



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

**LA ANTROPOFAGIA COMO CONCEPTO CURATORIAL EN LA XXIV  
BIENAL DE SÃO PAULO. INSTITUCIONALIZACIÓN DE UN  
DISCURSO, CRÍTICA Y NEGOCIACIÓN**

**TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE**

**PRESENTA:  
MAYRA CITLALLI ROJO GÓMEZ**

**TUTOR PRINCIPAL:  
DRA. ANA MARÍA MARTÍNEZ DE LA ESCALERA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**TUTORES:  
DRA. RITA EDER ROZENCWAIG  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

**DRA. YISSEL ARCE PADRÓN  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
DRA. ERIKA REBECA LINDIG CISNEROS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**DRA. REGINA AÍDA CRESPO  
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL  
CARIBE**

**MÉXICO, D. F., NOVIEMBRE 2014**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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

Quisiera agradecer a quienes de un modo u otro hicieron posible la conclusión de esta investigación. Primero al Posgrado en Historia del Arte quienes amablemente apoyaron y facilitaron todos los procedimientos administrativos y de gestión para llevar a buen término tanto el proceso en México como la estancia de investigación en Brasil: a la doctora Deborah Dorotinsky y a todo el equipo del Posgrado por su infinita paciencia y ayuda: Héctor Ferrer, Brigida Pliego, Teresita Rojas y Gabriela Sotelo. Al Instituto de Investigaciones Estéticas al doctor Renato González Mello por confiar y apoyar el proyecto. Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, a la Universidad de São Paulo a Isa Dos Anjos, al Archivo Wanda Sveva de la Fundación Bienal, especialmente quiero extender mi agradecimiento a Ana Paula Marques por su ayuda para la búsqueda de archivos y la sistematización del material visual. Al Museo de Arte do Río y al curador Paulo Herkenhoff por su disponibilidad y entusiasmo para hablar de su trabajo curatorial, centro de esta investigación.

A la doctora Ana María Martínez de la Escalera por su interés y acompañamiento constante durante este proceso de búsquedas y descubrimientos. A las doctoras Yissel Arce, Rita Eder, Erika Lindig y Regina Crespo por sus sugerencias y observaciones.

Deseo agradecer especialmente al doctor Luis Renato Martins por haber hecho fructífera la estancia de investigación en la Universidad de São Paulo, a través de sus enérgicas observaciones, alta exigencia e infinita paciencia durante las charlas exhaustivas de mis textos. Asimismo, sus recomendaciones bibliográficas, de exposiciones, de eventos de investigación y de acercamiento a curadores y especialistas en mi tema fueron un faro que me permitió clarificar mi perspectiva de análisis y complejizar el aparato crítico del proyecto. Gracias a su grupo de investigadores que tan amablemente me recibieron para discutirlo colectivamente (Thyago, Clara, Rosangêla, Tomás, Alexandra...una disculpa de antemano si se me olvidado de algún nombre). Al investigador Gustavo Motta por las reflexiones críticas y amenas conversaciones. A David Bonet por la accesibilidad a los materiales de la biblioteca personal del doctor Martins. Asimismo, al doctor Francisco Alambert por la entrevista brindada y por compartir su visión crítica y amplio conocimiento de la historia, el arte y cultura brasileñas.

AL doctor Cuauhtémoc Medina por haber compartido durante el primer año de esta investigación sus puntos de vista y el acceso a su biblioteca, de la misma manera, a la doctora Mariana Botey.

Finalmente, pero no menos importante están las personas cercanas que compartieron y ayudaron a sobrepasar las crisis, estancamientos y avances de todo este proceso de aprendizaje: Gelasio Rojo Gómez, incansable escucha, paciente y exigente lector, por su generosidad para sistematizar y compartirme materiales hemerográficos sobre la historia política y cultural de Brasil. Comprensivo y amoroso. Josefina Gómez Romero, paciente, atenta y amorosa madre y escucha. Héctor Rojo Gómez que con sus enseñanzas de artes marciales me ayudó a fortalecer mi carácter, mi cuerpo y mis convicciones. Lorenzo Rojo Rojo, Caritina Rojo Gómez, Ernesto Rojo Gómez, Araceli Rojo Gómez y María Elena Rojo Gómez y Camila constantes en su apoyo y cariño. A los amigos Edith Trujillo paciente lectora y correctora de mi escritura. Sandra Ley siempre complice cariñosa y comprensiva. Vanessa Camargo por su comfortable compañía, mostrarme su país, por su cariño constante y asertivos consejos. Carlos Flores siempre atento y fuente de ánimo para sobrepasar las crisis. Haydee García por su inquebrantable carácter crítico, amable y atenta escucha. Oscar Jaime siempre con ánimo para alentar mi trabajo y mi esfuerzo, Magdiel Sánchez por su paciencia para las lecturas y discusiones finales. A Carlos Campos Lima por su tiempo e interés. A Felipe Castro por su tierna compañía e interés en el arte. A Lucie, Simón, Malu, Regina, Lucas, Henriette por compartir Brasil, una casa y cenas interminables. Juliana Faleiros, Adriana Raggi, Javier Toscano, Paul Welsh ... Así a todos los que siempre me dedicaron un momento de sus días para escucharme y compartir conmigo este largo camino.

## **Resumen**

La investigación tuvo como propósitos especificar las variables histórico-políticas, epistemológicas y estéticas que sufrió la noción de antropofagia en la XXIV Bienal de São Paulo (1998). Con el objetivo de definir el proceso de institucionalización de un discurso y los mecanismos implementados para su crítica y negociación dentro del sistema del arte contemporáneo. De esta manera, las variables centrales que lo afectan son las nociones de globalización y postmodernidad en el contexto económico y político del neoliberalismo en América Latina. Las cuales influyen para que su reactivación a finales del siglo XX sea considerada pertinente para el análisis y crítica del sistema del arte contemporáneo a partir de la emergencia de la práctica curatorial, las leyes de incentivo fiscal y la ideología del *marketing cultural* en Brasil. En este contexto se debate el vaciamiento crítico de la noción de antropofagia. Asimismo, se da cuenta de que al rededor de la antropofagia como concepto curatorial se empleó una nomenclatura conflictiva en torno a la idea de nación e identidad: local/global y descentralización. Finalmente, se hace un recorrido por algunos de los proyectos curatoriales y teóricos que emplearon la metáfora de la devoración y el canibalismo después de 1998. Como parte del análisis crítico sobre el alcance y desdoblamiento de la antropofagia se desmontan estructuras simbólicas como el fútbol vinculado a la historia cultural de Brasil y la antropofagia, además, de la noción de “curaduría social”, acuñada por Paulo Herkenhoff, como resultado directo de la influencia de la curaduría antropófaga de 1998. Es una investigación analítica, cualitativa y descriptiva donde se articula, interdisciplinariamente, la historia del arte, con la filosofía, la historia política, económica y social de Brasil. Esta articulación epistemológica permite identificar la importancia del punto de vista del propio historiador del arte como parte del dispositivo crítico.

### **Palabras Clave:**

**Antropofagia y canibalismo**

**Arte y curaduría contemporánea**

**Globalización y postmodernidad**

**Nación e identidad**

## Portugués

A finalidade da pesquisa foi especificar as variáveis históricas, políticas, epistemológicas e estéticas que sofreram a noção da antropofagia na XXIV Bienal de São Paulo (1998). A fim de definir o processo de institucionalização de um discurso e os mecanismos implementados para a sua revisão e negociação no sistema da arte contemporânea. Assim, as variáveis centrais que afetam são as noções de globalização e pós-modernidade no contexto econômico e político do neoliberalismo na América Latina. Que influência para o seu re-ativação no final do século XX, relevante para a análise e crítica do sistema de arte contemporânea e da emergência da prática curatorial considerá-se, as leis de incentivo fiscal e ideologia do *marketing cultural* no Brasil. Neste contexto, a dissertação sob o esvaziamento crítico da noção da antropofagia. Em torno do conceito curatorial da antropofagia há uma nomenclatura conflitante usada em troca da nação e a identidade: local/global e descentralização. Finalmente, uma viagem feita por alguns dos projetos curatoriais e teóricos que empregavam a metáfora de devorar e canibalismo depois de 1998. Como parte da análise crítica da devoração e antropofagia, estruturas simbólicas como o futebol ligada à história cultural do Brasil e também o canibalismo é desmontada. Também da noção de "curadoria social", cunhada pelo Paulo Herkenhoff, como resultado direto da influência da curadoria antropófaga de 1998. É uma pesquisa analítica, qualitativa e descritiva, que é articulada interdisciplinarmente: arte, filosofia, política, história da arte, econômica e social do Brasil. Essa articulação epistemológica identifica a importância da perspectiva próprio historiador da arte como dispositivo crítico.

## Inglés

The research purpose was to specify the historical-political, epistemological and aesthetic variables that suffered the notion of *cannibalism* in the XXIV Bienal de São Paulo (1998). In order to define the process of institutionalization of a speech and mechanisms implemented for critical and negotiation within the system of contemporary art. The central variables that affect it are the notions of globalization and postmodernity in the economic and political context of neoliberalism in Latin America. Which influence for its revival in the late twentieth century is relevant to the analysis and critique of contemporary art system from the emergence of curatorial practice considered, the tax incentive laws and ideology of *cultural marketing* in Brazil. In this context the critical dissection of the notion of *cannibalism* debate. It also realizes that round the curatorial concept cannibalism as a conflicting nomenclature is used around the idea of nation and identity: *local/global* and *decentralization*. Finally, a journey made by some of the curatorial and theoretical projects that employed the metaphor of devouring and cannibalism after 1998. As part of the critical analysis of the scope and split cannibalism symbolic structures like *football* disassembled linked to cultural history of Brazil and also cannibalism of the notion of "social curation", coined by Paulo Herkenhoff, as a direct result of the influence of man eating curated by 1998. It is an analytical, qualitative and descriptive research which is articulated, interdisciplinary, art history, philosophy, politics, economic and social history of Brazil. This epistemological articulation identifies the importance of perspective own art historian and critic of the device.

## Índice

### Agradecimientos

Introducción.....	1
-------------------	---

### Capítulo I

#### Breve revisión histórica de la noción de antropofagia como proyecto cultural y artístico 1928-1998

##### Aspectos generales

##### 1. Traza metodológica

1.1. La noción de antropofagia como objeto de investigación.....	11
--	----

1.2. Campo de experiencia y horizonte de expectativa: variables para la comprensión del devenir histórico de la noción de antropofagia.....	21
---	----

##### 2. Campo de experiencia y horizonte de expectativa de la noción de antropofagia: entre lo que “ha sido, es y va siendo”

2.1. Caníbales coloniales.....	26
--------------------------------	----

2.2. Caníbal no es lo mismo que yo antropófago.....	32
---	----

2.3. Yo antropófago.....	38
--------------------------	----

2.4. Antropofagia: vacuna o virus.....	42
--	----

2.5. Antropofagia e institucionalización: control de enfermedades.....	53
--	----

##### 3. La reactivación de la antropofagia en el discurso curatorial

3.1. Primera incubación: semblanza del origen de las bienales de arte.....	56
--	----

3.2. La inoculación de la antropofagia en la curaduría.....	58
---	----

3.3. ¡Que comience el contagio!.....	63
--------------------------------------	----

3.4. ¿Quién se come a quién?.....	67
-----------------------------------	----

### Anexo

### Capítulo II

#### La antropofagia como concepto curatorial en la XXIV Bienal de São Paulo

##### Aspectos generales

##### 1. El montaje de la antropofagia como concepto curatorial

1.1. Antropofagia y densidad.....	68
-----------------------------------	----

1.2. La descentralización: una estrategia de la curaduría antropófaga.....	74
--	----

## **2. Montaje**

2.1. Autodevoración y el factor histórico: Los influjos de otras emisiones de la bienal de São Paulo.....	78
---	----

2.2. La curaduría antropófaga en escena.....	91
--	----

## **3. De la indeterminación y otros demonios**

3.1. Antropofagia y <i>marketing cultural</i> .....	101
---	-----

3.2. Antropofagia y el vaciamiento crítico.....	111
---	-----

3.3. La imagen antropófaga.....	118
---------------------------------	-----

## **Anexo**

## **Capítulo III**

### **La antropofagia después de 1998**

#### **Aspectos generales**

#### **1. Después de la XXI bienal...¿qué?**

1.1. Reseña sobre la antropofagia como concepto en el circuito de las artes después de 1998.....	128
--	-----

1.2. Nacer y cultivar: ¿Antropofagia hoy?.....	133
--	-----

#### **2. Antropoemia vs Antropofagia**

2.1. Un comentario sobre la concepción de la antropofagia como último paraíso.....	140
--	-----

2.2. La antropofagia ¿la <i>fast food</i> del arte brasileño?.....	151
--	-----

#### **3. La antropofagia y la curaduría social**

3.1. La historia de Catarina de Anchieta.....	155
---	-----

3.2. La curaduría social, la antropofagia y el <i>futebol</i> .....	160
---	-----

<b>Notas finales.....</b>	<b>170</b>
---------------------------	------------

## **Bibliografía**

# **INTRODUCCIÓN**

**¿Cómo reconstruir la historia de la noción de antropofagia  
desde la densidad histórico-política de Brasil?  
¿Por qué es pertinente su análisis dentro del panorama  
de la historia del arte contemporáneo?  
Son las interrogantes que me llevan a desarrollar este texto.**



Todo objeto de investigación es tal a partir de que la mirada del investigador hace un recorte de la realidad histórica y propone una interpretación. Para definir la noción de antropofagia como objeto de investigación fue necesario precisar sus relaciones con la historia del arte y con el contexto actual, es decir, los cruces de tiempo y espacio que definen su transformación y actualización discursiva. El recorte histórico determina la pertinencia y actualidad del objeto de investigación además de demarcar el universo conceptual y subjetivo del investigador.

