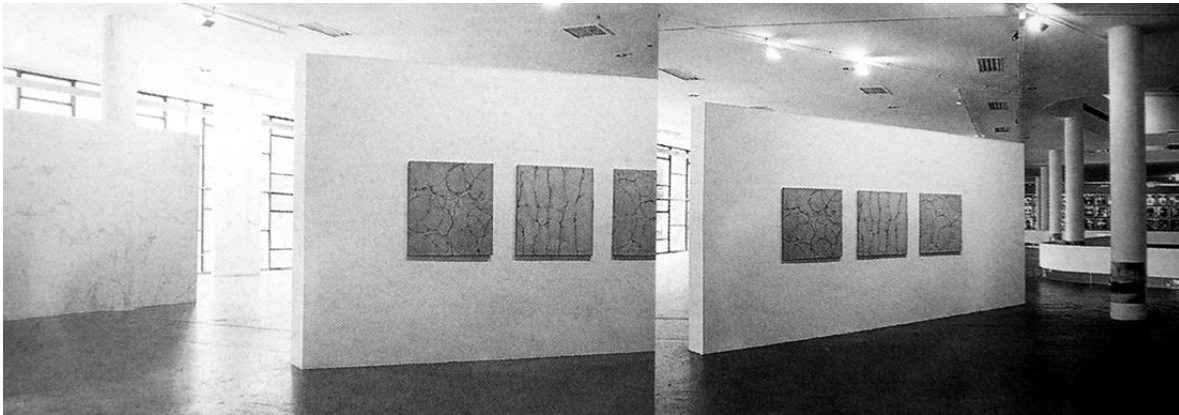
¹⁰ Lawrence Alloway. *The Venice biennale, 1895-1968: From salon to goldfish bowl.* Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society, c1968. p.13

globalización, lo cual es precisamente el punto principal a demostrar y desarrollar en este apartado.

Una de las necesidades en Latinoamérica, hacia las últimas décadas del siglo XX, fue transmitir un discurso consistente sobre la importancia de una transformación y una nueva definición cultural en lugar de seguir repitiendo meros estereotipos culturales.¹¹ A partir de esta necesidad la XXIV Bienal de Sao Paulo, inaugurada el 2 de octubre de 1998 en el Pabellón Ciccillo Matarazzo, fue una de las ediciones que presentó varios cambios sustanciales en su logística. Uno de los más significativos fue presentar la mayor parte de la muestra en un espacio abierto, sin pabellones o divisiones, pues se buscaba un diálogo dinámico entre la diversidad de culturas, lo cual en principio diferenció a esta bienal de las organizadas tanto en Europa como en Estados Unidos. No obstante, más allá del cambio formal, otro aspecto que buscó distinguir a esta bienal fue la posición crítica planteada por los curadores Paulo Herkenhoff y Adriano Pedrosa. Sin embargo, resulta necesario mencionar que dicha posición tuvo como antecedentes a la Bienal de La Habana (1984), la exposición *Cartografías* (1993) y la Bienal de Mercosur (1997),¹² eventos que en gran medida prepararon el terreno para la Bienal de Sao Paulo a finales de los años 90.

¹¹ Desde el final de los años 80 hasta la década de los 90 surgió la necesidad de repensar qué estaba pasando con el Arte Latinoamericano y su pertinencia como tal en el contexto global. Ante la nueva problemática, nace en consecuencia una nueva tendencia crítica que cuestionaba el estereotipo de lo latinoamericano y sus formas de representación en el arte. Entre los críticos más representativos de esta época se encuentran Nelly Richard, Mari Carmen Ramírez, Gerardo Mosquera, Luis Camnitzer y Nestor García Canclini.

¹² En 1984 en la ciudad de la Habana, Cuba se organiza por primera vez una bienal en un país de régimen socialista, lo cual en principio parece una contradicción. El modo de operación respondió a otras necesidades, pues ante todo fue organizada para apoyar y presentar lo que sucedía artística y culturalmente



Pabellón Ciccillo Matarazzo, Sao Paulo, Brasil (1998)

en el Tercer Mundo, excluyendo esta vez a las culturas dominantes. Asimismo su objetivo principal fue crear una red internacional fuera del sistema del mercado del arte, por tanto la operación se centró en crear un espacio social dinámico dedicado a la investigación, promoción y diálogo, en su primera edición, sólo entre países latinoamericanos y del Caribe; a partir de la segunda bienal, se invita a países africanos, asiáticos y de medio oriente. Otro aspecto que cabe destacar fue que aun cuando Latinoamérica puede representar una unidad, se intentó incluir el trabajo de artistas que reflejaran su realidad local específica más que sólo cumplir con una mera representación nacional. Años después, la exposición *Cartografías* (1993) articulada por Ivo Mesquita en la Winnipeg Art Gallery en conjunto con Bruce W. Ferguson, plantea una línea curatorial a partir de una interrogante ¿existe el arte latinoamericano?. El objetivo de la exposición fue presentar una selección del trabajo de artistas contemporáneos para debatir si realmente existe la categoría arte latinoamericano. Otro de los propósitos fue cuestionar a la institución dentro del sistema artístico y el papel del curador como árbitro de las artes visuales contemporáneas. Y finalmente para 1997 surge la Bienal de Mercosur en la ciudad de Porto Alegre, Brasil a partir del tratado de libre circulación de bienes entre Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay y Venezuela. En principio la organización de la bienal sólo se centró en el intercambio artístico-cultural entre dichos países latinoamericanos, aunque más tarde se abriría a otros territorios. Es importante destacar que más que proponerse a ser una institución, se ha centrado en funcionar como una red de trabajo e intercambio transnacional, justo a manera de tratado de libre comercio, dando prioridad a Latinoamérica, pero buscando también la proyección global.

La XXIV Bienal se dividió en cuatro segmentos, Representaciones Nacionales, Núcleo Histórico, Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros..(Regiones) y finalmente un núcleo dedicado por completo al arte contemporáneo de Brasil. Es importante mencionar que desde el poema de Oswald de Andrade, el término *antropofagia* sirvió para definir una estrategia de emancipación cultural de los centros, por tanto Herkenhoff y Pedrosa no dudaron en reutilizarlo, para plantear un nuevo modelo de bienal adaptado al entorno latinoamericano, dejando atrás el prototipo establecido de las exposiciones internacionales. Al respecto Herkenhoff y Pedrosa explican “lo curioso es que en este proceso de comer al otro – la cultura de otros- y transformarla en propia, funcionó para estimular a los curadores e historiadores de otras partes del mundo para estudiar la cultura brasileña, para ofrecer una respuesta y para encontrar un diálogo”.¹³

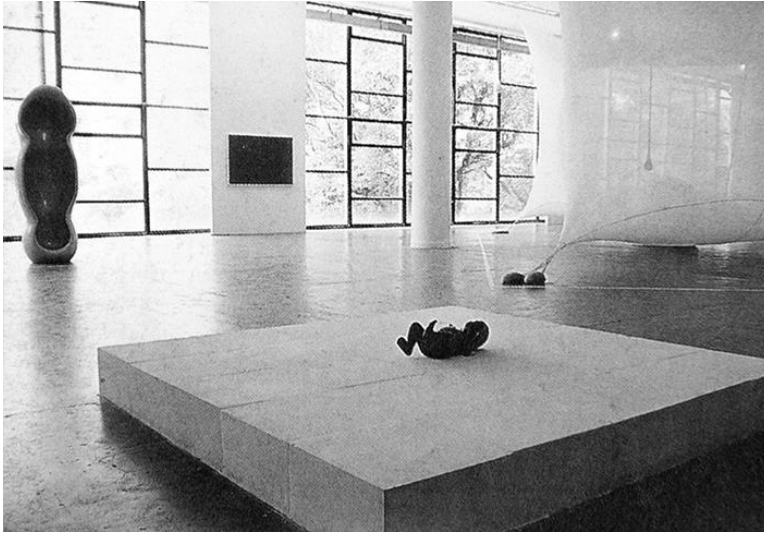
Para comenzar a definir este modelo se planteó, en un inicio, que el discurso y las secciones de toda la exhibición, a diferencia de las bienales anteriores, no corrieran a cargo de un solo curador, sino de un grupo de curadores provenientes de diferentes partes del mundo que trabajaran bajo una misma temática. La intención fue ofrecer diferentes posibilidades curatoriales -cada invitado tendría la oportunidad de presentar un planteamiento distinto en su respectivo segmento- abriendo el escenario a la multiplicidad de interpretaciones implicadas usualmente durante un diálogo entre diversas perspectivas.

¹³ Paulo Herkenhoff y Adriano Pedrosa. *The Carioca Curator*. [The making of the Sao Paulo Bienal 24 / Antropofagia]”. Trans 6, Spring 1999. p.10

Con el afán de establecer la dinámica de diálogo como base esencial de la XXIV Bienal, el proceso de selección fue de vital importancia, en el cual el concepto *densidad* jugó un papel fundamental. Es importante insistir en que cada curaduría u obra artística debía funcionar como “argumentos directos e indirectos, o punto de cruce entre momentos históricos”¹⁴ o territorios, por tanto la densidad del contenido artístico y el trabajo curatorial debía ser punto de partida. Para este trabajo fue necesario elaborar un marco conceptual muy concreto y dejar claros los propósitos y compromisos educativos al grupo de curadores invitados. Para Herkenhoff fue básico evitar al máximo caer en la complacencia de intereses políticos o gustos personales al seleccionar a los artistas participantes, pues el propósito no era hacer una muestra de nombres famosos sino de presentar distintas lecturas del contexto contemporáneo. Siendo así, de alguna manera, se logró condicionar al grupo de curadores de forma positiva para reflexionar y dialogar antes que sólo seleccionar.