Como objeto de estudio tampoco puede reducirse a un pretexto para hablar de la curaduría, por el contrario, es un objeto multidimensional que a partir de su reconstrucción histórica permite exponer las complejas relaciones entre la historia pasada y la historia reciente, mismas que la afectan y transforman. Esta visión tiene como objetivo poner en cuestión la idea de la obsolescencia de imágenes, conceptos, metáforas o cualquier discurso como objeto de estudio de la historia, ya que su pertinencia radica en las visiones y cuestionamientos que arroja sobre el pasado que permite actuar y tomar una posición de frente a nuestro presente y futuro.

De esta manera, en esta investigación la noción de antropofagia se reconoce como un universo en sí mismo, una invención inacabada que es parte de la materialidad sensible pictórica, gráfica, literaria, cinematográfica, de proyectos curatoriales y filosóficos. Al rededor de los cuales se han construido nomenclaturas y reflexiones que atraviesan la estética, la antropología, la sociología, la historia cultural y la economía.

La noción de antropofagia pertenece a un todo de relaciones y comportamientos humanos. Reflexionarla implica dar sentido y coherencia a un conjunto de instintos e intuiciones, pasiones y caprichos, normas y convenciones que son atravesadas por marcos conceptuales, posiciones ideológicas y experiencias diversas. La elección teórico-metodológica intenta acceder a un modo de proceder abierto para integrar datos, ideas, debates y experiencias que ayuden a realizar preguntas teóricas, reflexiones históricas y, sobre todo, evitar respuestas pre-definidas.

Al inicio no siempre se sabe cómo ni por dónde encontrar la claridad que se solicita en un proceso de investigación académico. La organización de ideas y de intuiciones, de normas y de deseos ya plantea un conflicto de método, junto con la tarea de problematizar el universo de información al que se enfrenta el investigador. La propia exuberancia del objeto de estudio y la suspicacia sobre su pertinencia permitieron mantener el propósito de partir de sus usos y funciones históricas, artísticas y curatoriales. Siendo así la XXIV Bienal de São Paulo (1998) el centro medular. El objetivo es exponer las tensiones entre sus fines e interpretaciones a partir de su origen moderno (1928) y su uso curatorial, identificando su dinámica histórica: emergencia, fundación e institucionalización. Bajo esta caracterización temporal se reconoce que el momento más conflictivo de su valoración crítica es durante los mecanismos de institucionalización y circulación que la constituyen como una expresión de resistencia colonial y simultáneamente una figura polifacética de importación.

La reconstrucción histórica de la antropofagia parte de su sentido filológico y derivaciones en otros campos de conocimiento como la biología, la historia, la antropología, la filosofía, el arte y la literatura. Pero se reconoce a Brasil como la escena de su emergencia y sistematización artístico-cultural, es decir, su historia se conforma por experiencias artísticas y culturales (que producen objetos y discursos) desarrollados bajo expectativas histórico sociales. Lo que define su impacto a lo largo de la transformación y permanencia de su función estética y política durante más de ochenta años.

Los aspectos teórico-metodológicos de esta investigación atraviesan la constitución histórica de la noción de antropofagia a través del análisis de cómo las condiciones político económicas de Brasil y América Latina impactan su desarrollo e internacionalización en el circuito del arte durante la última década del siglo XX. Su reactivación como concepto curatorial en la XXIV Bienal permitió trazar el panorama del desarrollo del arte y la curaduría contemporáneas en América Latina, demostrando no sólo la actualidad de esta noción en cuanto a las variables de los

mecanismos para su institucionalización y legitimación como discurso, sino además, permite inferir sobre su alcance y creación de nuevas formas de negociar la internacionalización en el campo del arte, cuyos términos son la naciente curaduría y las formas expositivas de espectacularización de Museos y Bienales en América Latina.

En cuanto a los autores que configuran el aparato crítico se emplearon investigadores y críticos que permitieron retomar debates históricos y exponer su devenir. Asimismo, se buscó que el conjunto de perspectivas crearan un panorama complejo de la reconstrucción histórica de la antropofagia y de esta manera problematizar la historia desde aspectos estéticos, filosóficos, sociológicos y políticos. Vale la pena mencionar las principales articulaciones, no así las únicas en la investigación.

Autores como Reinhart Koselleck y Edmundo O`Gorman contribuyeron a pensar la historia desde las tensiones temporales y transformaciones de los conceptos que son atravesadas por las experiencias y deseos de los sujetos y las épocas. Aun cuando ambas visiones son planteadas desde posiciones históricas, ideológicas y geográficas distintas, permiten un rango de cuestionamiento hacia los determinismo de las generalizaciones debido a que se centran en el análisis de las palabras mismas y su transformación.

Michel Foucault y Frederich Nietzsche fueron centrales para ampliar la versión de la historia del arte en cuanto a su relación con las estructuras de poder y la complejidad del propio discurso artístico a partir, no sólo de un análisis de la imagen artística sino de un conjunto más amplio y complejo de aspectos histórico, políticos y económicos que se articulan con los propios alcances estéticos, sistema de análisis que radica en los usos y funciones a partir de las relaciones discursiva que no se reducen a la palabra escrita o pronunciada. Por su parte, Stefan Zweig, Francisco de Oliveira y Raúl Zibechi configuran un conjunto de perspectivas ideológicas distintas que problematizan la imagen histórica de Brasil desde 1940 hasta nuestros días. Con lo cual se expone

la exuberancia y complejidad de la historia brasileña y su actual interpretación como *potencia* que deviene de la imagen del *Brasil del futuro* de Zweig, ambas en permanente estado de convulsión que se desbordan en la *indeterminación* de la historia reciente.

Otilia Arantes y Eduardo Subirats desdoblan los aspectos artísticos y culturales que inciden sobre la transformación de la antropofagia a finales del siglo XX. Ambos exponen un panorama de contraste y articulación entre la reconstrucción idealizada de la antropofagia como último paraíso en un contexto de *financierización de los conceptos*. Asimismo, se emplean textos y entrevistas de distintos curadores latinoamericanos reconocidos en el circuito del arte contemporáneo como Paulo Herkenhoff, Gerardo Mosquera y Cuauhtémoc Medina que han implementado el discurso antropófago en torno a operaciones epistemológicas y semánticas de lo local-global, la periferia y la postmodernidad; configurando el momento histórico de la antropofagia como concepto curatorial.

El recorte histórico y teórico de la investigación abarca una aproximación descriptiva de 1928 a 1998 y el balance en perspectiva en 2008. No obstante atraviesa eventos significativos en 2005 con referencias extendidas a 2010 y 2013, es decir, un rango de tiempo de ochenta y cinco años. La extensión temporal del objeto de investigación ya significaba un problema metodológico específicamente histórico. Para resolver este problema y clarificar la metodología fueron de utilidad las categorías histórico-metodológicas de *campo de experiencia* y *horizonte de expectativa* desarrolladas por el historiador y filósofo Reinhart Koselleck en el marco de la Historia de los Conceptos. La idea de experiencia y expectativa permitió clarificar que el ángulo de observación del objeto de estudio radica en su operatividad dentro de la historia y la curaduría como un discurso en permanente transformación dentro de la experiencia expandida de la modernidad.

Este lugar de observación facilitó identificar que el lugar de enunciación de esta tesis se localiza en una necesidad personal: comprender e identificar las contradicciones de las acciones y decisiones creativas y académicas, ya que de una u otra manera son las que fortalecen y/o debilitan

ciertos discursos de autoridad y patrones de comportamiento que fomentan la elitización y reducción de la producción artística y la historia del arte como accesorios a nuestros contextos sociales, políticos y económicos.

Sistemáticamente la investigación se configura por tres capítulos que abordan los aspectos teórico metodológicos aplicados en la reconstrucción histórica del objeto de investigación y que permiten explicar y analizar el estudio de caso de la antropofagia como concepto cuarterola en la XXIV Bienal. Experiencia base para el desarrollo de la “curaduría social”, término que desarrolla Paulo Herkenhoff en el *Museo de Arte do Rio* (MAR).

En el Capítulo I se plantea la traza metodológica a partir de explicar las categorías de *campo de experiencia* y *horizonte de expectativa* que establecen la relación entre la historia de una noción y la historia de un país. Lo que permite definir los acontecimientos clave que influyeron para definir la dinámica histórica de la noción de antropofagia, que como expresión artístico-cultural y curatorial atraviesa por lo que Orlando Fals Borda define como *cambios significativos*<sup>1</sup>, es decir, ajustes de los valores dominantes mediante variaciones producidas por la invención y difusión de elementos tecnológicos y simbólicos. Lo que facilita articular el análisis iconográfico con el análisis genealógico, que implica identificar las estructuras donde surge el conjunto de variantes que transforma los fines y significados de la noción de antropofagia.

Con estos elementos estructurales se configura la dinámica de desarrollo de la noción de antropofagia: emergencia, fundación e institucionalización; dinámica combinada con las operaciones, estrictamente, artísticas y de sentido, es decir, la apropiación y la resignificación. Este ejercicio de orden historiográfico responde a la pregunta ¿cómo hacer la historia de una noción? y crea un panorama general de la historia de la antropofagia que considera puntos de quiebre de la transformación del arte, la cultura y la política de Brasil y de América Latina.

---

<sup>1</sup> Orlando Fals Borda, *Las revoluciones inconclusas en América Latina 1809-1968*, (México: Siglo XXI, 1968), 19.

Se describe su transformación entre el surgimiento de la figura del caníbal colonial y el antropófago moderno. El propio trabajo de Oswald de Andrade de 1928 a 1950 expone que ni siquiera el propio autor mantuvo una perspectiva inamovible sobre la antropofagia, ya que generó una doble operación simbólica y contradictoria de la misma figura: vacuna y virus. Base de interpretaciones dicotómicas, pero que desde la metáfora y lenguaje médico, se expanden a una visión más compleja. El momento de institucionalización con el Museo de Arte Moderno y la Bienal de São Paulo se prolonga a su reactivación como concepto curatorial. En los últimos apartados del capítulo se presenta un panorama general sobre las bienales y el circuito del arte contemporáneo y se establece que el uso de la antropofagia en el discurso de la curaduría se genera a partir de 1992 con la exposición *Ante América* y su connotación de integración cultural realizada por Gerardo Mosquera.

El Capítulo II gira en torno a analizar que *densidad* y *descentralización* también fueron elementos de configuración de la antropofagia como concepto curatorial de la XXIV Bienal de São Paulo. Por su parte, se realiza una descripción de la estructura expositiva de la XXIV Bienal y la influencia de otras emisiones. Se debate su vaciamiento crítico como discurso inscrito en la postmodernidad y el *marketing cultural*.

Se realizaron dos entrevistas, una de ellas fue al Dr. Francisco Alambert, quien ha realizado investigaciones sobre la historia de la Bienal de São Paulo; y a Paulo Herkenhoff, curador de la XXIV Bienal que actualmente trabaja en el *Museo de Arte do Rio* (MAR). Ambas conversaciones exponen elementos para debatir los límites de la expansión antropófaga en el contexto de los años noventa como *cliché* que fue sujeto al contexto de las megaexposiciones y al mercado del arte contemporáneo, como lo plantea Alambert. Pero que de acuerdo con Herkenhoff fue una

herramienta curatorial que actualizó y marcó la reflexión sobre la historia y la cultura brasileña en el contexto de la mercantilización del arte.

En este capítulo se parte de que la noción de antropofagia fue introducida a principios de los años noventa (Gerardo Mosquera, *Ante América*, 1992) en el marco de las nuevas prácticas curatoriales, por ello se realiza una revisión del panorama del arte, las políticas culturales y el *marketing cultural* entre los años ochenta y noventa, cuando se identifica que surgen nuevos agentes que definen el desarrollo de las megaexposiciones y con ello el paradigma de la *indeterminación*, planteado por el sociólogo Francisco de Oliveira, con los consecuentes estudios sobre la cultura, el arte y el *glamour* de los negocios de Otilia Arantes.

Asimismo, se comparan las contradicciones entre las evidencias y los hechos, entre la realidad social y la relatividad histórica, a partir de las entrevistas, los documentos de archivo y hemerográficos de la Bienal. Se realiza una revisión comparativa sobre cuatro bienales anteriores: II (1954); la XVI (1981); la XVIII (1985); la XX (1989) y la XXIII (1996) con el propósito de revisar los cambios estructurales y estéticos de los que habla Herkenhoff.

Se describe la composición de la XXIV Bienal y particularmente se ahonda sobre los planteamientos del arte brasileño y su internacionalización a través del discurso geopolítico de lo local/global. Finalmente, se realiza un análisis sobre la imagen antropófaga a través de la obra de Arthur Omar *A antropologia da face gloriosa*; cuyo objetivo es el debate sobre los límites de la reproducción del cliché de la antropofagia en la fotografía brasileña. En este capítulo se explícita la condición contradictoria (que no polisémica) del discurso curatorial de la XXIV Bienal y las relaciones entre su acepción crítica y el aprovechamiento de los procedimientos de institucionalización cultural e internacionalización, es decir, su negociación artística y política.

Finalmente, en el Capítulo III la principal interrogante es sobre el “futuro” de la antropofagia después de 1998. Se rastrean algunos trabajos curatoriales y textos posteriores a 1998 en el circuito del arte y la literatura que emplearon el discurso de la antropofagia y un vocabulario de la devoración y canibalización. Se analiza la segunda parte de la entrevista a Paulo Herkenhoff donde expone vínculos y modificaciones a su propuesta curatorial antropófaga y la relación con lo que ha llamado “curaduría social” en el MAR.

En este capítulo se aborda la antropofagia como una relación inacabada y polémica. Tres son las palabras que construyen esta última reflexión: nacer, cultivar e identificar como acciones que están más allá de la idea de petrificación de una imagen nacional pero que hablan de los mecanismos donde las “imágenes, artísticas y mediáticas, operan como una vía de producción, distribución y control social de las identidades (...)”<sup>2</sup>, pero al mismo tiempo, son elementos que nos construyen como sujetos vitales y contradictorios que buscan adaptarse al cambio.

Preguntar por la ¿Antropofagia hoy? se convierte en un ejercicio que interroga el pasado como fuerza que acciona y transforma el día a día, de manera que pensar en la devoración y en la carne (aun metafóricamente) vence la lógica de la coherencia y del deber que, asumimos, existe en la estructura de los discursos de autoridad y el poder (que surgen, incluso, en la “periferia”).

Particularmente se analiza la idea de Eduardo Subirats sobre la antropofagia como *último paraíso* en torno al principio de ritual y la preservación de las “culturas ancestrales”, de donde surgen lo que llama “proyectos humanistas”. Se cuestiona la visión “esperanzadora” y dicotómica de este *paraíso*, a partir de esta idea se hace diferencia la antropofagia entre “comida internacional” y *fast food* desde la relación entre antropofagia y antropoemia, que más allá de su relación dicotómica y negativa se establece como fuerzas donde las formas de identidad no son estables ni

---

<sup>2</sup> José Luis Barrios, *Los sueños de una nación, un año después*, exh. cat. 2011, México, MUNAL.



puras sino que constantemente se atraviesan y modifican según las condiciones y mutaciones de la experiencia de la modernidad, la aceleración y la tecnología.

El debate sobre la identidad cierra con el análisis de la propuesta de Paulo Herkenhoff sobre la “curaduría social” que desarrolla actualmente en el MAR. En este último apartado se desarrolla la alegoría de Catarina de Anchieta como el origen de la propuesta. El documento cierra con la reflexión sobre los límites de los usos y funciones de lo simbólico y la identidad de la relación antropofagia, la “curaduría social” y el *futebol* como parte de un proyecto de identidad y educación de la curaduría social entorno a la Copa del Mundo.

En suma, esta investigación ha sido una pauta que me permitió mirar más de cerca a la cultura brasileña pero sobre todo fue una invitación a adentrarme indagar de qué se habla cuando se habla de poder.

# **CAPÍTULO I**

**Breve revisión histórica de la noción de antropofagia como proyecto  
artístico y cultural**

## **1. Traza metodológica**

### **1.1. La noción de antropofagia como objeto de investigación**

El centro medular de la traza teórico metodológica de esta investigación es la reactivación de la antropofagia como concepto curatorial en la XXIV Bienal de São Paulo. La metodología se basó en reconstruir la historia de noción de antropofagia a partir de las modificaciones sufridas como expresión artística y cultural. Un espectro temporal de más de 80 años con líneas definidas de análisis a partir de las tensiones entre sus fines e interpretaciones, mismas que trazan su dinámica histórica: emergencia, fundación e institucionalización, siendo este último el momento más conflictivo de su valoración crítica.

En esta universo histórico lo que se busca es conciliar y hacer coherente la experiencia de una historia reciente y la valoración crítica de un objeto de investigación cuyas relaciones con el pensamiento y prácticas de la globalización y postmodernidad representan un conflicto en la toma de posición histórica, estética y política.

La formulación del cruce entre la experiencia del investigador y las marcas históricas en la noción de antropofagia permiten concebir la historia como una red de relaciones espacio temporales construida por interrupciones y continuidades que facilitan lidiar con la historia inmediata, los afectos y la normatividad. En este sentido, Michel Foucault distingue que durante las relaciones conflictivas entre la tradición y la innovación existe una “temporalidad singular para un conjunto de fenómenos sucesivos”, la cual, bajo la idea de continuidad histórica, puede ser reducida al origen único y al anquilosamiento del discurso.<sup>1</sup> Sin embargo, en la idea de discontinuidad histórica, la tradición aparece como una dispersión de la historia siempre operante y reversible entre origen y termino, lo cual permite a cuestionar lo que ya se ha automatizado como conocimiento de verdad inamovible y con ello crear irrupciones o fracturas en la continuidad histórica a través del discurso.

---

<sup>1</sup> Michel Foucault, “Las unidades discursivas”, en *Arqueología del saber* (México: Sigo XXI, 1979), 33-49.

En este orden de ideas, una aproximación a la comprensión del discurso radica en concebirlo como un conjunto de sistemas de enunciados (lengua y lenguaje) que se constituyen en su acción y acontecimiento como escritura y como oralidad (la palabra pronunciada), inscribiéndose en la temporalidad, bajo el juego de relaciones entre enunciados y acontecimientos. De esta manera, las relaciones discursivas, no se reducen a hablar de un origen universal, para garantizar la continuidad de un discurso determinado, sino exhibir la manera en que operan los mecanismos de instrumentalización.

Más allá de la producción de interpretaciones las relaciones discursivas permiten el "análisis de su coexistencia, de la sucesión de funcionamiento mutuo, de su determinación recíproca, de su transformación independiente o correlativa"<sup>2</sup>. Lo que quiere decir que las estructuras culturales, sociales y políticas contienen y establecen los límites del discurso mediante la regulación de los modos de valoración, circulación, atribución y apropiación de los mismos.<sup>3</sup> Ya que, como lo señala Foucault "el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse."<sup>4</sup>

Al respecto, hablar de antropofagia para analizar las problemáticas del arte contemporáneo no es un ningún anacronismo, ni tampoco una tarea de reivindicación, sino el planteamiento de que

---

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Michel Foucault, *¿Qué es un autor?*, (México: La letra editores-Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1990), 51-54.

<sup>4</sup> Michel Foucault, *El orden del discurso*, Trad. Alberto González Troyano, (Buenos Aires: Tusquets, 1992), 6.

la historia de los usos y funciones de la noción de antropofagia nos muestra las negociaciones semánticas y políticas que se generaron a finales del siglo XX y principios del XXI<sup>5</sup>.

Al hablar de negociación se sitúan escenarios donde se establecen relaciones de poder desplegadas en fuerzas y conexiones entre elementos que se vinculan entre sí de diversas maneras, tanto recíproca como adversamente, crean una red que activa mecanismos donde se ejerce y estructura el poder.<sup>6</sup> Estos escenarios no son abstractos, se refieren a individuos y grupos que se afectan recíprocamente para modificar, interferir, influir o determinar sobre las acciones entre los mismos. Por lo tanto, se puede decir que la noción de antropofagia forma parte de un discurso ligado a la concepción histórica de *América Latina*<sup>7</sup>.

La reconstrucción histórica esta noción implicó pensar en la acción crítica que se realiza a partir de reflexionar sobre las funciones específicas del discurso y sus relaciones, permitiendo interrogar las representaciones que designa y, por tanto, los elementos que expone y oculta, así como, los juegos de sustituciones que le permiten asegurar su papel de representación.<sup>8</sup> Es decir, se identifica dentro del sistema de representación antropófago la movilidad, permanencias y quiebres

---

<sup>5</sup> La política es un término conflictivo y definido desde varios puntos de vista filosófico, aun así, siempre nebulosa y resbaladiza por la afirmación generalizante de que "todos nuestros actos son políticos". ¿De qué hablamos cuando hablamos de *política*?, sin objeto de contestar nada definitivo: el sujeto, las instituciones y la acción establecen las coordenadas de aproximación a esta pregunta. Por una parte, la política se ejerce y aplica en grupos y relaciones específicas. Podemos decir que lo más inmediato que conocemos es la política que se vulgarizado por estar estrechamente vinculada a la representación de los ciudadanos en los organismos que toman decisiones a favor del bienestar común. Basicamente, este proceso se piensa comenzaría en el momento en que el sujeto, que tiene representatividad, es decir, que es ciudadano y se identifica como tal, es decir que es medible y comprobable su pertenencia a un territorio político.

<sup>6</sup> Carlos Crespo Flores, *La negociación como dispositivo para reducir relaciones de dominación. Aspectos conceptuales y metodológicos*, (Cochabamba: CESU-UMSS, s/f).

<sup>7</sup> Con el siglo XIX para *América* se abre el tiempo de las independencias. Entendida como un "mundo aparte" y contradictorio por su origen y adaptación histórica y política, en 1815 Simón Bolívar describió *América* como un nosotros, "un pequeño género humano: [que] poseemos un mundo aparte, cercado de dilatados mares, nuevo en casi todas las artes y las ciencias, aunque en cierto modo viejos en los usos de la sociedad civil." (Simón Bolívar, *Carta de Jamaica*, 1815. <http://www.cpihts.com/PDF/Simon%20Bolívar.pdf>) En 1850 la primera nominación del *Mundus Novus* en homenaje a Vesputio es *renombrada* y aparece *América Latina* o la representación geopolítica que indicó la integración y generalización de un continente: la unidad interna de los territorios que habían sido tanto colonias españolas como portuguesas, Dawn Ades describe que se integraron de "Río grande en Norteamérica hasta el Cabo de Hornos, y el Caribe tanto franco como hispano parlante." Dawn Ades, *Catálogo Arte en Iberoamérica 1820-1980*, (España: Turner, 1990), 1-5.

<sup>8</sup> Michel Foucault, "Hablar, crítica y comentario", en *Las palabras y las cosas*, (México: Siglo XXI, 2010), 95-98.

que construye, ratifica y rompe mediante mecanismos de identificación o estereotipos que son negociados durante su circulación.

En este sentido, traza histórica, teórica y metodológica de la noción de antropofagia expone la actualización las problemáticas de la internacionalización e identidad. Marcas que aparecieron desde su versión oswaldiana y que en 1998 se presentaron y resolvieron según las expectativas de un horizonte cultural, social, político y económico centrado en la globalización —o lo que Francisco de Oliveira define como la *era de la indeterminación*— y en la relación con lo local como una manera de evitar la identidad pre-definida y generalizante. Otro factor a considerar es la postmodernidad como el quiebre con la idea de universalización, tema que se desarrolla a detalle en el capítulo II.

## **1.2. *Campo de experiencia y horizonte de expectativa* variables para la comprensión del devenir histórico de la noción de antropofagia**

La construcción histórico-metodológica de esta investigación parte de las categorías *campo de experiencia* y *horizonte de expectativa*, propuestas por Reinhart Koselleck. Se emplean como mecanismos que permiten la identificación de rupturas, operatividad y desplazamientos de sentido en la reconstrucción histórica de la noción de antropofagia como parte de su emergencia, fundación e institucionalización.

Experiencia y expectativa son términos que aun cuando se presumen relativizantes, su uso aborda la importancia de las relaciones entre lenguaje y acontecimiento. Reinhard Koselleck planteó dentro de la historia de los conceptos<sup>9</sup>, que experiencia y expectativa definen las relaciones histórico-antropológicas de espacio y tiempo. Lo cual representa la condición asimétrica del acontecer histórico y su interpretación, Es decir, la conjunción de ambas rompe con la idea de correspondencia armónica entre el pensamiento y los acontecimientos sociopolíticos. Recordemos que el interés de Koselleck radica en conceptos que abarcan realidades sociales y políticas, por ello *campo de experiencia* y *horizonte de expectativa* surgen de las condiciones materiales en y con las que el hombre actúa.

Koselleck explica que ambas categorías se sitúan en el cruce del pasado y el futuro a través de “unidades concretas de acción en la ejecución del movimiento social y político”<sup>10</sup>. De manera que la experiencia, entendida como los acontecimientos que suceden, se repiten, se recuerdan y se

---

<sup>9</sup> Para ver una genealogía de la *Begriffsgeschichte* o “historia de los conceptos” consultar Joaquin Abellán, *En torno al objeto de la “historia de los conceptos” de Reinhart Koselleck*. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/abellan/investigacion/historiapdf/historiaconceptosrkoselleck..pdf>. Abellán es profesor de ciencias políticas de la Universidad Complutense de Madrid dedicado a la historia de los conceptos políticos.

Por otro lado, la concepción del concepto se da en el área de la lógica, es decir, tiene una “naturaleza” racional pero más allá de ésta Kant lo vincula con la intuición y Hegel con lo particular, lo que lo define en su generalidad histórica y en sus fronteras de la experiencia particular, entre lo abstracto y lo tangible o material (el objeto). José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía abreviado*, (Buenos Aires: Hermes, 1983), 69-70. Max Müllier y Alois Halder, *Breve diccionario de filosofía*, (Barcelona: Herder, 1986), 82-84.

<sup>10</sup> Reinhart Koselleck, “Espacio de experiencia y horizonte de expectativa dos categorías históricas”, 1993. Recuperado en <http://es.scribd.com/doc/7178050/Koselleck-Espacio-de-Experiencia-y-Horizonte-de-Expectativa>

olvidan, al ser traducida en lenguaje se vuelve un “factor activo en la percepción (...), cognición (...) y conocimiento (...) de las cosas.”<sup>11</sup> El *horizonte de expectativa* también se lleva a cabo en la acción del presente, y aunque puede ser específicamente personal, al mismo tiempo es impersonal, dado que es construido por la estructura política de las instituciones y de la historia. Koselleck lo define como el “futuro hecho presente”.