¹⁴ Herkenhoff. *General Introduction*. p.367.



Pabellón Ciccillo Matarazzo, Sao Paulo, Brasil (1998)

a) Núcleo Histórico: Antropofagia e Historias de Canibalismos

El primer segmento se dedicó al *Núcleo Histórico* cuyo objetivo fue representar la historia del canibalismo y la antropofagia en su sentido literal. Para llevar a cabo la labor curatorial de este segmento se pidió a un grupo de curadores que trabajaran su particular interpretación sobre el tema, la cual posteriormente sería representada a través de las obras de arte que abarcaban desde el siglo XVI hasta principios del siglo XX. No obstante, en esta ocasión, se buscó romper con el modelo tradicional de curaduría basada por completo en la historia lineal, por lo que se hicieron a un lado las ideas de “jerarquía (especial) y territorialización (cuartos de exhibición).”¹⁵

De tal modo, la exhibición se dispuso en un espacio sin divisiones donde se presentó una gran diversidad de obras de artistas como Albert Eckhout o José

¹⁵ Herkenhoff. “General Introduction” en *Núcleo Histórico: Antropofagia e Historias de Canibalismos*. Catálogo de la XXIV Bienal de Sao Paulo. Vol 1. P.35.

Joachín Magón con sus cuadros de castas, Francisco Goya con piezas como *Saturno devorando a sus hijos* (1797-98), Vincent Van Gogh con piezas hechas durante sus últimos años de vida como *Banca de piedra en el jardín del asilo* (1889) hasta llegar al arte moderno con obras de Mondrian, Josef Albers, Torres García, por mencionar algunas. Dichas obras fueron confrontadas o *contaminadas*,¹⁶ como el mismo Herkenhoff lo describe, con la obra de artistas brasileños como Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi, Hélio Oiticica o Cildo Meireles, cada uno representativo de una época hasta llegar al arte contemporáneo brasileño con artistas como Beatriz Milhazes y Delson Uchoa. El objetivo fue contraponer en el mismo escenario las obras europeas con las del territorio anfitrión, así como hacer clara que la perspectiva de la exhibición partía del presente aunque se conformara con obras del pasado. Esta acción fue polémica, pero fue tal vez el hecho más arriesgado y re-afirmativo del objetivo principal de esta bienal, ya que logró de alguna manera desestabilizar el territorio y lo esquemas eurocéntricos espacio- temporales, por lo menos en el contexto de la muestra.

¹⁶ Herkenhof. *General Introduction*. p.367



Albert Eckhout *Mujer Africana / India Tarairiu* (1641)



Theodore de Bry *América tercera parte* (1592)

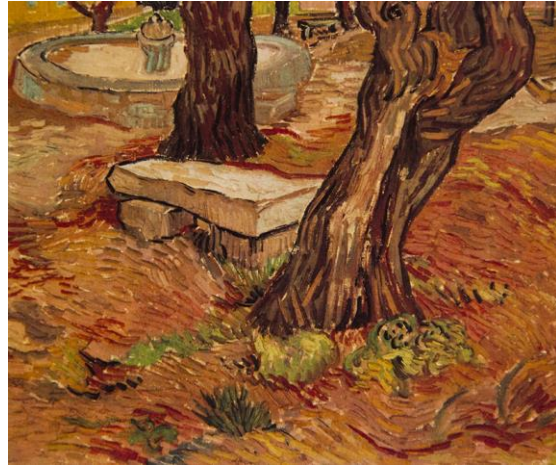


Francisco Goya *Saturno devorando a sus hijos*
(1797-98)

La intención, explicada por el curador, fue ante todo “presentar escenarios históricos alternativos que dieran lugar a nuevas formas de entendimiento”,¹⁷ lo cual confirma la multiplicidad histórico-narrativa con la que se empezaba a experimentar en aquellos años. De tal manera el arte brasileño se posicionó a la par y al mismo tiempo se contrapuso al arte europeo en tiempo y espacio para abrir, más que un diálogo, un intenso debate gracias a la carga histórica y consistencia de las obras presentadas en este núcleo.

¹⁷ Herkenhoff. *General Introduction*. p.366

Vincent van Gogh *Banca de piedra en el jardín del asilo* (1889)



Tarsila do Amaral *Sao Paulo* (1924)

b) Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros

A partir de la preocupación latente de comenzar a desapegarse de las ideas eurocéntricas, se decidió separar al mundo en siete regiones en vez de cinco continentes, tal y como fue planteado en el Manifiesto Antropófago, para la sección *Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros*, palabra

repetida siete veces para referirse a “la experiencia heterogénea de la cultura.”¹⁸ En esta ocasión el mundo se dividió en: África, Latinoamérica, Asia, Norteamérica (Canadá y E.U.A), Europa, Medio Oriente y Oceanía, con la intención de superar las fronteras nacionales dividiendo el mundo en *regiones culturales* distintas a la configuración geográfica establecida. Siendo así, a diferencia de las bienales pasadas, se propuso no hacer sólo una gala internacional sino, como el mismo Herkenhoff lo explica, “integrar un grupo de perspectivas a través de un criterio articulador”.¹⁹ Este objetivo como parte del planteamiento curatorial se mostró físicamente gracias al arquitecto Paulo Mendes da Rocha, quien concibió el espacio como “un diagrama del diálogo curatorial sin hacer rígidas delimitaciones territoriales”,²⁰ por tanto en lugar de construir cuartos exhibitivos se articularon zonas para disponer cada una de las regiones.

El segmento *Roteiros* pretendía funcionar ante todo como un “foro concreto para un diálogo sobre la otredad”.²¹ Sin embargo, el poder identificarse con una región y sus habitantes no es lo mismo que vivir y experimentarla día con día. Esta problemática fue clara para Herkenhoff y Pedrosa, por tanto propusieron un método curatorial basado en lo que llamaron *ir y venir*,²² a partir del cual cada región sólo podía ser entendida (desde sus particularidades) y proyectada a

¹⁸ Iriarte María Elvira. “XXIV Bienal de Sao Paulo. Una propuesta antropofágica” en *Art Nexus Brasil en Colombia*. (Bogotá: Arte en Colombia SAS, 2011) p.106

¹⁹ Herkenhoff Paulo. “General Introduction” in *Historical Nucleus: Antropofagia and Histories of Cannibalism* (exh, cat.) in *Biennals and Beyond- Exhibitions that made Art History. Volume II: 1960-2002*. (London: Phaidon Press, 2013). p.367

²⁰ Herkenhoff. “To come and go” en *Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros*. Catálogo XXIV Bienal de Sao Paulo. Volumen 2. (Brasil: Fundación Bienal de Sao Paulo, 1998)p.28

²¹ Landmann Julio. *Presentación. Historical Nucleus: Antropofagia and Histories of Cannibalism* (exh, cat.) in *Biennals and Beyond- Exhibitions that made Art History. Volume II: 1960-2002*. (London: Phaidon Press, 2013). P.17

²² Herkenhoff. *To come and go*. p.26

conciencia gracias a la colaboración con curadores provenientes de cada uno de los diferentes territorios participantes en la muestra.

De este modo, los curadores de Medio Oriente, Vasif Kortun y Ami Steinitz, el primero de origen musulmán y el segundo de origen israelí, se concentraron en mostrar la experiencia del territorio más allá de las limitaciones propiciadas por los conflictos propios de la región. Rina Carvajal, a cargo de Latinoamérica, buscó demostrar una mirada precisa sobrepasando la tradición o el folklor de los diferentes contextos que conforman la zona, y haciendo a un lado la noción del “multiculturalismo y su sistema de clasificación étnica desarrollado en Nueva York”.²³ La región de Oceanía fue curada por Louise Neri, quien buscó ante todo oponerse a la visión recreativa-turística occidental que se tiene del lugar, por lo que resaltó la imagen del caníbal como un *salvaje* que rechaza al colonizador y decide continuar con su barbarie. Sobre Africa, Lorna Ferguson y Awa Meite se enfocaron en trabajar con una imagen política emancipada de su continente. Apinan Poshyananda para curar la región de Asia se centró en extraer ejemplos de canibalismo actuales de este territorio con la intención de hacer una autoexotización para ser consumido y al mismo tiempo ser devorado por el *otro*.

Por otro lado, tal vez las regiones menos familiarizadas con el concepto *antropofagia* buscaron formas alternativas de interpretación. Ivo Mesquita se encargó de E.U.A. y Canadá, quien siendo un curador latinoamericano interactuó de forma congruente y productiva con ese otro sistema cultural desde una posición crítica ante la institución artística creada precisamente en este territorio. Así bajo la

²³ Herkenhoff. *To come and go*. p.28

idea sobre el arte *devorado* por el sistema artístico, la temática de los artistas de dicha región estaba enfocada directamente a la crítica institucional. Y finalmente, para la sección de Europa, Bart de Baere y Maaretta Jaukkuri presentaron una vista diferente e irónica de esta zona, haciendo énfasis en el distanciamiento europeo del concepto antropofagia.²⁴

De este modo hubo una especial preocupación por exhibir el trabajo de artistas que no representaran a su país/nación sino la realidad de su contexto, pues el objetivo era producir un nuevo modo de operación de la Bienal a partir de las necesidades propias del entorno. Por tanto la premisa básica fue ante todo no generalizar el mundo desde una *perspectiva universalista o globalizadora*.²⁵

c) Representaciones Nacionales

Debido a lo complejo que era hablar de individualidad en tiempos de globalización, el criterio que Herkenhoff eligió para articular toda la bienal resolvió la presentación del segmento *Representaciones Nacionales* en varios aspectos. En principio, en lugar de disponer el espacio por pabellones se propuso concebir el espacio de exhibición de forma abierta, de tal manera que permitiese una vista amplia, sin muros que dividieran las diferentes naciones para lograr un diálogo directo y dinámico a partir del tema antropofagia.