*Experiencia y expectativa* mantienen una relación asimétrica entre la constitución repetitiva de la primera como campo de acontecimientos y el grado de incertidumbre de la segunda como línea imaginaria del futuro. La convergencia entre *ambas*, explica Koselleck, produce el tiempo histórico. Las tensiones temporales que surgen durante el entrecruzamiento del pasado y el futuro en la acción presente corresponde, en esta investigación, a los mecanismos de *reactivación*, es decir, el reajuste, transformación o anulación de la finalidad y el sentido anteriores, generando otras experiencias y significados.

En este orden de ideas, la *reactivación* de la noción de antropofagia es un problema del hacer histórico que no se reduce a la descripción o determinación de un único origen o época, sino a la discontinuidad de las experiencias producidas por la variación y alargamiento del *horizonte de expectativa*. Así, la antropofagia es una noción que ha atravesado periodos en los que fue inteligible sólo mediante una meticulosa operación interpretativa seguida de momentos en que se volvió tan familiar que se generalizó su uso. Este entrecruzamiento temporal se lee como la mediación entre un pasado que se vuelve comprensible y, al mismo tiempo, se crean otras claves para interpretar el contexto de nuestro cotidiano.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Reinhart Koselleck, *Historia de los conceptos y conceptos de la historia*, ponencia del V Congreso Internacional de la Historia de los conceptos, Bilbao, 2003. [http://media.wix.com/ugd/57af94\\_788b6cd6d1fb01879c2f4b5c84c665f8.pdf](http://media.wix.com/ugd/57af94_788b6cd6d1fb01879c2f4b5c84c665f8.pdf)

<sup>12</sup> Este juego de temporalidades y transformaciones del concepto es denominado por Koselleck como *sattelzeit*, João de Castro Rocha plantea la pertinencia de esta visión para el análisis del modernismo y la literatura brasileñas. Ver Castro Rocha, “La misión del modernismo”, XV-XVIII.



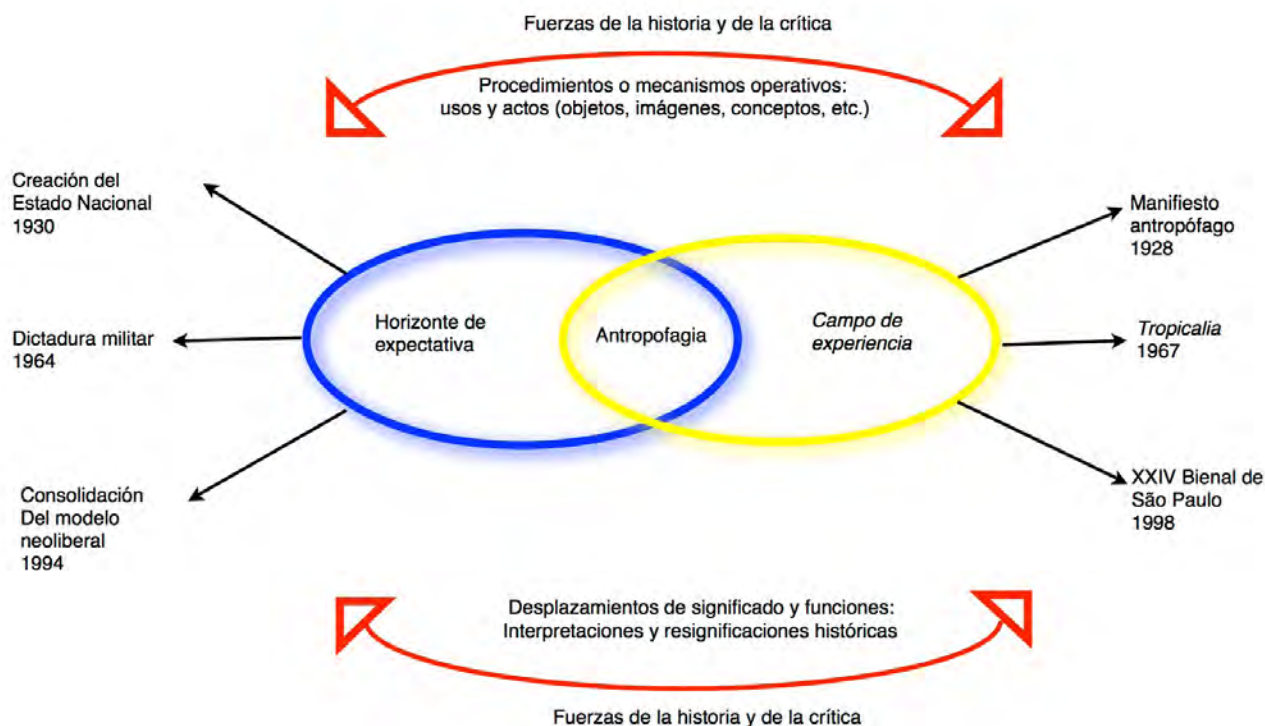
Al emplear las categorías de Koselleck y Foucault para sistematizar y reflexionar sobre la noción de antropofagia se considera como agente simbólico que ha cumplido una función en el orden político-cultural. Difícilmente, frente al cambio de valor y organización que tiene la industria cultural con respecto al arte, la antropofagia podría omitirse en el mapa de lo político, lo cultural y lo económico en el siglo XXI.<sup>13</sup>

El *Diagrama 1*<sup>14</sup>: *Campo de experiencia y horizonte de expectativa de la noción de antropofagia*, describe las fuerzas que provienen de las tensiones entre la realidad social; política y cultural; y la relatividad histórica. Por lo tanto, la noción de antropofagia no sólo se construye por la dinámica histórica del pasado sino por la proyección utópica como acción del futuro, a través de hechos y causas que se expresan en el Manifiesto de 1928, la *Tropicalia* de 1967 y la XXIV Bienal de São Paulo de 1998. Lo que demuestra que cada una de estas construcciones artísticas y culturales están inmersas en hechos sociales, ideologías, motivaciones, metas y formas de organización y funcionamiento, tanto de los sujetos como de los objetos realizados. Estas tres manifestaciones responden a un conjunto heterogéneo de elementos que ha aparecido durante profundas e irreversibles transformaciones de la fisonomía política, social, económica y cultural de Brasil. Tal es el caso de la instauración del estado nacional a partir de Getulio Vargas en los años treinta, el periodo dictatorial que comienza con el golpe de estado de 1964 que se extiende hasta 1985 y, finalmente, con la adopción de la idea de “nueva democracia” y la consolidación del modelo neoliberal en la administración de Fernando H. Cardoso.

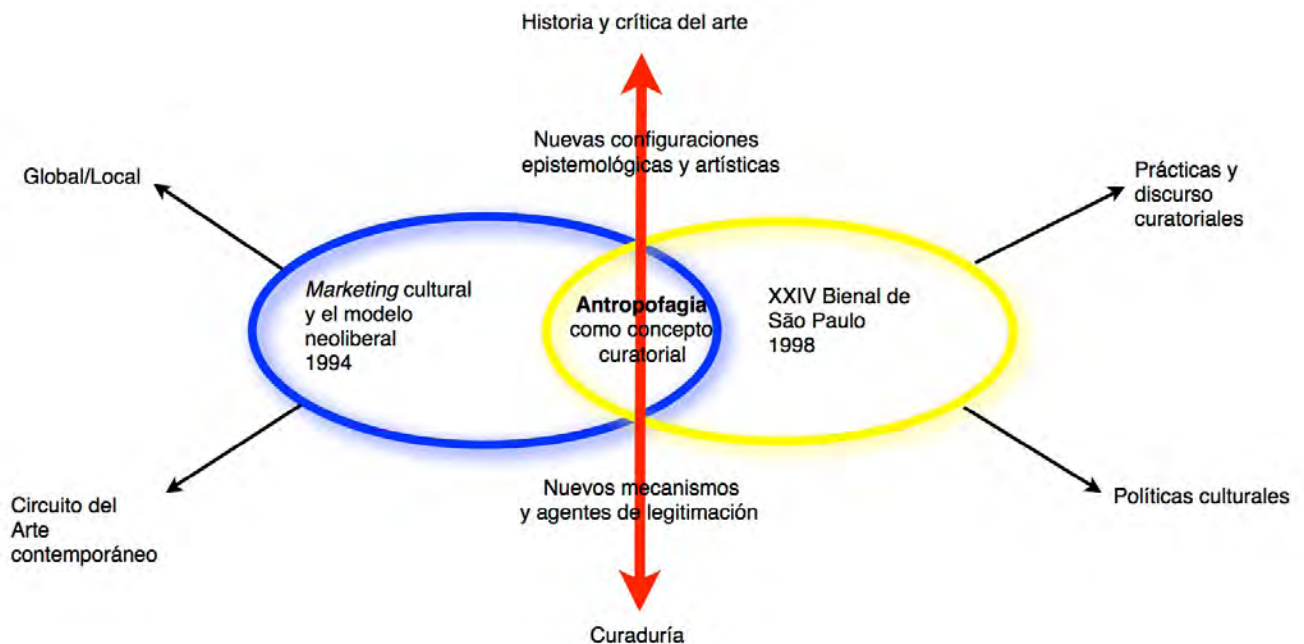
---

<sup>13</sup> Para ampliar el debate ver Otilia Beatriz Fiori Arantes, *A virada cultural do sistema das artes*, (São Paulo: Boitempo Editorial, 2005), 62-77. Chin-Tao Wu, *Privatização da cultura*, (São Paulo: Boitempo Editorial, 2006), Francisco de Oliveira e Cibele Saliba Rizak, *A era da indeterminação*, (São Paulo: Boitempo Editorial, 2007) 7-45. Eduardo Augusto, “Marketing cultural e comunicação por ações culturais” en *Gestão de marketing e comunicação avanços e aplicações*, comp. Mitsuru Higuchi Yanaze, (São Paulo: Editora Saraiva, 2012), 628-648.

<sup>14</sup> La representación de los acontecimientos en diagramas no siempre son la expresión más adecuada de los campos de fuerza históricos, si embargo, es un código que permite situar información concreta, fundamentalmente en un arco de tiempo tan grande como el que presenta la noción de antropofagia (1928-1998, incluyendo 2008 como un momento en que se vuelve a poner a discusión la bienal y la práctica curatorial en el mundo universitario brasileño). Con ello no se intenta limitar a una línea particular el tiempo histórico de la noción de antropofagia, ni reducir los alcances de las categorías históricas empleadas a fechas o a inflexiones de acontecimientos históricos y políticos que condicionan la interpretación. La representación diagramática de la dinámica histórica de la antropofagia persigue facilitar referencias y asociaciones.



**El Diagrama 2: La antropofagia como concepto curatorial en la XXIV Bienal de São Paulo** expresa que la Bienal en cuestión se desarrolló bajo condiciones de cambio estructural político, cultural y artístico. Donde el *horizonte de expectativa* está configurado de ideas infundidas por la globalización y el *marketing cultural* como resultado de un modelo económico neoliberal, en constante movilidad, que ha ido transformando la función del arte y la cultura. En este contexto, surge el curador como una de las figuras y prácticas epistemológicas y de legitimación más importantes para la mediación entre la historia y la crítica de arte, las prácticas artísticas y el circuito del arte.



En el **Cuadro 1: Configuración histórica de la noción de antropofagia**, se indican cuatro momentos de su dinámica histórica y dos mecanismos que definen su operación artística y epistemológica: a) Emergencia o formas artísticas y literarias previas a su nominación y caracterización con el Manifiesto de 1928; b) Fundación o nominación del Manifiesto antropófago en el orden del discurso intelectual y artístico-cultural, así como, la integración de artistas e intelectuales y el desarrollo del discurso antropófago; c) Institucionalización o legitimación por parte de las instancias público privadas como el Museo de Arte Moderno y la Bienal de São Paulo; d) Apropiación técnica y formal y e) Desplazamientos de significado de la historia del arte a la curaduría. Cada columna se desglosa en el siguiente apartado. (Ver Anexo Cuadro 1)

En consecuencia, la noción de antropofagia no está exenta de contradicciones debido a las distintos usos y funciones a los que ha sido expuesta. De manera que los sistemas en que circula definen, en gran medida, las formas de inserción y alcance de su autoridad histórica. Su permanencia y devenir han sido conflictivos, o usando la jerga antropófaga, han generado indigestiones dentro de la historia y curaduría del arte. El cuestionamiento de su actualidad implica discutir las generalizaciones y mitos que se han creado en torno a ella. De ahí que, se considera un agente simbólico que ha producido, tanto discursos críticos como procedimientos de domesticación, configurado nuevos centros y ejercicios de poder. Su grado de ambivalencia y amplio programa estético y curatorial ha merecido una fuerte crítica, pero esta condición es la misma que la caracteriza y actualiza debido a que desde su legitimación, como expresión artística y curatorial, se constituye por los fundamentos que han marcado la historia de la propia *América*: el pasado colonial y las identidades en relación a los programas de la modernidad y la posmodernidad.

Este horizonte inagotable la convierte en una expectativa siempre abierta a ser buscada para su realización en otros horizontes históricos. Lo que supone un debate sobre el discurso de autoridad en que se inscribe y los usos políticos a los que ha sido, es y será expuesta, porque la antropofagia no es neutral a los contextos en que se creó, reactivó e implementó.

## 2. Campo de experiencia y horizonte de expectativa de la noción de antropofagia: entre lo que “ha sido, es y va siendo”

### 2.1. Caníbales coloniales

La experiencia y expectativa, como un acontecer histórico, se inscribe en modelos que condicionan la producción de representaciones de la imagen del mundo.<sup>15</sup> Lo que implica que el acontecimiento y el objeto se examinan desde su carácter vital o devenir histórico, es decir, desde su relación temporal y de poder entre lo que “ha sido, es y va siendo”.<sup>16</sup> En el presente caso, la historia de la antropofagia comienza desde el surgimiento de la palabra misma.

Antropofagia proviene de la etimología griega *anthropos* (hombre) y *phagein* (comer). Usualmente es asociada a la imagen del *caníbal* porque ambos refieren al acto de consumir carne humana, no obstante, mantienen orígenes etimológicos y míticos distintos. En lo que concierne a la primera, la imagen de Cronos devorando a sus hijos encabeza el imaginario de ese mundo previo al orden civilizatorio de Zeus. Los rituales dedicados a este dios implicaron matar y comer niños — que al pasar de los años y las civilizaciones fueron sustituidos por animales—.<sup>17</sup> De acuerdo con la *Historia* (V a.C.) de Herodoto existieron los andrófagos, *androphagoi* o “los come hombres”<sup>18</sup>, quienes vivían en territorios remotos y agrestes, que no tenían leyes ni instituciones y poseían un lenguaje distinto,<sup>19</sup> es decir, que vivían fuera del orden de los grupos humanos civilizados que habitaban en regiones más céntricas.

---

<sup>15</sup>Edmundo O’Gorman, “Historia y crítica de la idea del descubrimiento de América” en *La invención de América*, (México: FCE, 1984), 13-54.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Robert Graves, “El destronamiento de Crono”, en *Los mitos griegos*, (Madrid: Alianza Editorial) 25-28.

<sup>18</sup> Carlos A. Jáuregui, *Canibalia*, (España: Iberoamericana-Vervuet, 2008), 53.

<sup>19</sup> Herodoto, *Los nueve libros de la historia*, Tomo IV, 513. <http://www.enxarxa.com/biblioteca/HERODOTO%20Historia%20Pou.pdf>

Por su parte, la palabra *caníbal* fue una derivación geográfico semántica atribuida a grupos humanos del *Caribe*. La palabra aparece en el *Diario* del primer viaje de Cristobal Colón y se menciona con distintas derivas: *caníbales* (23 de noviembre); *caniba o canima* (26 de noviembre); *caribes* (26 de diciembre); etc.<sup>20</sup> *Caribe* y *caníbal* fue una asociación fonética y geográfica que adquirió significados distintos en el idioma español. Según narran las mismas traducciones en lengua española *Caribe* fue el nombre de un grupo indígena que era caracterizado por ser “bravo y osado”,<sup>21</sup> mientras que *caníbal* fue asociado a prácticas antropófagas<sup>22</sup> y usado como la antítesis del hombre civilizado europeo. Aunque la primera representación no necesariamente acompañaba a la segunda, ambas se fusionaron para generalizar a grupos indígenas, regularmente nómadas que se resistieron a la evangelización y a quienes convirtieron y designaron como esclavos.

La formación de la fisonomía y definición del caníbal tiene un origen colonial, los archivos de su representación constituyen la fuente de sus usos y abusos. El caníbal esta fuera del orden y representación del hombre civilizado y católico, además de que también queda al margen del *buen salvaje*, creado por el pensamiento ilustrado de Rousseau. Donde el *buen salvaje* representó la idealización de hombres y territorios consagrados a la idea de pureza por su estado “natural”, exentos de la corrupción en que se concebía la sociedad europea.<sup>23</sup> El caníbal se nombró y localizó en *América* como parte del desconcertante territorio poblado de maravillas y monstruos. Su imagen mantenía asociaciones y atribuciones de un imaginario cuyo deseo insaciable de devoración lo sustraía de la humanidad necesaria, considerándolo un eslabón previo al hombre racional. Al

---

<sup>20</sup> José Juan Orrom, “Estudio preliminar y notas”, en *Historia de la invención de las Indias de Hernán Pérez de Oliva*, (México: Siglo XXI, 1991) Nota 19, 45.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Juan Jacobo Rousseau, *Discurso sobre el origen de la desigualdad*, (s/p: [www.elaleph.com](http://www.elaleph.com), 1999), 33. También del mismo autor *Discurso sobre si el restablecimiento de las ciencias y las artes ha contribuido al mejoramiento de las costumbres*. <http://www.juango.es/discurso%20sobre%20las%20ciencias%20y%20las%20artes.pdf>

estableces que las poblaciones de *América* padecen de incapacidad e inconsciencia racional y espiritual cristiana se legitimó la dominación sus poblaciones y territorios.

¿Quiénes son caníbales? fue la pregunta que hizo Carlos I (Carlos V a partir de 1520)<sup>24</sup> para justificar la esclavitud en la isla La Española. Ante la pregunta del rey se aplicó un cuestionario de once preguntas a los marineros, navegantes y oficiales que conocían las islas circundantes.<sup>25</sup> Sus respuesta avalaron que sólo cinco islas eran pobladas por cristianos y las demás de caníbales, que no sólo comían carne humana, sino que se negaban a la conversión católica.<sup>26</sup> Por otra parte, la visión de lo monstruoso-maravilloso del nuevo continente advierte la desmesura, lo que está fuera del orden natural, porque el monstruo excede y cancela la normatividad. Umberto Eco dice que el mundo cristiano usa la figura del monstruo para definir a la divinidad a partir de su opuesto, no diciendo lo que es, sino lo que no es.<sup>27</sup>

Las imágenes que poblaron el imaginario del, hasta entonces, desconocido territorio partieron de la idea del “Paraíso Terrenal” —hipótesis de Colón después de su tercer viaje—<sup>28</sup> y del *Mundus Novus*<sup>29</sup> —atribuido a Américo Vespucio—. Nombrar y localizar ese *Mundus Novus* ya era un acto que legitimaba el reclamo de propiedad de las potencias feudales, que marcó el carácter geopolítico de la exploración marítima y definió la “repartición” del propio mar para la exploración y explotación del nuevo territorio.

---

<sup>24</sup> Jáuregui, *Canibalia*, 84.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, (Barcelona: Lumen, 2007), 125.

<sup>28</sup> O’Gorman, *La invención de América*, 110.

<sup>29</sup> Las fechas del viaje y la carta de *Mundus Novus* de Américo Vespucio varían, Edmundo O’Gorman especula que fue enviada en 1502 a Lorenzo de Medici. Mientras que Sergio Guerra Vilaboy dicha carta fue dirigida a los Medici entre septiembre de 1502 y mayo de 1503, impresa por primera vez en 1503 o 1504. Consultar el artículo de Vilaboy, “La idea y el nombre de América Latina. El problema de la denominación de nuestro continente” en *Debates americanos*, Número 7-8, La Habana, (enero-diciembre 1999): 22-32. Asimismo, Carlos A. Jáuregui expone como apócrifa esta carta, pero también la aproxima a 1503?, *Canibalia*, 71.

De acuerdo con el historiador Edmundo O’Gorman, ambas acepciones establecen un valor de sentido y función complementarias. Por un lado, “Paraíso terrenal” es una construcción derivada de un complejo proceso ideológico, inscrito en el modelo medieval cristiano que hegemonizaba el pensamiento. Por otro lado, *Mundus Novus* fue una concepción fundada en la experiencia inmediata de Américo Vespucio. Es decir, la abstracción ideológica del “Paraíso terrenal” colapsa ante “una instancia empírica que abrió la posibilidad de aplicar las tierras que se habían hallado en el Océano de un modo distinto al obligado por el planteamiento inicial.”<sup>30</sup> La cuarta porción de tierra encontrada y nominada *nueva* —semejante pero independiente al paradigma tradicional del *orbis terrarum* basado en la creencia de los límites de la tierra otorgados por dios en tres porciones, jerarquizadas y reconocidas como Europa, Asia y África—<sup>31</sup> modificó el horizonte y la experiencia del hombre —concebido como siervo del destino divino— a hacedor y propietario de su mundo y su tiempo. La materialización del mundo a imagen y semejanza del hombre ya no dependía del poder omnipresente de dios sino del desarrollo de la técnica y la ciencia.

La fórmula *América* y *Mundus Novus* proyectaron nuevos deseos para reordenar las representaciones. En 1507 aparece por primera vez el nombre de *América* en el mapamundi *Universalis Cosmographia* del alemán Martín Waldseemüller (1470-1521). (Ver Anexo Imagen 0, 1, 2,) Como primera representación de *América* nos encontramos ante el fenómeno de la imagen que deviene mundo y un mundo que deviene imagen. Una operación simbólica que apela a la negociación histórica y geopolítica de *América* con occidente: la historia colonial —continuada por un prolongado tiempo-espacio de acciones descolonizadoras—.

¿Quiénes y dónde estaban los caníbales? Al respecto, la operación simbólica del mapa y el territorio define la codificación de la información seleccionada, generalizada, simbolizada, es decir,

---

<sup>30</sup> O’Gorman, *La invención de América*, 128.

<sup>31</sup> Ibid.



el poder de la representación conlleva al control del territorio y con ello, negociaciones entre las relaciones que se suscitan en, a partir de y con él. Por ejemplo, el mapa de Mercator de 1569, define la representación del mundo donde la concentración del poder quedó en Europa, lo que corresponde a territorios subordinados y reducidos a los códigos de la cultura occidental: quién tiene el poder de representar, abstrae, vacía y homogeneiza social, económica y culturalmente el espacio.<sup>32</sup>

Los caníbales se extendían por toda *América* pero el desarrollo de su mito se concentró en el Caribe y al sur, en el extenso territorio al que había llegado Pedro Álvarez Cabral el 22 de abril de 1500: Brasil. Theodor de Bry (Lieja, 1528- Francfort 1598) junto con la crónica de Hans Staden de Homberg (1526-1576) se encargaron de construir la imagen más salvaje y explícita de los caníbales con los indios tupinambá. (Ver Anexo Imagen 3) El álbum *América* de Theodor de Bry reafirmó como valor simbólico la monstruosidad del *caníbal* bajo la imagen del hambre insaciable por la carne y su carácter feroz. La tarea de los cronistas del siglo XVI se convirtió, como lo señala Carlos A. Jáuregui, en un relato *proto-etnográfico* que normativizó el imaginario exótico del *Mundus Novus* a partir de que Europa era el centro civilizatorio por excelencia.

El 12 de octubre de 1822 en Brasil es coronado Pedro I como “primer príncipe constitucional”.<sup>33</sup> En 1831 Pedro I abdicó y cede la corona a su hijo de cinco años que nació en Brasil. Según narra Zweig, bajo la “fiebre de las independencias”<sup>34</sup> es de crucial importancia este nombramiento que, simbólicamente, significaba un Brasil independiente de Portugal. El desplazamiento del Imperio portugués por el *emperador menino*<sup>35</sup> como representante del europeo nacido en tierras brasileñas dista de reconocerse como *salvaje*. Para la mirada de Zweig el futuro de

---

<sup>32</sup> Zygmunt Bauman, “La batalla de los mapas”, en *La globalización. Consecuencias humanas*, (México: FCE, 2000), 45-49.

<sup>33</sup> Zweig, Stefan, op.cit., p.45

<sup>34</sup> El caso de Brasil representa la excepción de las guerras de independencia de los otros países de América Latina, dado que la transición al “poder criollo” fue un mecanismo instaurado posterior a la guerra civil.

<sup>35</sup> Zweig, Stefan, op.cit.

Brasil comienza en este acto de independencia sin guerra, sin sangre, un acto de civilidad que indicó la cordialidad del generoso paraíso brasileño con todo y sus caníbales.

## 2.2. Caníbal no es lo mismo que yo antropófago

El *yo antropófago* es la mirada frente al espejo<sup>36</sup> que se reconoce y contempla a sí misma. Mirada autocontemplativa que se reconoce como heredero de la historia colonial pero en su conciencia de hombre ilustrado. El antropófago ilustrado se descubre diferente y se reinventa a través de lo único que lo hace particular: la historia del caníbal, la historia de la dominación. La operación simbólica es la inversión del *caníbal* por el antropófago moderno, el cual no provenía de la imagen bucólica del *salvaje* sino del hombre y la máquina, la ciudad y el progreso; aunque tenía resabios de monstruosidad, en él imperaba la voluntad y capacidad para elegir y autorepresentarse. Lo que hace el antropófago no es reconocerse como caníbal sino como el resultado de la mezcla cultural e histórica que lo convierte en contradicción viva.

Los mecanismos de industrialización y urbanización<sup>37</sup>, a partir de finales del siglo XIX, transformaron el país y con ello se creó otra vía política e ideológica con respecto al sistema oligárquico terrateniente. Sucesivamente aparecen nuevos grupos de poder, “nuevas burocracias estatales, civiles y militares”<sup>38</sup>. En el campo civil aparece el nuevo rostro político de Brasil con la consolidación de la burguesía industrial. La eventual urbanización del país atrajo la inmigración europea, no sólo en la industria sino en los círculos intelectuales y artísticos. El reto fue retratar los contrastes culturales y sociales a partir de una iconografía propia que aspiró a romper con la mirada colonial de tres siglos.