Cada nación había tenido la libertad de interpretar y adaptar el concepto a la problemática de su contexto, y a partir de ella llevar a cabo la selección de los artistas contemporáneos. Cabe insistir que una de las intenciones de señalar

²⁴ Iriarte. *XXIV Bienal de Sao Paulo*. p.107.

²⁵ Herkenhoff. *To come and go..* P.26

conceptos articuladores en la curaduría, fue evitar hacer la selección a partir de intereses políticos y económicos, como sucedía en otras bienales, y realmente consolidar un diálogo en relación a un tema particular. Si bien, el partir de un concepto curatorial provocó una búsqueda más precisa de los artistas representantes, en algunos casos los conceptos densidad y antropofagia se muestran más coherentes que en otros. No obstante lo que sí se puede percibir en todo este segmento es una reflexión curatorial más profunda en dicha búsqueda por representar una identidad no idealizada de cada nación. Quizá entre los artistas más coherentes con el discurso curatorial de esta edición de la biennial fueron Cecilio Thompson (Paraguay), Fernando Alvim (Angola), Johan Muyle (Bélgica), Nicola Constantino (Argentina), Khalil Rabah (Palestina) por destacar algunos.



Cecilio Thompson (Paraguay) *Pésebre Koyguá* Instalación



Fernando Alvim (Ángola) Instalación



Johan Muyle *No lo conocemos ni de Eva, ni del Edén* (1998) Instalación técnica mixta

La transformación del espacio exhibitivo de este segmento constituyó un acto simbólico vinculado al contexto en proceso de globalización propio de la época. Pero más allá de esa vinculación, la importancia de este cambio fue la nueva forma de articular el mundo representado en la Bienal y la apertura de sus posibilidades.

d) Arte contemporáneo brasileño: Uno y/entre otro/s

Si bien piezas de arte contemporáneo brasileño fueron ubicadas a lo largo de toda la bienal - a excepción del segmento Representaciones Nacionales- a manera de “contaminaciones, inserciones o presencias puntuales,”²⁶ el último segmento fue dedicado totalmente a éste, el cual se divide a su vez en dos partes: *Uno y otro* curado por Adriano Pedrosa, y *Uno entre otros* curado por Paulo Herkenhoff. El objetivo de este segmento fue desmenuzar y poner en cuestión el estado en que se encontraba el arte brasileño de ese momento. Adriano Pedrosa escribe al respecto “¿existe algo que agrupe, defina y organice la totalidad de la producción artística brasileña contemporánea? Especular sobre la cuestión, sus orígenes y motivaciones es quizá más interesante que encontrar la respuesta a ello.”²⁷ De este modo, el planteamiento curatorial de este segmento no se propone definir al arte brasileño sino más bien abrir la pregunta y presentar una respuesta entre varias posibles.

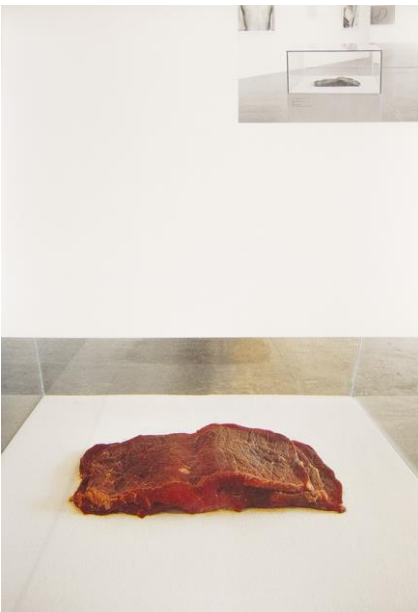
²⁶ Herkenhoff y Pedrosa. *Brazilian Contemporary Art a complex presence*. Catálogo de la XXIV Bienal de Sao Paulo. Volumen 4.p.28

²⁷ Pedrosa Adriano. *Arte contemporáneo Brasileño*. Texto para el Catálogo de la XXIV Bienal de Sao Paulo. Vol 4.p.99

La obra de artistas como Adriana Varejao, Edgard de Souza, Lygia Clark, Laura Lima o Artur Barrio sirven como elementos particulares que marcan línea o funcionan como punto de cruce para constituir un todo, es decir, la curaduría fue pensada para mostrar un diálogo en grupo, más que sólo por presentar obras o nombres nuevos de la escena brasileña.



Laura Lima *Sin título/performance* (1998)



Artur Barrio *Libro de carne* (1997-98)

Es así como Herkenhoff y Pedrosa conforman la representación nacional brasileña, la cual es expuesta de forma amplia y abierta sin pretender dar una respuesta. Esta acción es una parte del discurso curatorial que refleja la problemática de intentar definir la identidad cultural en una época que gira en torno al proceso de globalización.

La XXIV Bienal de Sao Paulo, como lo expone la crítica María Elvira Iriarte, estuvo conformada en realidad por cuatro exhibiciones diferentes desarrolladas a partir de un mismo concepto, lo cual fue una variación importante a diferencia de otras bienales, ya que permitió al público participar en diferentes lecturas sobre un mismo tema, más que obtener sólo un discurso institucional. Asimismo hubo una especial preocupación por plantear y comunicar la necesidad de una transformación y nueva definición cultural no sólo de Brasil, sino del mundo entero. En este sentido, Herkenhoff afirma que la modificación más significativa de esta bienal fue “asumir una postura propia al introducir el lente de la cultura brasileña para visitar el arte contemporáneo y la historia”.²⁸ Por tanto el arte cumplió su función como mediador social para dicho cometido al permitir articular este escenario alternativo, más allá de considerar a la bienal sólo como un museo temporal, en el que la noción de identidad o nación dejaron de ser el punto de partida, y lo cual en gran medida diferenció a ésta bienal en particular.

²⁸ Iriarte María Elvira. *XXIV Bienal de Sao Paulo*. P.104.

2. La antropofagia como forma de sobrevivencia

En los años 90s, la restructuración del orden político y económico, así como a la apertura lograda gracias a los medios masivos de comunicación a nivel mundial disponen un nuevo escenario donde la defensa por la *identidad nacional* da un giro hacia la noción de la *identidad cultural*.²⁹ En otras palabras, el paso al capitalismo globalizado provocó una crisis de la cultura moderna, puesto que sus argumentos fueron desestabilizados en respuesta a las nuevas condiciones globales. Esta situación en conjunto con el discurso de la Posmodernidad provocaron, por un lado, una crisis y desestabilización del sistema económico y social, pero también dieron lugar a la apertura de posibilidades en todos los sentidos, no sólo prácticos sino también en la estructura y pensamiento colectivo. Paul Ravelo Cabrera explica este cambio de época como un mundo complejo donde las relaciones son establecidas a partir de dinámicas de lenguaje, como un gran circuito de transmisión y recepción de mensajes donde “la actual sociedad parte menos de una antropología newtoniana y más de una pragmática de las partículas lingüísticas”.³⁰

Por otro lado, a partir del cambio de escenario a nivel global, durante la segunda mitad del siglo xx, la etnicidad y el nacionalismo dejaron de verse como un producto de orden natural y se convirtieron en un punto central de investigación en

²⁹ Entre los autores que llevan a cabo un estudio sobre la crisis de identidad en Latinoamérica durante la década de los 90 se encuentran varios autores. Entre ellos Néstor García Canclini con la tesis sobre *hibridación cultural* y Gerardo Mosquera con la noción “desde aquí”, argumentos que desarrollaré en el último apartado como contraposiciones al concepto de *antropofagia* retomado por Paulo Herkenhoff como estrategia de emancipación cultural y afirmación de identidad.

³⁰ Paul Ravelo Cabrera. “Mutación o transición” en *El debate de lo moderno-postmoderno: la postmodernidad de J.F. Lyotard*. (La Habana: Ciencias Sociales, 1996).p.9

las ciencias humanas.³¹ Si bien en los años siguientes el reconocimiento y la valoración de la *diferencia* fue parte de los discursos globalizadores, para los años 90 se hizo evidente su importancia, ya que asunto de mercado o no, era claro que el proceso de globalización traería esta apertura que definiría las condiciones generales de vida futura.

El resurgimiento del discurso antropofágico, a partir del manifiesto de Oswald de Andrade, como parte del planteamiento curatorial de la XXIV Bienal sirvió para proponer una estrategia de afirmación de identidad acorde con el proceso de globalización, pues más que proteger una supuesta esencia, apuesta por una dinámica de selección y consumo cultural. Uno de los aspectos fundamentales del manifiesto fue considerar a la antropofagia como una nueva forma de posicionarse ante la influencia europea, a partir de un proceso de ingestión y digestión que permitiese aprehender lo mejor de otras culturas. La intención de ese acto antropofágico, era reconocerse como parte de un contexto configurado a partir de diversas culturas tomando ventaja de ello, al respecto Herkenhoff enuncia, “Brasil es formulado como una sociedad plural compuesta por múltiples encuentros étnicos.”³² No obstante, cabe mencionar que una de las premisas básicas del movimiento antropofágico era no hacer la selección a partir de una jerarquía cultural, sino por el contrario, la totalidad del entorno estaba dispuesto a ser devorado para generar una nueva producción de sentido frente a las transformaciones del contexto global.

³¹ Jones Sian y Graves-Brown Paul. *Cultural Identity and archaeology*. (Routledge: 1996.p. 4-5)

³² Herkenhoff. Introducción general.p.40

Para Oswald De Andrade la antropofagia “proveía una forma de comenzar de nuevo, un cambio de paradigma, un rompimiento con el viejo mundo”.³³ Por tanto la antropofagia resultó un concepto útil para jugar diferentes posiciones a la vez, es decir, en su momento De Andrade retomó el concepto a partir de la cultura popular, con la intención de llegar al sector de la *alta* cultura o lo “civilizado”, donde era necesario adoptar una contraposición ante las limitaciones de la cultura moderna. Décadas después, en los años 90, el término no sólo se reafirma en este sentido, sino que se revela útil como contraposición, esta vez, ante la dicotomía entre la cultura occidental y la cultura periférica, entre la cultura local y la globalización.



Lygia Clark *Baba Antropofágica* (1975)

Si bien la *antropofagia* es un término fuertemente vinculado a la tradición, para la XXIV Bienal fue adaptado a la contemporaneidad de la época.³⁴ Herkenhoff planteó el doble juego de reconocer la tradición, al mismo tiempo que se propuso abrir y exponer las múltiples posibilidades del relato histórico, presentando obras en un nuevo escenario temático que permitiera un nuevo entendimiento y

³³ David Elliot. *Who is eating whom?* En Catálogo XXIV Bienal de Sao Paulo Volumen 4, Representaciones Nacionales. (Brasil: Fundación Bienal de Sao Paulo, 1998.) P.46

³⁴ Nico Israel. *XXIV Bienal de Sao Paulo* en Altshuler, Bruce. *Biennials and Beyond Exhibitions That Made Art History*. Volume II: 1960-2002. London: Phaidon Press, 2013.p.369.

perspectiva de las mismas. Al respecto, cabe mencionar que durante el proceso curatorial se debatió con algunos directores de museos que tenían como premisa no prestar obras para exposiciones temáticas,³⁵ ya que no permitían una interpretación de las obras más allá de la que cada museo les había asignado.

Los conceptos *antropofagia* y *canibalismo* que sirvieron como eje central de la muestra, en principio significan lo mismo, no obstante en el Núcleo Histórico en particular se apunta una distinción entre estos, ya que el primero sirve para definir a la tradición cultural brasileña, mientras que al segundo se le reconoce como la práctica simbólica en sí. Es por ello que la connotación antropofagia puede incluir diferentes campos de conocimiento: historia, antropología, política, filosofía, religión, psicoanálisis.³⁶ Por tanto fue fácil levantar un debate a partir de obras de arte que abrían discusiones en varios sentidos, lo cual fue uno de los propósitos de la curaduría de esta bienal en particular. Disponer la bienal como un espacio de diálogo, como un *banquete antropofágico*.³⁷

El deseo y miedo a la vez son aspectos contenidos en la idea de antropofagia,³⁸ como el mismo Herkenhoff lo menciona, lo cual despierta la curiosidad y el apetito en muchos casos. Es precisamente esta seducción a partir del mito la que dispuso el escenario para el diálogo entre el arte de la “periferia” y el arte occidental, donde

³⁵ Paulo Herkenhoff. *General Introduction* en Catálogo XXIV Bienal de Sao Paulo Volumen 1, Núcleo Histórico: Antropofagia e Historia de canibalismos. Brasil: Fundación Bienal de Sao Paulo, 1998. P.35

³⁶ Herkenhoff. *General Introduction*. P.36

³⁷ Al respecto es importante mencionar que durante el proceso curatorial se llevó a cabo una lista llamada “95 among a thousand forms of antropofagia and cannibalism”, para la cual se le pidió a cada curador invitado que propusiera una definición del concepto según su propia visión. La publicación de la lista sirvió ante todo para mostrar el proceso abierto y participativo que definió la organización de esta edición de la bienal.

³⁸ Herkenhoff. *General Introduction*.p.35

la antropofagia actúa como un acto simbólico para relacionarse con la “otredad”, pero en esta ocasión no de forma pasiva sino desde una posición activa, e incluso “salvaje”.³⁹ Tal provocación de comer la cultura del “otro” fue pertinente para esta bienal en relación al nuevo escenario que trajo el proceso de globalización, el cual si bien significó una apertura, también ocasionó, como mencioné anteriormente, una crisis de identidad como consecuencia de esa reconfiguración mundial. Por tanto, la noción de antropofagia se propuso como una forma de sobrevivencia, pues la idea de consumir otras culturas y hacerlas propias funcionaba de alguna manera como un soporte ante las nuevas condiciones de vida, por lo menos eaquellos años al inicio de dicho proceso.

Adriana Varejao *Reflexión de sueños en el sueño de otro espejo* (1998)



³⁹ Ana María Belluzo. *Trans-positions* en Catálogo XXIV Bienal de Sao Paulo Volumen 1, Núcleo Histórico: Antropofagia e Historia de canibalismos. (Brasil: Fundación Bienal de Sao Paulo, 1998). P. 76.

A partir de la curaduría de Paulo Herkenhoff, la XXIV Bienal de Sao Paulo se propuso reflejar los cambios en el sistema del arte en relación al contexto global, por lo cual el estructurarla bajo el concepto de *antropofagia y densidad* intentó funcionar como estrategia de integración y a su vez de diferenciación entre los países participantes de la muestra.⁴⁰ Asimismo articular la bienal a partir de estos conceptos, antes que conformar un discurso unívoco, busco estimular la creatividad de los curadores invitados para participar activamente en su construcción. De tal modo que a partir de la conceptualización y enunciación de las múltiples posibilidades relacionadas a una idea, de alguna manera se reflejaba la identidad cultural de cada contexto desde el “interior”, evitando así caer en los estereotipos culturales frecuentes en este tipo de muestras.

A partir del slogan de la bienal *sólo la antropofagia nos une*, retomado del Manifiesto Antropófago, se buscó desvanecer los límites entre continentes, pero al mismo tiempo reconocer lo que identifica a un territorio. Al respecto Herkenhoff comenta “es mejor cuando el pathos corresponde a la tradición, la cual tenemos la capacidad de detectar pero nunca reconfirmar o predecir”. Con estas palabras se dejó ver el tipo de representación identitaria de la cual pretendía partir esta bienal. Esta premisa se hizo evidente especialmente en el segmento *Roteiros, roteiros, roteiros...*, donde los curadores participantes debían trabajar en articular una perspectiva lo más “auténtica” posible de su territorio para ser experimentado a través del arte. La intención de articular este segmento a partir de la palabra *Roteiros* permitió generar una noción de identidad distinta a la que se planteaba

⁴⁰ Paulo Herkenhoff. *General Introduction* en Altshuler, Bruce. *Biennials and Beyond Exhibitions That Made Art History*. Volume II: 1960-2002. London: Phaidon Press, 2013. p.266

en los demás segmentos, e incluso en otras bienales. En particular la idea de dividir al mundo en regiones culturales⁴¹ expone la necesidad de comprender y redefinir la noción de identidad, pues en gran medida responde a las condiciones de vida compartidas en un territorio, más allá de la idea de nación. Es decir, con este planteamiento se ponen en cuestión las fronteras geográficas como un recurso político que difícilmente puede establecer y contener la identidad de la totalidad de sus habitantes, lo cual se hace aún más evidente con el proceso de globalización.



Luo Brothers *Bienvenido al mundo de las marcas más famosas No. 37 (1997)*

⁴¹ Paulo Herkenhoff. *To come and go* P. 26

A partir del planteamiento crítico hacia la idea de nación, en el segmento Roteiros... se incluyeron piezas que exploraban la condición humana en relación a su contexto y cuestionaban la noción de identidad. En este sentido se presentaron obras como *Welcome to the world's most famous brands* de Luo Brothers (Asia, 1997), *The giant* de Jeff Wall (Norteamérica, 1992), *Phi-lis-tine* de Khalil Rabah (Medio Oriente, 1997), *Registro fotográfico de un ladrón de televisión* de Ahmed Makki Kante (Africa, 1988), *Verde por fuera, rojo por dentro* de Meyer Vaisman (América Latina, 1993), por mencionar algunas.



Khalil Rabah *Phi-lis-tine (Habitante de la antigua Filistea)* (1997)



Ahmed Makki Kante *Registro fotográfico de un ladrón de televisión* (1988)

Siendo así la dinámica curatorial propuesta por Herkenhoff propició la configuración de un escenario artístico coherente con la problemática social de aquel momento.⁴² Desde el inicio uno de los propósitos fue precisamente disponer el espacio de exhibición como un escenario de socialización, pero construido desde una estructura basada en parámetros locales. En este caso dicha estructura fue generada a partir de la noción de antropofagia, la cual permitió por un lado abrir un diálogo sobre las condiciones del mundo contemporáneo, pero teniendo como origen y marco un motivo fuertemente ligado a la tradición del contexto brasileño.