---

<sup>36</sup>Artefacto que se inventó en el siglo XVI como objeto de lujo. Para 1880 se convierte en un accesorio indispensable entre fajas, corsés y pelucas para la burguesía Gérard Vincent, “El cuerpo de Narciso”, en Ariés, Philippe y Georges Duby (direcc), *Historia de la vida privada*, Tomo 5, (Madrid: Taurus Ediciones, 1989), 307-351.

<sup>37</sup> Al respecto, el transporte marca la fundación de la urbe: El ferrocarril (Río de Janeiro-Petrópolis, 1854 y São Paulo 1857) y su consecuente expansión, además de la energía eléctrica para el tranvía y las líneas telegráficas traen consigo la creación de instituciones científicas y técnicas que ayudaron a fundar la imagen de *Brasil del futuro* (1941) de Stefan Zweig.

<sup>38</sup> Raúl Zibechi, *Brasil Potencia. Entre la integración regional y un nuevo imperialismo*, (México: Bajo Tierra ediciones, 2012), 19.

Para el historiador Tadeu Chiarelli las representaciones que conformaron el circuito artístico brasileño amalgamaron derivaciones de las culturas indígenas, africana, portuguesa y de los diversos inmigrantes europeos (Francia, Japón, Alemania, etc.); de la influencia de inmigrantes europeos surgió la producción artística intelectual, que más tarde, sería la semilla del movimiento moderno y la reivindicación de los valores de la cultura popular. Por otro lado, identifica que como heredero de la tradición erudita europea a la producción de la *Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Donde la tendencia de las misiones artísticas francesas crean la representación “oficial” del arte brasileño,<sup>39</sup> en los sectores cuyo ideal estaba en el Imperio y los valores de clase de la aristocracia,

A la primera tendencia se le atribuye la ruptura como una condición inmanente que fundó el código de la modernidad basado en el arte popular y la experiencia del artista, encarnado en la Semana de *Arte Moderno de 1922* y la propia antropofagia en 1928. Mientras que la segunda se considera bajo una línea de avance lineal, simplificación de los propios problemas de ruptura, adaptación y apropiación de la estética e iconografía europeas por los artistas herederos de la tradición académica. Al respecto, el argumento para objetar esta perspectiva dicotómica es el planteamiento de Antônio Cândido cuyo análisis implica considerar un mecanismo y condición particular en los estudios de América Latina. Cândido considera dos *momentos* dialécticos del proceso global, por un lado, la prolongación de las literaturas metropolitanas y, por otro lado, la ruptura en relación a ellas.<sup>40</sup> Lo que en su conjunto opera como un principio de separación y diferenciación de la matriz es la tensión histórica permanente que no se puede reducir a rupturas totales o estados de inmovilidad permanentes. Cândido explica que las obras literarias del siglo XIX y su condición tradicional en relación a las rupturas de la modernidad, no tienen una existencia armónica ni de reproducción plana y llana sino al contrario. En este sentido, la formación del

---

<sup>39</sup> Tadeu Chiarelli, *Arte internacional brasileira*, (São Paulo: Lemos editorial & Gráficos Ltda., 2002).

<sup>40</sup> Antônio Cândido, “Variações sobre temas da Formação”, en *Textos de intervenção*, (Rio de Janeiro: Duas cidades/ Editora 34, 2002), 99.

academicismo de que habla Chiarelli, no es un estilo homogeneizado ya en la segunda mitad del siglo XIX, conviven los códigos del estilo neoclásico y las influencias del Romanticismo, naturalismo, impresionismo, etc. que no se agotan en representaciones oficiales. Asimismo, hubo otras tendencias asociadas en exploraciones sobre el realismo y las prácticas al aire libre que también modificaron y rompieron los códigos de representación.

La búsqueda por “lo brasileño” es el centro de la tensión a la que alude Antonio Cândido. Los retratos de *A carioca* (1884) de Pedro Américo y *O último Tamoio* (1883) de Rodolfo de Amoedo son dos expresiones que contribuyen a ejemplificar esta relación contradictoria de separación y referencia permanente a la matriz europea y la formación de la voz del *yo antropófago*. Cada uno rompe líneas estéticas y simbólicas.<sup>41</sup> Mientras que Américo rompe con la tendencia neoclásica como pintor de corte realizando *A carioca* bajo los influjos del modelo alegórico, exótico y sensual romántico. Amoedo rompe con el romanticismo alegórico de Américo, para continuar la línea de pintura etnográfica que idealizó el exotismo y a los indígenas. No obstante, ambos retratos nacionales son desplazados por la concepción vanguardista, que se centra en el movimiento y la experiencia de los cuerpos y rostros negros, mulatos y mestizos de la cultura popular, además de enfocarse en el fenómeno de las transiciones entre la vida rural y la vida urbana moderna. Al respecto, el influjo de las tradiciones africanas e indígenas fueron parte de los nuevos valores

---

<sup>41</sup> Para el caso de *A carioca* se recomienda leer el artículo De Olivera, Claudia; “‘A Carioca’ de Pedro Américo: gênero, raça e miscigenação no Segundo Reinado”. En caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). No 2, 2013. Presenta la contextualización de la pintura, ubica una primera versión en 1864 (la cual está extraviada) a partir de la cual fue reproducida y modificada la de 1884. Asimismo, plantea una interpretación sobre las variables de representación femenina y la formación de la representación nacional a partir de los cánones neoclásicos que exaltaban la concepción moral y social de la aristocracia europea en oposición a la búsqueda de un cuerpo mestizo, sensual y sexuado, a partir del redescubrimiento de las raíces primitivas africanas. No obstante, mi objeción a esta interpretación que la sensualidad y exotismo romántico del desnudo femenino en su tratamiento alegórico de *A carioca* se convierta en una representación mestiza, los comienzos de una idea y representación de *brasilidad*, así como, el reconocimiento del “otro”. Pedro Américo como pintor de corte formado con Vernet e Ingres, sin duda, forma parte de la conformación de la pintura brasileña dentro del proceso de tensiones entre la ruptura y continuidad con el modelo occidental y la búsqueda de los rasgos particulares de “lo brasileño”. Pero *A carioca* claramente forma parte de las pinturas de tradición simbólica y artística europea, y aun cuando no fue rechazada para formar parte de la colección de Casa Real, desde mi punto de vista, es una perspectiva forzada atribuirle la representación o la impronta de las diferencias culturales de la vida mestiza, mulata, africana, etc. Como la razón de su rechazo para la colección de obras de arte que emulara la raza brasileña. Es por si acaso, bajo los argumentos de la propia Oliveira, el contraste entre la tendencia neoclásica y el romanticismo que argumenta que *A carioca* no fuera parte de esa colección. En el mismo artículo De Olivera cita tanto a Vitor Meirelles y a Rodolfo de Amoedo pintores de la época en el que podríamos encontrar mayor afinidad a la impronta de la búsqueda por lo brasileño-mestizo que rompen, contundentemente con la representación de *A carioca*.

nacionales, que se convirtieron en una fiebre de símbolos de la cultura popular, fundamentalmente africana, esparcidos en los círculos de intelectuales y artistas.

El escritor, crítico y pintor Monteiro Lobato, columnista de uno de los periódicos más importantes de São Paulo que buscó preservar los valores nacionales de la tradición marcada por la decadente oligarquía terrateniente y una fracción, de la todavía, incipiente burguesía industrial. En 1917, a través del periódico *O Estado do São Paulo*, convocó al concurso *O Sacy-perêrê* (Ver Anexo Imagen 6) que consistió en enviar imágenes que representaran a *Sacy*. Una de las figuras populares más emblemáticas de Brasil: duende de piel negra con una sola pierna y un gorro rojo que fuma una pipa, se divierte escondiendo objetos y haciendo travesuras en las casas.

La artista Anita Malfatti, considerada una de las precursoras del modernismo brasileño, participó en este concurso con una pintura que Lobato describe como el resultado de la influencia de los *ismos* —“como todos os quadros do gênero ismo, cubismo, futurismo, impressionismo, marinetismo”— y como tal, está fuera del alcance no sólo de la comprensión del crítico sino del público en general: “Em meio deste não entendimento geral é de bom aviso tirar o chapéu e passar adiante...”<sup>42</sup>.

La *Semana de Arte Moderno de 1922* se puede considerar como el quiebre a la visión tradicional de las representaciones de “lo popular” que perseguía Lobato. Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral, dos de los representantes centrales de la antropofagia, toman como símbolo, artístico e histórico, el *Pau-Brasil* para discutir el carácter colonial de la historia, la representación y las miradas tradicionales de la identidad brasileña.

Andrade publica el *Manifiesto Pau-Brasil*<sup>43</sup> (1924) como una apropiación poética de textos sobre la historia colonial brasileña. En la segunda parte del Manifiesto, titulada *História do Brasil*,

---

<sup>42</sup> Citado en Tadeu Chiarelli, *Tropical, de Anita Malfatti: reorientando uma velha questão*, 2003. [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002008000100011](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002008000100011)

<sup>43</sup> Una madera de la cual se extraía colorante rojo muy apreciado en Europa y materia de explotación.

Andrade versifica documentos históricos de los siglos XVI y XVII mediante juegos irónicos. Este ejercicio de inversión de sentido mediante la yuxtaposición de situaciones contradictorias acentúa la conjunción de los opuestos como un ejercicio semántico y epistemológico. El significado histórico de *Pau-Brasil*, como símbolo económico colonial, se transforma en la búsqueda de la propia fisonomía del país, la cual localiza sus orígenes en la reivindicación de la tradición oral y el cuestionamiento de la tradición escrita de la cultura occidental.<sup>44</sup> La exploración semántica, literaria e histórica que Andrade hace en *Pau-Brasil* es parte de la simiente de la estética literaria sobre el mestizaje que desarrolla años más tarde con la noción antropofagia.

Por otro lado, en 1926 el *Manifiesto Regionalista*, escrito por el antropólogo Gilberto Freyre, al que regresaremos más adelante, expone el fenómeno de mestizaje cultural a partir de la intervención y transformación de los usos y costumbres culinarios. Los ingredientes y saberes de la comida de la región del nordeste brasileño<sup>45</sup> son los elementos que Freyre expone para dar una imagen de las permanencias y transformaciones regionales de la cultura brasileña. La cocina nordestina es un palimpsesto de capas de tiempo y saberes del fenómeno de colonización de los grupos étnicos originarios de Brasil y la inmigración de los grupos que llegaron de África, Asia y Europa. Para Freyre con la industrialización y urbanización se corría el riesgo de la desaparición de la práctica culinaria tradicional en las distintas regiones, ya que “los hábitos de las nuevas generaciones no están orientados al aprendizaje de los secretos de las mujeres de la familia.”<sup>46</sup> No obstante, el antropólogo señalaba que existía la posibilidad de conservación de las tradiciones culinarias mediante la transmisión de saberes por medio de procedimientos de repetición y

---

<sup>44</sup> Para ampliar el tema de *Pau-Brasil* y sus relaciones con *Tropicalia* ver Gilberto Vasconcellos, *Música popular: de olho na festa*, (Río de Janeiro: Ediciones del Graal, 1977)

<sup>45</sup> Comprende los estados de Alagoas, Bahía, Ceará, Maranhão, Paraíba, Piauí, Pernambuco, Río Grande del Norte y Sergipe.

<sup>46</sup> Gilberto Freyre, *Manifiesto Regionalista*, 1926, 7a Edición, (Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996), 47-75.

variaciones que articularan la tradición y la actualidad para preservar y renovar las cocinas de distintas regiones.

Todas estas expresiones abrieron camino al despertar ante el espejo. Esa mirada que se mira así misma e implicó reconocerse como distinto frente al otro. La emergencia del *yo antropófago*, en el campo de las artes, ya había acontecido con el *Manifiesto Caníbal Dadá* (1920) del francés Francis Picabia y el dibujo *Antropófago* (1921) del brasileño Vicente do Rego Monteiro (Ver Anexo Imagen 7 y 8) lo que indica que el vínculo simbólico estaba en el imaginario de los artistas como dispositivo estético y político, sin embargo, fue en 1928 que se fundó como parte de un discurso artístico con una nomenclatura particular.



### 2.3. Yo antropófago

El poeta Oswald de Andrade (1890-1954)<sup>47</sup> inventó la figura dual del caníbal civilizado con la que construyó la metáfora de devoración cultural: *Só me interessa o que não é meu. Lei do home. Lei do antropófago.*<sup>48</sup> Antropofagia fue, entonces, la palabra que expresó el fenómeno cultural de imposición y destrucción a través del discurso inverso y contradictorio de apropiación e intercambio.

El *Manifiesto antropófago* es una visión intelectual artística sobre la construcción simbólica, histórica y antropológica de la clasificación y catalogación de las sociedades primitivas y de África en América. El *Manifiesto* explica el sentido de la antropofagia a través de relaciones dicotómicas y contradictorias: ante la Revolución Francesa la *Revolución Caraíba*, ante la gramática y la clasificación de la naturaleza está la “conciencia participante y una rítmica religiosa”, ante la teorización de la “mentalidad pre-lógica” del antropólogo Lévy-Bruhl <sup>49</sup> esta la “existencia palpable”.<sup>50</sup> El mensaje es que las referencias fundantes del pensamiento occidental del siglo XX (Montaigne, Rousesau, la Revolución Francesa, Freud, etc.) nacen a partir de la necesidad de explicar *América*.

---

<sup>47</sup> Oswald de Andrade viaja por primera vez a Europa en 1912 (Italia y París), a partir de 1923 realizará más viajes y tendrá una larga estadía en 1925, tiene contacto con artistas de las primeras vanguardias como Erik Satie, Jules Supervielle, Fernand Léger y Blaise Cendrars. Ver “Cronología de Oswald de Andrade” en *Oswald de Andrade, Escritos antropófagos*, Trad. Alejandra Laera y Gonzalo Aguilar, Corregidor, Buenos Aires, 2008. Manifiestos publicados en las primeras décadas del siglo XX en Europa: *Manifiesto del futurismo* (1909, Filippo Tommaso Marinetti), *Manifiesto de las siete artes* (1911, Ricciotto Canudo), *La pintura cubista* (1913, Guillaume Apollinaire), *Manifiesto Dadá* (1918, Tristan Tzara), *Manifiesto Caníbal Dadá* (1920, Francis Picabia), *Suprematismo* (1920, Casimir Malevich), *Manifiesto del realismo* (1920, Naum Gabo y Antoine Pevsner), *Primer manifiesto del surrealismo* (1924, André Breton), etc. Para ver estos y otros manifiestos consultar *Manifiestos de las vanguardias artísticas*, Voces del arte I, Ediciones del basurero, México, 2006. Para ampliar el debate sobre las relaciones entre arte, política y vanguardias consultar Adolfo Sánchez Vásquez, “Modernidad, vanguardia y posmodernismo” en *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

<sup>48</sup> Oswald de Andrade, “Manifiesto antropófago”, en facsimilar de *Revista de Antropofagia. Reedición da Revista literária publicada em São Paulo-1 e 2 dentições 1928-1929*, intr. Augusto de Campos, Editora Abril Ltda. y Metal Leve S/A, (São Paulo, 1975). Traducción: “Sólo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago.”

<sup>49</sup> James George Frazer en *La rama dorada. Magia y Religión*, describe la costumbre de ingerir carne o sangre de animales u hombres, o su representación en pan con figura humana, como parte de distintos rituales “primitivos” donde se creía que de esta manera se consumía el espíritu del dios o las cualidades físicas, intelectuales o morales intrínsecas a quien se convertía en alimento. (La Habana: Clásicos Ciencias Sociales, 2008), 234.

<sup>50</sup> Oswald de Andrade, “Manifiesto antropófago”, publicado en *Antropophagy today?, Antropofagia hoje?, Antropofagia hoy, Antropofagia oggi?*, *Nuevo texto crítico*, núm. 23-24, (California: Stanford University, 2000), 24-30.

*Tupy or not tupy that is the question*<sup>51</sup>, es una de las frases emblemáticas del Manifiesto, por que ejemplifica la devoración como práctica de apropiación y contaminación. En esta frase el uso de distintos idiomas (inglés, portugués y vocablos indígenas) expresa la profunda transformación de la cultura a partir de la mezcla. Se establece no sólo un cambio semántico que señala la sustitución del carácter ontológico al que refiere la pregunta original de Hamlet por el carácter histórico del origen *tupy*. Lo que coloca al lenguaje (y la literatura) como el centro del cambio y reconocimiento histórico de sí mismo como lo otro.

Andrade transforma la pregunta shakespeariana en el problema histórico de identificación cultural entre el “brasileño” y su origen *indígena tupy* en el universo del pensamiento occidental, en consecuencia, la voz del antropófago deriva de la voz del príncipe Hamlet. ¿Acaso, los propios recovecos y angustias de Hamlet, en buena medida, fueron transformados en las preocupaciones y contradicciones de su propio personaje?<sup>52</sup> Según el programa del antropófago moderno, este no repite la voz de Hamlet sino lo usa como el referente para construir su contrario, mientras Hamlet busca la venganza de la muerte de su padre y repudia el adulterio de la madre, el antropófago busca matar la figura del patriarcado y del mesianismo religioso para abrirle al mundo moderno el matriarcado sin la figura coercitiva de dios.<sup>53</sup>

Más que la imitación el antropófago moderno es el personaje paradigmático de una revolución construida en el ámbito simbólico de las artes. En consonancia con el discurso de vanguardia, Andrade hizo de la idea de antropofagia una metáfora del arte como acción combativa en la cultura. Un carácter simbólico que ha sido capitalizado de distintas maneras a lo largo de más de ochenta años.

---

<sup>51</sup> Ibid.

<sup>52</sup> Otro personaje sheakesperiano apropiado en la reflexión sobre América Latina es *Caliban* que acompañado de  *Próspero* representan el binomio *salvaje-civilizado* en *La Tempestad*.

<sup>53</sup> Oswald de Andrade , “La crisis de la filosofía mesiánica”, en *Escritos antropófagos*, selec. Alejandra Laera y Gonzalo Aguilar, (Argentina: Corregidor, 2008), 95-155.

No se le puede negar al antropófago la ruptura que promovió. *Él* elige, apropia y transforma el sistema de representación simbólico occidental impuesto, lo engulle para crear la imagen del *brasileño* moderno. En la búsqueda por un origen y un comienzo distinto este personaje se descubre y define en la impureza cultural, en la permanente “contaminación”. La necesidad central fue superar la matriz colonial, lo que implicó construir una imagen entre progreso y primitivismo, entre lo cosmopolita y lo nacional. Por ello, la antropofagia fue la metáfora que respondió al contexto de fusión cultural y de nuevos patrones de clase.

Con el antropófago, se reinventa la imagen mítica del indio aguerrido, del *salvaje* que se apropia de la voz del hombre histórico y construye su propio pasado desde el presente de la modernidad y el progreso: el *brasileño*. El *Abaporu* retratado por Tarsila do Amaral rompe con la habitual representación académica, romantizada, de la fisonomía y paisaje del *brasileño*. (Ver Anexo Imagen 9) El hombre desnudo construido a partir de la yuxtaposición de planos de color y de formas sintéticas, se presenta monstruoso por su desproporción: En gesto de espera mantiene la nomenclatura de la comunión de los opuestos como un sentimiento de contradicción permanente del *salvaje civilizado*.

Mário de Andrade en su novela *Macunaíma, el héroe sin ningún carácter* (1928) sumó a la iconografía del antropófago el imaginario popular donde la pereza, el placer y la magia son cualidades de *Macunaíma* y sus hermanos *Jigué* y *Maanape*, transformados en hombre blanco (... *branco louro de olhos azuizinho*<sup>54</sup>), hombre moreno (...*da cor do bronze novo*<sup>55</sup>) y hombre negro (...*ficou negro bem filho da tribo dos Tupanhumas*<sup>56</sup>). En la novela las características negadas y destruidas por la colonización se presentan a través de leyendas e historias populares y estereotipos desarrollados en la sátira popular, opuestos a los valores logocéntricos y religiosos de la cultura

---

<sup>54</sup> Fragmentos del pasaje V donde sucede la transformación de *Macunaíma* y sus hermanos, “*Piaimã*”, en *Macunaíma o herói sem nenhum carácter*, (Belo Horizonte: Editora Itatiaia limitada, 1984), 29-36. Traducción “...blanco rubio de ojos azulitos...”

<sup>55</sup> *Idid*. “...del color del nuevo bronce...”

<sup>56</sup> *Ibid*. “...era negro como hijo de la tribu de los Tupanhumas...”

occidental. El código simbólico negado por la tradición académica se convierte en característica afirmativa para la transformación de la literatura brasileña.<sup>57</sup> Mário de Andrade describe que la metamorfosis de *Macunaíma* fue a raíz de un encantamiento durante la evangelización de *la indiada brasileira*<sup>58</sup>, el agua en que se baña lo convierte en el hombre blanco de la ciudad, como lo fue, la absorción del enemigo mencionada en el *Manifesto*. El personaje del antropófago, juega con el poder de la autorepresentación para crear lo “brasileño” a partir de la modernidad y construir otra idealización.

---

<sup>57</sup> Antônio Cândido, “Literatura e cultura de 1900 a 1945. Panorama para estrangeiro”, en *Literatura e sociedade*, (Río de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006), 117-146.

<sup>58</sup> *Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão de Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira.* (“Pero el agua era encantada porque aquel agujero en la piedra era la marca del pie de Sumé, del tiempo en que andaba pregonando el evangelio de Jesús para la *indiada* brasileña.”)

## 2.4. Antropofagia: virus o vacuna

Según el propio poeta Oswald de Andrade la antropofagia se desató como un contagio, un sarampión, por lo que la acepción de virus o vacuna es una deriva más de la jerga antropofágica que atraviesa la acción de devorar y de contagio, tan empleada dentro de las analogías y metáforas de la antropofagia artística. De esta manera, hacer referencia a su virulencia no es una acepción meramente negativa sino parte de la condición de inoculación y proliferación como parte de la propia práctica artística que construyó tendencias estéticas. Su contagio será tóxico para determinados huéspedes pero también actuó de manera contraria en otros, es decir, como expresión fundante de la historia del arte moderno brasileño se ha automatizado en los discursos del arte, no obstante, su análisis permite desmontar el sistema de control y funcionamiento del arte contemporáneo.

Es en la apropiación artística donde el juego de conversión entre virus y vacuna será incansable para la actualización del discurso antropófago. En el **Cuadro 1: Configuración histórica de la noción de antropofagia** se señala la importancia de los mecanismos de apropiación artística como la integración y fusión de recursos técnicos que incursionó la generación de artistas “antropófagos”. Este “contagio” técnico-formal estuvo vinculado con los procesos de internacionalización artística de las formas singulares que surgieron del arte brasileño y que se pueden rastrear en tres momentos específicos: el trabajo literario y reflexivo de Oswald de Andrade a partir de 1945, así como, la poesía concreta y neoconcreta, no obstante, para algunos críticos, el surgimiento de *Tropicalia* fue el ápice antropófago. Asimismo, durante la misma época en el cine Glauber Rocha planteó que el *Manifiesto del cinema novo* era heredero de la antropofagia.

Al respecto de la virulencia antropofagia, la palabra *phageim*, “comer” cuenta con sufijos como -fagia, -fago y -faga, que refieren a sistemas particulares de nutrición o comportamientos alimenticios que se presentan en todos los organismos vivos (micro y macrocelulares). En este sentido, la analogía de la antropofagia como un comportamiento viral en el discurso de la práctica

artística es una metáfora del fenómeno biológico de la “conversión fágica” que es cuando un organismo se transforma de no patógeno a virulento.<sup>59</sup> Asimismo, el término *fagos* se define como los virus que se inoculan para infectar a bacterias que producen enfermedades infecciosas, este mecanismo fue suplantado por los antibióticos. En la actualidad debido al desarrollo de resistencias bacterianas, científicos están regresando a la alternativa de los *fagos* como terapias para combatir enfermedades infecciosas, con lo que han demostrado que no existe la panacea y que lo que es una enfermedad para unos, para otros es la medicina. En este sentido, aún cuando se piense que la noción de antropofagia ha sido una plaga porque ha generalizado y reducido el complejo panorama del arte y la cultura brasileñas convirtiéndose en una divisa internacional, también muestra un estudio puntual sobre los cambios y sistemas de control y poder que permiten que se haya desarrollado bajo esa acepción.

En este orden de ideas, la virulencia de la metáfora de devoración cultural en lo que concierne a la operación de inversión de los usos, costumbres y pensamiento europeo como tendencia estética, a finales de los años 20, estuvo centrada en el núcleo de artistas plásticos y escritores encabezado por Tarsila do Amaral, Raúl Bopp, Oswald y Mário de Andrade, sin embargo, el mismo núcleo de la *Revista antropofagia* dio otras figuras y manifiestos como el de Oswaldo Costa. Quien pone a discusión la adscripción occidentalista del antropófago oswaldiano y resalta la diferencia entre las formas de la cultura europea y la experiencia de ellas en Brasil.

Andrade propuso un antropófago nacido de la modernidad e íntimamente vinculado a la cultura occidental y a las vanguardias, mientras, Costa se aproximó al sentido de modernidad como un proyecto disciplinario y colonialista que debía rechazar el antropófago: “[la modernidad] *Não*

---

<sup>59</sup> Consultar descripción gráfica de la conversión fágica en <http://www.fagro.edu.uy/~microbiologia/docencia/materiales%20teoricos/2011/virus2011.pdf>, además, el artículo *Los bacteriofagos y sus productos génicos como agentes antimicrobianos*. <http://oldearth.wordpress.com/microbios-en-accion/los-bacteriofagos-y-sus-productos-genicos-como-agentes-antimicrobianos/>

*deve ser comido.*”<sup>60</sup> Para Jáuregui el texto de Oswaldo de Costa es una marca de la cara “revolucionaria” del antropófago, incluso afirma que el planteamiento de Costa es la crítica que después desarrolla Roberto Fernández Retamar contra “la concepción de la cultura brasileña como europea y [a la que] cuestiona su adscripción occidental[ista].”<sup>61</sup> La mirada de Oswaldo Costa diferencia entre un carácter reivindicativo de los orígenes históricos del caníbal y el antropófago moderno como un “mito producto de la colonización.”<sup>62</sup>

Esta crítica no será ajena al propio Oswald de Andrade que en 1933 cancela el carácter inicial de ruptura estética y discursiva de la narrativa antropófaga y la define como un virus. “(...) seguí en la burguesía de la cual más que un aliado, fui un índice cretino, sentimental y poético. Dicté la moda de Vieira para el Brasil colonial (...) El movimiento modernista, que culminó en el sarampión antropofágico, parecía indicar un fenómeno progresista. São Paulo poseía un poderoso parque industrial (...)”<sup>63</sup>

Conforme la expresión del poeta las funciones de la antropofagia se tornan contrarias a la impronta “revolucionaria” de las vanguardias, sin embargo, se debe considerar que estos desplazamientos de sentido tanto de objetos como discursos artísticos, en la mayoría de los casos, se producen durante la re-orientación de las relaciones políticas y sociales con el arte en general y con los artistas en particular.<sup>64</sup> Es decir, el *las expectativas* de una época (reflejada en instituciones e ideologías) influyen en las *experiencias* y afectos de los sujetos.