⁴² En la década de los 90, las bienales poco a poco se volvieron un espacio para explorar nuevas formas de exposición. En este sentido cabe retomar la reflexión hecha por Lawrence Alloway años atrás, “las bienales idealmente deben aprovechar el poder de visibilidad para volverse un campo de discusión en relación a su contexto para lo cual la selección es primordial pues las obras deben funcionar como símbolo”.

En conclusión, una de las aportaciones intelectuales más importantes de lo sucedido en dicha muestra, no sólo para el campo artístico sino para el contexto en general, fue la forma en que se presentó la diversidad cultural sin caer en las posturas convencionales de *identidad*, tan populares en la época y el territorio. Gracias a la idea de antropofagia como un acto de intercambio cultural, y el concepto de apoyo *densidad* como “proceso de condensación de significados”⁴³ fue posible plantear un nuevo escenario alrededor de las preocupaciones relacionadas al proceso de globalización. David Elliot rescata del Manifiesto Antropofágico en su texto para el catálogo “la cultura depende de un proceso de reciclaje y apropiación para su renovación”.⁴⁴

3. Repensar la identidad cultural

Desde la fundación de los estudios culturales, institucionalizados en los años 60 en Inglaterra, hubo una preocupación por considerar a la cultura no sólo como una forma de civilización, sino como “significados que a través del lenguaje y valores comprendidos en un grupo social reflejen el sentido particular de una comunidad en relación a su entorno”.⁴⁵ A partir de la definición anterior y frente a las transformaciones globales, en los años 90 se intensifica el cuestionamiento de la idea de nación, pues cada vez se hace más claro que difícilmente puede ser

⁴³ Iriarte. *XXIV Bienal de Sao Paulo*. P. 106

⁴⁴ Elliot David. *¿Quién se come a quién?* en el XXIV Catálogo de la Bienal de Sao Paulo. Vol. 3. (Brasil: Fundación Bienal de Sao Paulo, 1998). p. 48

⁴⁵ George Yúdice. “The globalization of culture and the new civil society” in *The expediency of culture. Uses of culture in the global era*. (United States: Durke University Press, 2003) p. 86

representada por una única cultura, ya que más bien es conformada y comprendida por un conjunto de culturas.

La idea de nación fue una de las cuestiones fundamentales planteadas en la XXIV Bienal de Sao Paulo, al igual que la influencia de los centros culturales dominantes ejercida sobre las “otras” culturas. Para llevar a cabo un análisis adecuado es necesario tener en cuenta la influencia directa del ámbito económico hacia la esfera cultural, lo cual se afirma desde la Teoría de la Dependencia,⁴⁶ realizada entre los años 50 y 70, cuyo enfoque gira en torno al intercambio desigual planteado por las economías centrales hacia la periferia. Las consecuencias de dicha situación, como lo explica George Yúdice, es la dependencia cultural puesto que responde a los intereses de la clase social dominante influyendo en los gustos y valores determinados por los “modelos del centro”.⁴⁷

A partir de lo anterior resulta fundamental estudiar el poder que tienen las instituciones culturales sobre la producción y distribución de información y conocimiento, así como su incidencia en la construcción del imaginario y los valores de una sociedad. En este sentido, si se toma en cuenta que “la subordinación cultural está ligada a la subordinación económica”,⁴⁸ es entonces necesario considerar la influencia que puede tener la producción artística en la

⁴⁶ La Teoría de la Dependencia elaborada entre los años 50 y 70 por varios intelectuales entre ellos Raúl Prebisch parte de tres puntos: 1) la interpretación sobre cómo la industrialización había seguido un curso que no lograba incorporar a la mayoría de la población los beneficios de la modernidad y del progreso técnico; 2) la industrialización aún no había logrado eliminar la vulnerabilidad externa y la dependencia, pues con el paso del tiempo sólo había modificado su naturaleza; y 3) la conclusión de que ambos procesos obstruían el verdadero desarrollo. (Ver <http://www.cepal.org/cgi-bin/getprod.asp?xml=/noticias/paginas/4/13954/P13954.xml&base=/tpl/top-bottom.xsl>)

⁴⁷ Yúdice. The globalization of culture. P.86

⁴⁸ Yúdice. The globalization of culture. P.87

configuración de ese imaginario social de acuerdo al lugar donde se origina. Al respecto, Néstor García Canclini afirma la predisposición de las culturas subordinadas para que su consumo, estructura social y lenguaje sean receptivos de los estándares capitalistas, sin poder lograr todavía una autonomía, ni un desarrollo alternativo.⁴⁹

Ante la apertura y las transformaciones del medio se ha configurado una nueva realidad, la cual exige un nuevo marco de análisis y entendimiento, por lo que la cultura no puede continuar siendo vista, según lo afirma Yúdice, como “una reproducción de la forma de vida de una nación, como una entidad separada de las tendencias globales”.⁵⁰ En este sentido el planteamiento de la XXIV Bienal de Sao Paulo funcionó como un campo alternativo no sólo para el arte, sino para plantear una reflexión sobre la realidad del contexto espacio-temporal gracias a la apertura y flexibilidad permitidas en su organización y propuesta discursiva. El cambio más importante que se introdujo en esta bienal fue asumir una postura propia ante las demás culturas, a partir del concepto antropofagia, en palabras de Herkenhoff, “introducir el lente de la cultura brasileña para visitar el arte contemporáneo y la historia”.⁵¹ De tal forma, la antropofagia fue utilizada como una estrategia de sobrevivencia y reafirmación de la cultura brasileña, pues por un lado se mantenía fuertemente ligada a la tradición de ese territorio, y por otro brindaba la apertura de hacer suyo el potencial de otras culturas. Por tanto, si bien hubo un interés por conocer y reafirmar las diferentes perspectivas sobre un tema común,

⁴⁹ Yúdice. *The globalization of culture*.p. 92

⁵⁰ Yúdice. *The globalization of culture*.p.89

⁵¹ Iriarte. *Una propuesta antropofágica*. P.104

la antropofagia al funcionar como el criterio articulador involucró, pero al mismo tiempo reafirmó y delimitó, a los participantes en el marco específico de la cultura brasileña como punto central.

No obstante, la antropofagia hace a un lado la búsqueda de una supuesta autenticidad cultural, ya que se abre y arriesga a consumir elementos ajenos que *aumenten la potencia vital*, lo cual a su vez, afirmado así por Suely Rolnik, aumenta el *deseo de nomadismo*.⁵² El movimiento constante es una de la premisas básicas de la estrategia antropofágica, lo cual es fundamental debido a la labor de selección y al acto voluntario implicados en dicho suceso. En este sentido, Adriano Pedrosa afirmó que el manifiesto antropófago proporcionó un modelo para que el intelectual brasileño estableciera una relación productiva con la cultura europea, “apropiándose de ella, consumiéndola y produciendo algo híbrido y particular”.⁵³ Cabe aclarar que la antropofagia al buscar hacer suyo lo que consume, más que una *apropiación*,⁵⁴ en la cual se aprehenden las características del otro seleccionado, es un acto que digiere, transforma y adecúa las características de aquel a las propias, es decir, las dos identidades se fusionan para producir algo nuevo aunque siempre subordinado al cuerpo que consume.

En este sentido, De Andrade señala “sólo me interesa lo que no es mío”⁵⁵ haciendo evidente la necesidad de enfrentarse ante lo diferente y reconocerse a

⁵² Rolnik. *Subjetividad Antropofágica*. p.141

⁵³ Adriano Pedrosa. *Introducción*. Art Nexus Brasil en Colombia. (Bogotá: Arte en Colombia SAS. 2011). p.9

⁵⁴ El término *apropiación* por definición significa “tomar para sí alguna cosa, haciéndose dueño de ella”(RAE), por tanto, a diferencia de la antropofagia, dicha cosa es apropiada para atribuirle otro significado sin nunca dejar de ser ella misma.

⁵⁵ Oswald de Andrade. *Manifiesto Antropófago*. Revista de Antropofagia. Año.1 No.1, mayo 1928. Versión online http://www.ccgsm.gob.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto_antropofago.pdf. P.1

través de ello. Bajo la consciencia de que la identidad sólo puede ser afirmada al contraponerse a *otro*, en sentido amplio “la antropofagia sugiere un ritual de guerra, un encuentro cultural”,⁵⁶ como lo define Rina Carvajal, curadora invitada a la XXIV Bienal. Un encuentro que tiene como objetivo el reconocimiento de cualidades que le dan valor al enemigo a partir de una elección, la cual en el mejor de los casos se llevó a cabo a través de una operación crítica. El acto antropofágico que sugiere Andrade no implica consumir gratuitamente, sino exige un análisis de lo que necesitamos “consumir para fortalecer sin desfigurar el cuerpo nativo”⁵⁷

Durante la organización de esta Bienal hubo un especial interés por la producción artística de la región Latinoamericana, ya que entraba en intercambio directo con la ciudad de Sao Paulo y presentaba una problemática social similar. Por esta razón considero necesario centrarme en lo que ocurrió como caso de estudio. Para el segmento *Roteiros*, el punto central fue presentar una visión crítica sobre la propia condición de cada región a partir de un lenguaje individual.⁵⁸ En este sentido, una de las aportaciones más relevantes fue hecha por Rina Carvajal, quien propuso evitar cualquier caracterización general del arte latinoamericano, insistiendo en la “valoración del proceso del discurso creativo contra el ícono de obra terminada.”⁵⁹ Es decir, buscó poner especial interés en el proceso creativo de cada artista con la intención de alcanzar un entendimiento más amplio de lo

⁵⁶ Rina Carvajal. “Roteiros América Latina” en Catálogo XXIV Bienal de Sao Paulo Volumen 2. *Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros*. (Brasil: Fundación Bienal de Sao Paulo, 1998.) P.119

⁵⁷ Iriarte María Elvira. “XXIV Bienal de Sao Paulo. Una propuesta antropofágica” en *Art Nexus Brasil en Colombia*. (Bogotá: Arte en Colombia SAS, 2011) P.110

⁵⁸ Herkenhoff. *Ir y venir*. Roteiros..p.27

⁵⁹ Iriarte. *XXIV Bienal de Sao Paulo*. p. 107

que significaba pertenecer a un territorio en particular, evitando así cualquier definición de identidad estereotipada e inmóvil. Esta premisa ante todo sirvió para romper los estereotipos culturales y “presentar una reflexión problematizadora”⁶⁰ de cada territorio a través del arte, no sólo de la sección latinoamericana sino de la muestra en general.



Meyer Vaisman *Verde por fuera, rojo por dentro* (1993)

⁶⁰ Rina Carvajal. *Roteiros América Latina*. p.76

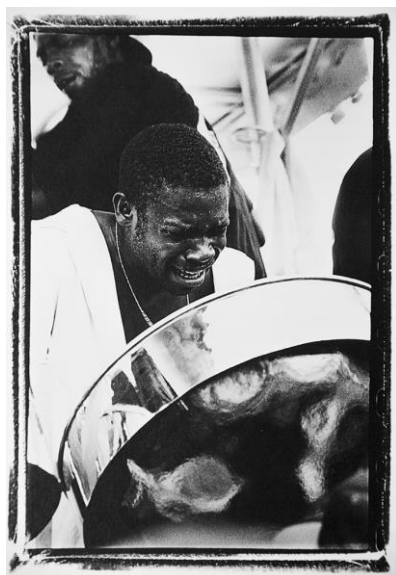


Juan Dávila *Juanito Laguna* (1994)



Iñigo Manglano-Ovalle *Gemelo (cibacromo de examen de DNA)* (1994)

Asimismo en el segmento *Representaciones Nacionales*, con el objetivo de presentar obras (no nombres) que mostraran la realidad de su contexto, el bloque centroamericano fue especialmente importante, ya que Virginia Pérez-Ratton, curadora de esa región y el Caribe, se preocupó desde un inicio por deshacerse de los clichés que incluso se tienen dentro del propio territorio latinoamericano. El título de esta región fue *Una historia en blanco y negro*,⁶¹ lo cual en sí marcaba un indicio de lo que sería. Una decisión sustancial fue basar la exposición de este bloque en la fotografía, ya fuera como obra misma o como un recurso material de la obra. La fotografía como medio, a diferencia de la pintura, en este caso permitió acercarse de una forma diferente a la realidad del contexto, y al ser en su mayoría monocromática logró de algún modo desbaratar la fantasía o *realismo mágico* al que generalmente se limitaba dicha zona.



Abigail Hadeed *Curtis Edward* (1995) / *Savana Rupunini* (1994)

⁶¹ Pérez-Ratton Virginia. *Centro América y el Caribe: una historia en blanco y negro* en el XXIV Catálogo de la Bienal de Sao Paulo. Vol. 3. (Brasil: Fundación Bienal de Sao Paulo, 1998). p.84



Allora & Calzadilla *Pista de baile* (1998)

De esta manera la antropofagia, como lo explica el mismo Herkenhoff, fue ante todo “una actitud que surgía a partir de ciertos parámetros, pero también implicaba la aceptación e incorporación de las diferencias para transformarlas a su propio lenguaje.”⁶² Con estas palabras se reafirma el objetivo de su planteamiento curatorial, el cual fue considerado por especialistas y por los medios de comunicación⁶³ uno de los más osados conceptualmente y un punto de ruptura en la historia de las Bienales. Uno de los resultados sobresalientes fue el simposio que se organizó en torno al tema “Antropofagia e historias de Canibalismos” organizado por la Escuela de Sao Paulo en colaboración con la revista *Afterall* y Central Saint Martins (Londres), concluyendo en una publicación sobre el debate y

⁶² Entrevista sobre la XXIV Bienal de Sao Paulo <http://entretenimento.uol.com.br/arte/bienal/1998/> (julio,1998)

⁶³ Reesefias sobre la XXIV Bienal de Sao Paulo en revistas online *Afterall*, *30x Bienal*, *UOL Entretenimento*, *Frieze Magazine* y *Página 12*.

las reflexiones ocurridas durante el encuentro. De tal forma la noción de antropofagia retomada del manifiesto de los años 20, funcionó como una estrategia para redefinir la identidad cultural brasileña adaptando la tradición al contexto contemporáneo. Siendo así, mientras dicha estrategia buscaba afirmar la identidad de Brasil, también sirvió para generar preguntas sobre lo que significaba pensar la identidad cultural ante las condiciones del mundo globalizado.

En relación a lo anterior, existen estudios y posturas alternas a la noción de antropofagia que vale la pena revisar. El principio de identidad cultural,⁶⁴ hasta donde se entiende, significa estabilidad de alguna manera, por tanto entra en conflicto cuando se plantea una *hibridación cultural*, definida así por Néstor García Canclini en 1990. Dicha noción no sólo se refiere al mestizaje ocurrido en Latinoamérica hace siglos, sino a la mezcla cultural desencadenada a partir del proceso de globalización. Según el autor, la hibridación parte de “procesos socio culturales en los que estructuras o prácticas, que existían de forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”.⁶⁵ Explicado de otro modo, ésta sirve para explicar ya sea la mezcla genética –si consideramos que el término es retomado de la biología- y/o cultural que mejora las características originales a partir de los cambios del entorno, lo cual sucede como parte de un proceso necesario de adaptación. Dicho marco de análisis planteó entonces una nueva forma de estudio cultural que en cierta medida ha ayudado a comprender las consecuencias sociales provocadas por la globalización.

⁶⁴ La noción de identidad cultural definida por Luis Camnitzer en *Cultural identities before and after the exit of bureau-communism* es planteada como una problemática generada por la clase media de la periferia para obtener algo de independencia en la arena internacional, no obstante siempre hubo desacuerdos que se vieron reflejados en “una lucha inconsistente que no logró construir nada sólido”.

⁶⁵ Néstor García Canclini. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* (...) p. III.

Uno de los medios en que ha sido posible revisar la hibridación cultural, como lo describe el mismo autor en su estudio posterior titulado *Sociedad sin relato*, es la creación artística, ya que sirve “como una metáfora que desestabiliza el sentido, pues expresa lo empírico y observable en relación con lo figurado y lo imaginario”.⁶⁶ Sin embargo, con el paso del tiempo y ante las transformaciones globales, se ha comprendido que esta definición no implica forzosamente que el sujeto creador deba ser originario de un contexto para encontrar sentido a las experiencias y poder expresar su cultura. Actualmente con la apertura y los accesos que trae la globalización es posible moverse fácilmente entre diferentes contextos para experimentarlos, lo cual además resulta un acontecimiento particular a estudiar, ya que entonces se presenta una hibridación cultural consciente y voluntaria. Según Canclini, el interés sobre este suceso puede crecer si intentamos entender cómo la estructura del individuo se recarga de sentido en contextos diferentes ofreciendo “conocimientos no contenidos en el objeto sino en el trayecto de sus apropiaciones”.⁶⁷

En este sentido, la hibridación cultural sirve entonces para comprender el marco espacio temporal donde tiene cabida el banquete antropofágico, el cual cabe insistir implica un acto voluntario que depende de una labor de selección. No obstante dicho acto puede ocurrir en dos direcciones, por un lado ser un acto creativo a partir de un criterio de selección, o por otro, quedarse en un proceso de

⁶⁶ Néstor García Canclini. *Sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. (Buenos Aires: Katz, 2010). p.66

⁶⁷ Canclini. *Sociedad sin relato*. P.109

recepción pasivo que beneficie a alguien más.⁶⁸ Siendo así, la antropofagia se puede considerar una estrategia sólo si implica un acto en el que el sujeto es consciente de lo que decide consumir para fortalecer su condición ante las circunstancias del entorno.

Algunos años después de la Bienal de 1998, surge otra postura crítica que cuestionaba tanto la noción de antropofagia como la defensa por la identidad *latinoamericana*, pues se enfocó en analizar si ésta había funcionado realmente como estrategia de emancipación cultural o en realidad había limitado el poder de acción ante los centros.⁶⁹ Por tanto cabe revisar la crítica que hace Gerardo Mosquera sobre los inconvenientes de este recurso analítico. Él describe que se hizo una concepción demasiado afirmativa de la antropofagia, la cual a pesar de estar basada en ideas postestructuralistas y posmodernas, mantiene la oposición entre culturas hegemónicas y subalternas. Si bien reconoce positivamente una búsqueda de la emancipación cultural, ya que hace a un lado los *fundamentos de autenticidad*,⁷⁰ la antropofagia y la apropiación mantienen una situación de dominio que no permite la *creación activa*.⁷¹ Sin embargo cabe preguntar ¿en qué consiste una creación activa? Pues al final todo acto creativo incluye un acto de consumo de diferentes aspectos o estímulos de su contexto, incluso de otros

⁶⁸ Suely Rolnik. *Antropofagia zombie*.p.3

⁶⁹ Ivo Mesquita, curador de la exposición Cartografías (1993), fue uno de los primeros en plantear la existencia del arte de Latinoamérica como interrogante no como certeza,⁶⁹ ¿realmente hay algo que unifica la identidad de este territorio? ¿esta idea sirve para posicionarse ante occidente como centro cultural?. Tales cuestionamientos sirvieron como punto de partida para dicha exposición inaugurada en una época en la que se comienzan a evaluar otras formas de relación con occidente.

⁷⁰ Gabriela Piñero. "Desde aquí": contra la antropofagia y otros paradigmas apropiadores" en *Tradiciones de escritura. Discursos críticos sobre el arte desde América Latina: Mari Carmen Ramírez, Gerardo Mosquera, Nelly Richard y Luis Camnitzer*. Tesis de Doctorado. UNAM. Facultad de Filosofía y Letras. P.142

⁷¹ Piñero. "Desde aquí": contra la antropofagia. P.143.

artistas, lo cual se intensificó con el proceso de globalización y el acceso a un sin fin de posibilidades.

Al respecto, Mosquera propone el concepto “desde aquí”, el cual describe a localidades que no quieren ser representadas, sino que desean funcionar como “sitios significativos de enunciación, desde los cuales las diferencias sean operadas y no sólo mostradas.”.⁷² Por tanto el objetivo no era un rechazo total de lo hegemónico, sino cuestionar y poner en juego las formas existentes para crear nuevos modos de operación. El resultado que se buscaba con este procedimiento era deshacerse de las etiquetas o clichés identitarios, es decir, expresar a través de un lenguaje que no sólo ilustre, sino que hable y signifique desde el interior de la obra; de tal modo que el punto de partida no sea el ámbito cultural, ni social, sino la *práctica artística per se*.⁷³

Otro punto que Gerardo Mosquera critica y que merece la pena ser retomado, ya que es un aspecto que se pone a discusión durante el planteamiento de la XXIV Bienal de Sao Paulo, es la etiqueta de “arte latinoamericano”, la cual implica la producción artística estereotipada hecha por el “otro” que no pertenece a los centros dominantes. En este sentido Mosquera afirma, “el diferencial latinoamericano en la obra plástica ya no precisa ser enunciado o identificado, porque él es actuado”.⁷⁴ Es decir, lo propio de un territorio no se representa

⁷² Piñero. “Desde aquí”: contra la antropofagia. P.144.

⁷³ Piñero. “Desde aquí”: contra la antropofagia. P.148

⁷⁴ Piñero. Adios Latinoamérica (contra la idea de un arte militante) en *Tradiciones de escritura. Discursos críticos sobre el arte desde América Latina: Mari Carmen Ramírez, Gerardo Mosquera, Nelly Richard y Luis Camnitzer*. Tesis de Doctorado. UNAM. Facultad de Filosofía y Letras. p. 125-126

visualmente o en la superficie, sino que debe ser distinguido y estudiado desde lo íntimo de la obra.

Lo anterior fue un punto central para Herkenhoff, quien fue consciente de la etiqueta “arte latinoamericano” como una limitante que podía determinar el trabajo artístico. No obstante era, y sigue siendo en cierta medida, una característica común en este territorio que el arte se vincule a la problemática social, por tanto las obras suelen reflejar una perspectiva particular que nace a partir de las condiciones del contexto. Siendo así Mosquera plantea que es necesario reevaluar y ampliar el aparato analítico con que se estudia el arte para considerar de forma igualitaria las aportaciones de cualquier parte del mundo, pero sin dejar de reconocer las particularidades y la lógica interna de cada práctica.⁷⁵

Desde la propuesta que hace Canclini sobre estudiar a la obra artística a partir de las experiencias vividas por el sujeto, pasando por la estrategia antropofágica y el recurso analítico “desde aquí” de Mosquera, surgen las preguntas ¿en qué consiste la identidad hoy en día? ¿a partir de qué o de quién es configurada? ¿qué tanto depende del entorno y qué tanto de la experiencia subjetiva? Para responder esas preguntas primero es necesario revisar hasta dónde asumimos nuestro un imaginario que se nos presenta y consumimos gratuitamente, y hasta dónde se aplica un razonamiento crítico en relación a éste.

El arte latinoamericano responde a las condiciones de su historia y contexto, de tal modo una preocupación constante es qué tanto estos artistas dependen de las

⁷⁵ Piñero. “La obra de Wilfredo Lam y el “nuevo arte cubano” en *Tradiciones de escritura. Discursos críticos sobre el arte desde América Latina: Mari Carmen Ramírez, Gerardo Mosquera, Nelly Richard y Luis Camnitzer*. Tesis de Doctorado. UNAM. Facultad de Filosofía y Letras. p.130

convenciones de los centros dominantes. Al respecto el crítico Ticio Escobar apunta que incluso en los procesos más duros de dominación cultural siempre se deja pasar una *franja vacante*, que es justo el lugar donde opera la diferencia.⁷⁶ Asimismo afirma que las mejores formas surgen a partir de los equívocos o malos entendidos que se puedan tener de los modelos dominantes, puesto que al ser inevitables funcionan como *lapsus*⁷⁷ que revelan las verdades del individuo. Esta preocupación ya era latente al final de los años 90, de tal forma que Herkenhoff y Pedrosa al elaborar el planteamiento de la XXIV Bienal, más que intentar exhibir la identidad cultural/nacional se enfocaron en exponer una identidad que partiera de las diferencias particulares e íntimas de su contexto. Por tanto, la curaduría en esta ocasión se propuso configurar en grupo el significado de la exposición, pero no buscando una unificación o generalización, sino intentando mostrar un amalgamamiento de diferentes identidades subjetivas que denotaran la región cultural a la que pertenecen.

En relación a las diferentes formas de estudio de la práctica artística es importante tener en cuenta que aun cuando los sujetos comparten las mismas condiciones en un contexto, suele ser difícil homogeneizar un mismo territorio nacional. Por esta razón se afirma una vez más la necesidad de reajustar las formas de estudio de la práctica artística, puesto que lo nacional ha pasado a segundo plano incluso en las bienales. Una bienal siempre dará más peso a las obras que hablen de su contexto por ser al fin y al cabo una exposición internacional, no obstante se ha

⁷⁶ Escobar Ticio. *Acerca de la modernidad y el arte* en “Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina” (Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2001). p. 31

⁷⁷ Escobar. *Acerca de la modernidad y el arte*. p.32

generado más consciencia del equilibrio que puede existir en una obra entre la individualidad del artista y su entorno. Lo anterior fue uno de los objetivos principales en la XXIV Bienal de Sao Paulo, pues se buscó generar un diálogo entre obras que contuvieran identidad a partir de un equilibrio entre individualidad y contexto. Por tanto, el tratamiento que se expone en esta bienal busca plantear una nueva forma de observar y comprender la identidad vinculada necesariamente a las transformaciones del entorno, de tal forma que su definición no puede mantenerse inmóvil. Al respecto Rina Carvajal explica “un modo de pensar esta producción sería mirarla desde la perspectiva de una práctica laberíntica, siempre fragmentada, inacabada y en continua reformulación.”⁷⁸

En conclusión la etiqueta de arte *nacional* ha dejado de ser funcional, ya que no alcanza a identificar a todos los grupos sociales que habitan un territorio, pues actualmente incluso los límites geográficos comienzan a ponerse en cuestión.⁷⁹ Es por eso que en el discurso curatorial de la XXIV Bienal se planteó una división por regiones y no por países como se había hecho hasta aquel momento. Así, para que la identidad cultural pueda ser representada a través del arte debe entonces ser capaz de representar a todas las comunidades y a todas las clases sociales, además de poder transmitir su mensaje y formalizar su entendimiento en todos

⁷⁸ Rina Carvajal. *Roteiros América Latina* .p.76

⁷⁹ En relación a ello Camnitzer, por otro lado, define un nuevo tipo de geografía, la cual gracias a los nuevos medios de comunicación se ha convertido en *infografía*, un sistema de información a través del cual ya no es necesario viajar para implicarse en la cultura de un lugar, sino que radica en cómo los individuos se informan y son informados.⁷⁹ Esta apertura de comunicación ha redefinido tanto el ámbito cultural como las prácticas artísticas puesto que ha facilitado su acceso y distribución, no obstante la organización de este sistema sigue estando a cargo de los centros dominantes por tanto aún es complejo pensar en una paridad entre culturas.

estos niveles. Por tanto difícilmente tiene la posibilidad de cubrir todos esos aspectos, lo cual más que un juicio deja ver lo utópico del concepto sobre la identidad cultural que unifica a un territorio.

Conclusiones

Una de las aportaciones más importantes de la XXIV Bienal de Sao Paulo expuesta en este estudio fue en principio hablar de regiones y no naciones, pues hace evidente cómo la cultura es configurada a partir de la economía y las características de un territorio o región, más allá de la idea política de nación. Asimismo, por razones prácticas y de mercado, el sistema artístico se alimenta de su contexto social para adquirir un significado cultural. Por tanto dicho sistema en correspondencia con el orden global actual exige ampliarse y dar cabida a todas las prácticas culturales posibles extendiendo su estructura, o tal vez construyendo una nueva en la que exista un verdadero movimiento intercultural, agilizando de igual forma su circulación entre clases sociales.

El planteamiento la XXIV Bienal de Sao Paulo ha sido revisado aquí como caso de estudio gracias a que se dio a la búsqueda de configurar un escenario alternativo presentando un nuevo modo de operación en relación a las condiciones y problemática de su contexto. Herkenhoff desde el inicio tuvo en cuenta que esta exposición funcionaría como un espacio de circulación, un lugar de encuentros. Por tanto se propuso dejar de funcionar sólo como un espacio de legitimación de las clases dominantes e intentó abrir un espacio de comunicación con un público más amplio.

Ahora bien, se sabe que el modelo general de “Bienal” al funcionar como institución tiene como objetivo reafirmar valores culturales a partir del sistema económico y político del país donde se organiza. Por tal motivo mi objetivo en este estudio fue reconocer la labor curatorial que se llevó a cabo en esta edición de la bienal de Sao Paulo, pues fue planteada como un proyecto cultural crítico y complejo que buscaba esbozar la problemática global de aquel momento. En relación a ello retomo la opinión de José Roca sobre lo necesario que resulta salir de la banalidad de las bienales, entendiendo que en el arte la democracia se debe reconocer como la posibilidad abierta para las mayorías de tener “una experiencia cultural cuidadosamente preparada por expertos con una actitud constructiva y con la intención de extender su acción en el tiempo”.⁸⁰.

Si bien se pudo configurar una muestra adecuada a la problemática de la época, más enfocada hacia el reconocimiento de la identidad cultural que a lo nacional, hoy en día es necesario ampliar esa investigación y cuestionar en qué consiste la crisis que trajo la globalización más allá de lo incierto sobre la identidad cultural. Lo que propone este estudio es comenzar por complejizar el concepto de identidad en el arte, entendiéndola como una noción que define al artista como individuo y en segundo plano su relación con la colectividad. Por otro lado, el concepto de cultura también pide ser redefinido a partir de las nuevas condiciones globales, las cuales aún continúan en movimiento.

Por otro lado, si el arte es comprendido como mediador social, considero que para lograr reconfigurar una estructura más sólida y plantear nuevos modos de acción,

⁸⁰ José Roca. Bienalidades y Duodéclogo.p.4-5.

resulta necesario encontrar una nueva forma de consumo artístico cultural. Un consumo abierto a todas las posibilidades pero desde lo más íntimo y particular de las obras, lugar donde reside la identidad real, para lograr así un verdadero ir y venir entre culturas. Sin embargo, como lo afirma Mosquera, no es fácil escapar de la dinámica cultural que se ha mantenido por años y a la que se está acostumbrado, en la que se sigue marcando la diferencia entre arte periférico y arte del centro, lo cual continúa reafirmando quien debe adaptarse a quien, y que reglas se deben seguir para mantenerse en el juego.⁸¹

En conclusión, para el arte contemporáneo se ha vuelto un conflicto la idea política de la representación de la identidad cultural o nacional – la cual en cierta medida aún se sigue considerando en exposiciones o ciertas bienales- ya que es cada vez más evidente que lo que une a los individuos de un territorio es la experiencia compleja y subjetiva del contexto, como fue comprendido y demostrado en la curaduría de Paulo Herkenhoff. Por tanto la identidad reflejada en la obra de arte parte en principio de un reconocimiento del sujeto y después como parte de una colectividad, la cual se transforma a partir de las condiciones del entorno y que por tanto difícilmente puede encerrarse en estereotipos o mantenerse inmóvil con el paso del tiempo.

⁸¹ Piñeiro. “Desde aquí”: contra la antropofagia. p. 143

Bibliografía

- Altshuler, Bruce. *Biennials and Beyond Exhibitions That Made Art History*. Volume II: 1960-2002. London: Phaidon Press, 2013.
- Arreola Magalí. “Cuando la (mala) fe mueve fronteras: Ocho puntos para analizar la representación de México en el extranjero” en *Crónicas del paraíso. Arte Contemporáneo y sistema del arte en México*. México: Ephemera, 2005
- Belting Hans, Buddensieg Andrea, eds. “Contemporary art as global art. A critical estimate” en *The global art world: audiences, market and museums*. Traducido por Justin Morris. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.
- Bilbeny Norbert. *La identidad cosmopolita. Los límites del patriotismo en la era global*. Barcelona: Kairós, 2007.
- Borriaud Nicolas. *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2001.
- Bourriaud Nicolas. *Radicante*. Traducción Michelle Guillemont. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.
- Camnitzer Luis. Rachel Weiss, eds. *On art, artists, latin America and other utopias*. Estados Unidos: University Texas Press, 2009.
- Chambers Iain y Curti Lidia (Edited by). *The post-colonial question. Common skies, divided horizons*. Londres y Nueva York: Routledge, 1996.

- De Andrade Oswald. Manifiesto Antropófago. Revista de Antropofagia. Año.1 No.1, mayo 1928. Versión en línea: http://www.ccgsm.gob.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto_antropofago.pdf
- Foster Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Traducción Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2001.
- Fraser Andrea. *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*. Artforum, Septiembre 2005.
- García Canclini Néstor . *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- García Canclini Néstor. *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. México: Gedisa, 2004.
- García Canclini Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz, 2010.
- García Canclini Néstor. *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Graves-Brown Paul, Jones Siân y Gamble Clive. *Cultural Identity and Archaeology. The construction of European Communities*. Londres, Nueva York: Routledge, 1996.
- Guasch Ana Maria. “Multidiversidad y multiculturalismo en el arte de los años noventa” en *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945 – 1995*. Barcelona: Editorial del Serbal., 1997.
- Herkenhoff Paulo. *Virginia Pérez-Ratton y la reinención de Centroamérica*. Istmo, Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos. No.22, Enero-Junio, 2011. <http://istmo.denison.edu/n22/articulos/01.html>

- Herkenhoff Paulo and Pedrosa Adriano: “*The Carioca Curator* [The making of the Sao Paulo Bienal 24 / Antropofagia]”. Trans 6, Spring 1999.
- Jones Amelia. *Seeing differently. A history and theory of identification and the visual arts*. Londres: Routledge, 2012.
- Loewen Gregory. *The role of art in the construction of personal identity: toward a phenomenology of aesthetic self-consciousness*. New York: Edwin Mellen Press, 2012.
- Lyotard Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A report on knowledge*. Translation by Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1979.
- Mosquera Gerardo (Coordinador). *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*. I y II Foros Latinoamericanos. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2001.
- Mosquera Gerardo. *Beyond the fantastic: Contemporary art criticism from Latin America*. Londres: INIVA, 1995.
- Mosquera Gerardo. *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid : Exit Publicaciones, 2010.
- Papastergiadis Nikos. “The global orientation of Contemporary Art” en *Cosmopolitanism and culture*. Cambridge: Polity Press, 2012.
- Piñero Gabriela. *Tradiciones de escritura. Discursos críticos sobre el arte desde América Latina: Mari Carmen Ramírez, Gerardo Mosquera, Nelly Richard y Luis Camnitzer*. Tesis de Doctorado. Facultad de Filosofía y Letras: UNAM, 2013.

- Ravelo Cabrera Paul. *El debate de lo moderno-postmoderno: la postmodernidad de J.F. Lyotard*. La Habana: Ciencias Sociales, 1996.
- Roca José. *Bienalidades y Duodéclogo*. Colección Cuartillas de la Revista Lugar a dudas. No.1. Colombia: Enero, 2011.
- Vergne Philippe. *How latitudes become forms. Art in global age*. Minneapolis: Walker Art Center, 2003.
- Pedrosa Adriano (Editor). *Art Nexus Brasil en Colombia*. Bogotá: Arte en Colombia SAS, 2011.
- Pedrosa Adriano (Editor y organizador) y Herkenhoff Paulo. Catálogo XXIV Bienal de Sao Paulo. Volumen 1. *Núcleo Histórico. Antropofagia e Historia de Canibalismos*. Brasil: Fundación Bienal de Sao Paulo, 1998.
- Pedrosa Adriano (Editor y organizador) y Herkenhoff Paulo. Catálogo XXIV Bienal de Sao Paulo. Volumen 2, *Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros*. Brasil: Fundación Bienal de Sao Paulo, 1998.
- Pedrosa Adriano (Editor y organizador) y Herkenhoff Paulo. Catálogo XXIV Bienal de Sao Paulo. Volumen 3, *Arte contemporáneo brasileño: Uno y/entre otro/s*. Brasil: Fundación Bienal de Sao Paulo, 1998.
- Pedrosa Adriano (Editor y organizador) y Herkenhoff Paulo. Catálogo XXIV Bienal de Sao Paulo Volumen 4, *Representaciones Nacionales*. Brasil: Fundación Bienal de Sao Paulo, 1998.
- Rolnik Suely. *Antropofagia zombie*. Version en línea http://www.medicinayarte.com/img/antropofagia_zombie_rolnik.pdf.

- Spivak Gayatri Chakravorty. *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a history of the vanishing present.* Massachusetts: Harvard University Press, 1999.
- Yúdice George. *The expediency of culture. Uses of culture in the global era.* (United States: Durke University Press, 2003)