---

<sup>60</sup> Jáuregui, *Canibalia*, 437. Fuente directa del Manifiesto: Oswaldo Costa, “A “descida” antropophaga”, en *Revista antropofagia*, Núm.1, (São Paulo: Editora Abril Ltda., 1975), 10.

<sup>61</sup> Ibid. 439

<sup>62</sup> Carlos Jáuregui hace esta referencia a partir del estudio del sociólogo venezolano Julio César Salas (1870-1933), *Los indios caribes: estudio sobre el origen del mito de la antropofagia* de 1920.

<sup>63</sup> Oswald de Andrade, *Obra escogida*, 76 <http://www.biblioteca.org.ar/libros/211587.pdf>

<sup>64</sup> Para ampliar el debate sobre las relaciones entre los artistas y los partidos políticos en los años treinta y cuarenta consultar el análisis histórico y literario de João Cezar de Castro Rocha sobre *Macunaíma* y su contexto, en el prólogo a *Macunaíma, el héroe sin ningún carácter*, Trad. Héctor Olea, (La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2011). Así como, Antonio Cándido, *Literatura e sociedade*, 116-132.

En este sentido, durante los años treinta la participación de los artistas en la vida política y social se caracteriza por su adhesión a los partidos políticos, António Cândido advierte que esta relación fue parte de “ la moda de los estudios sociales de la década de los treinta”, lo que marcó la nueva ruta de un arte comprometido socialmente. Por su parte, el poeta Alejo Carpentier también señala que en las vanguardias europeas entre 1930-1931 los artistas de preguntarse por un estilo o una técnica artística paso a preguntarse por el partido de adscripción al que deberían adherirse: el dilema era “¿Me inscribo en el partido o no me inscribo en el partido?”. João Cezar de Castro Rocha<sup>65</sup> ratifica que la imagen del partido constituyó varias metáforas poéticas en Brasil, por ejemplo en la poesía de Carlos Drummond de Andrade aparece el siguiente verso: “Este es tiempo de partido, tiempo de hombres partidos.”<sup>66</sup> Donde al mismo tiempo describe, critica y caracteriza esta tendencia a partir de la doble acepción de “partido”.

Oswald de Andrade en 1929 se separa de Mário de Andrade, Tarsila do Amaral y de la Revista Antropofagia publicada en el *Diario de São Paulo: por el derecho antropofágico contra la propiedad*. En 1931 se integra al Partido Comunista Brasileño y participa en la edición del periódico *O Homem do Povo*<sup>67</sup>, y planteó negativamente el efecto de clase en su proyecto antropófago. Que de vacuna (*Necessidade da vacina antropofágica*<sup>68</sup>) pasó a ser un *sarampión*: un virus. La antropofagia se esparció artísticamente y su éxito legitimó la ciudad capital de São Paulo como centro de poder económico y cultural.

La tendencia anti-vanguardia de Andrade duró unos años ya que en 1945 se separó del PCB y escribió *Informe sobre el modernismo*, pauta para la re-valoración de la noción de antropofagia<sup>69</sup>.

---

<sup>65</sup> João Cezar de Castro Rocha es profesor de literatura comparada en la Universidad de Río de Janeiro, Autor de *Crítica literária: em busca do tempo perdido?* (Argos, 2011); *Exercícios críticos – Leituras do contemporâneo* (Argos, 2008); *O exílio do homem cordial. Ensaio e revisões* (Editora do Museu da República, 2004); *Literatura e cordialidade. O público e o privado na cultura brasileira* (EdUERJ, 1998), livro com o qual recebeu o “Prêmio Mário de Andrade”.

<sup>66</sup> João Cezar de Castro Rocha, “Prólogo a *Macunaíma, el héroe sin ningún carácter*”, XXIII.

<sup>67</sup> Andrade, *Obras escogidas*, 11-12

<sup>68</sup> Ibid. “Necesidad de la vacuna antropofágica”.

<sup>69</sup> Ibid.



A partir de este año el poeta comienza la recuperación de la noción de antropofagia y la idea de la voz del artista como testigo de los acontecimientos de la experiencia moderna. En 1950 escribe *Un aspecto antropofágico de la cultura brasileña: el hombre cordial* (referencia al sociólogo Sergio Buarque de Holanda y al libro *Raíces del Brasil* de 1936)<sup>70</sup>. En este texto la antropofagia se afirma como la metáfora de encarnación de la sociedad brasileña en la síntesis del “hombre natural tecnificado”.<sup>71</sup> Su identidad es la lucha por la adaptación y pertenencia a la sociedad moderna, donde la figura del “hombre cordial” se lee como un comportamiento estratégico, el cual derivó en el acto de devoración individual e íntimo como reflejo del valor de la *alteridad*<sup>72</sup> y con ello el resurgimiento y la construcción de la sociedad antropófaga del matriarcado o el “mundo sin dios”.<sup>73</sup>

No obstante la importancia de este texto, fue el ensayo para el concurso de la cátedra de Filosofía en la Universidad de São Paulo, titulado *La crisis de la filosofía mesiánica* (1950), donde Andrade reconstituyó la noción de antropofagia en su dimensión política y filosófica. Una

---

<sup>70</sup> Sergio Buarque de Holanda desarrolla la noción de “hombre cordial” vinculado a la relación entre la transformación del sentido y la estructura de la familia y la intimidad en el estado y la sociedad moderna. “Se disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade —daremos ao mundo o “homem cordial”. A lhanza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com e feito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral [...] Nossa forma ordinária de convívio social é, no fundo, justamente o contrário da polidez. Ela pode iludir na aparência —e isso se explica pelo fato de a atitude polida consistir precisamente em uma espécie de mímica deliberada de manifestações que são espontâneas no “homem cordial”: é a forma natural e viva que se converteu em fórmula. [...] Detém-se na parte exterior, epidérmica do indivíduo, podendo mesmo servir, quando necessário, de peça de resistência. Equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar intatas sua sensibilidade e suas emoções.” (“Se dise, como una expresión feliz, que la contribución brasileña para la civilización será la de la cordialidad —daremos al mundo “el hombre cordial”. La simplicidad en el trato, la hospitalidad, la generosidad, virtudes tan elogiadas por los extranjeros que nos visitan, representan, en efecto, un rasgo definido del carácter brasileño, en la medida, al menos, en que permanece activa y fecunda a la influencia ancestral [No obstante...] Nuestra forma ordinaria de convivencia social es, en el fondo, justamente lo contrario a la cortesía. Ella alude, en apariencia —y eso se explica porque el acto de la actitud cortés es una especie de mímica de liberada de manifestaciones que son espontâneas en el “hombre cordial”: es la forma natural y viva que se convirtió en fórmula. [...] Se detiene en la parte exterior, epidérmica del individuo, incluso puede servir como arma de resistencia. Equivale a un disfraz que permitirá a cada cual conservar intactas su sensibilidad y sus emociones.”) Sergio Buarque de Holanda, “O homem cordial”, en *Raizes do Brasil*, 26 ed., 14 reimp., (São Paulo: Editora Schwarcz LTDA, 1995), 138-151.

<sup>71</sup> Andrade, Oswald, *La crisis de la Filosofía mesiánica*, 97.

<sup>72</sup> “En el contrapunto de la agresividad-cordialidad, se define lo primitivo (...) La cultura matriarcal produce ese doble aspecto: comprende la vida como decoración y la simboliza en el rito antropofágico que es la comunión. Pero por otro lado, la devoración trae en sí la inminencia del peligro y produce la solidaridad social que se define en alteridad.” Andrade, *Un aspecto antropofágico de la cultura brasileña: el hombre cordial*, 170.

<sup>73</sup> Ibid.

construcción donde fácilmente se mezclan política con psicoanálisis, sociología, antropología, estética y arte.

El ensayo comienza confirmando el carácter ritual del antropófago y la cosmovisión del primitivismo avalada por Homero<sup>74</sup>, contra-argumentos que funcionan frente a la ficción monstruosa del *caníbal* colonial, que opone lo ritual a la destrucción. La visión de Andrade establece que el antropófago es el heredero de la cosmovisión primitiva: “armónica y comunal”<sup>75</sup> y el *caníbal* es el antropófago por “gula y hambre” de las ciudades y los extranjeros.<sup>76</sup> La devoración antropófaga es el acto ritual-metafórico de la cultura que tiene dos estadios conceptuales y culturales: el matriarcado y el patriarcado a los que corresponden lo primitivo y lo civilizado, una cultura antropofágica y una cultura mesiánica claves del Manifiesto del 28.

La comunión antropófaga se plantea como acto de devoración (o la transformación del tabú en tótem mediante la apropiación de lo *otro*), el Matriarcado de Pindorama y la muerte del padre, la voluntad de elegir y desear “todo lo que no es mío” como la “leí del hombre, ley del antropófago”. Asimismo, el principio del ocio y la supresión del trabajo se presentan como la transfiguración metafórica del choque y asimilación cultural de fenómenos sociopolíticos y económicos que cuestionan la constitución y pensamiento del estado y con ello de la voluntad del hombre. Los argumentos de Andrade atraviesan por el pensamiento filosófico occidental para interrogar las nociones centrales civilizatorias: estado, trabajo, ciencia y religión.

Andrade lanza la utopía de la cultura antropofágica, ligada a los avances tecnológicos, para sustituir a la cultura mesiánica y construir el matriarcado de una constitución social basada en “el hijo por derecho materno, la propiedad común del suelo y el Estado sin clases o la ausencia de Estado”<sup>77</sup>. Sonde el papel de la ética era desplazar todas las deformaciones coloniales del

---

<sup>74</sup> Padre de la historia y mitología griega que su propia existencia es de cuño literario.

<sup>75</sup> Ibid.

<sup>76</sup> Ibid.

<sup>77</sup> Ibid.

pensamiento patriarcal y generar otros caminos. No obstante, dichos caminos no son rectos, ni perfectos, sino al contrario, son los itinerarios del hombre que se piensa filosófica y antropofágicamente desde su “duplicidad antagónica que trae en sí su carácter conflictivo con el mundo.”<sup>78</sup>

Una visión que en los últimos años retomó el debate sobre la constitución de la ética en el discurso antropófago fue la filósofa Suely Rolnik, quien plantea que la “fórmula ética” del antropófago radica en un “criterio de selección” que no es un sistema de valor en sí mismo, un modelo, sino que se constituye a partir de “cuanto este funciona, de con qué funciona y de en qué medida permite (...) producir sentido”.<sup>79</sup> Asimismo, también distingue la “actualización narcisista” y el carácter “identitario-figurativo” que constituye una imagen alienada del antropófago. De esta manera, Rolnik establece que la “fórmula ética” del antropófago es una práctica de construcción de la subjetividad, que se enfoca en la búsqueda de “la voz antropofágica”.<sup>80</sup>

En este contexto, las artes no pueden ser resultado de una ideología de estado ni de clase. Lo que nos recuerda, la publicación de Andrade en 1933 cuando se auto-sancionó calificando a la antropofagia como servil a una causa de clase y de estado. A este arte servil se impondrá “el arte del libre juego y problema emotivo” resultado de un “alma lúdica”<sup>81</sup> nacida en el matriarcado de la cultura antropófaga.

otro elemento característico del apropiacionismo antropófago lo señala Paulo Herkenhoff cuando describe que el artista Max Bill al ver las imágenes de los primeros artistas concretos, como Almir Mavigner e Ivan Serpa, preguntó “¿dónde está la matemática?”<sup>82</sup> El curador explica que

---

<sup>78</sup> Ibid.

<sup>79</sup> Suely Rolnik, *Más allá del principio de identidad. La vacuna antropofágica*, [www.tau.org.ar/upload/.../Mas\\_all\\_del\\_principio\\_de\\_identidad.doc](http://www.tau.org.ar/upload/.../Mas_all_del_principio_de_identidad.doc)

<sup>80</sup> Ibid.

<sup>81</sup> Ibid.

<sup>82</sup> Paulo Herkenhoff, *Brasil (es)*, Lápiz, Núm. 134-135, (Madrid: 1997), 19-35.

antes de que Serpa y Mavigner vieran las obras de Max Bill o de Piet Mondrian, sus referentes geométricos los vieron en una institución psiquiátrica. Herkenhoff establece que esta característica vivencial será lo que distinga el uso de la geometría en el modelo estético de la pintura brasileña en los años cuarenta. Razón por lo cual asegura que entre los mecanismos y códigos de representación de los artistas concretos brasileños, más allá de la razón se encuentra la experiencia: “El arte brasileño se curó del síndrome de atributo de la razón (...) de ser una ilustración de teorías”<sup>83</sup>. En estas generaciones la pintura de Piet Mondrian y Kasimir Malevitch fueron constitutivas en la apropiación técnica y conceptual, tanto del grupo de artistas concretos como de los neoconcretos, quienes publicaron su Manifiesto en 1959 en Río de Janeiro (Almiçar de Castro, Ferreira Gular, Franz Weissmaner, Lygia Clarck, Lygia Pape, Reinaldo Jardim y Theon Spamídis).

Los artistas neoconcretos criticaron la extrema racionalidad de la interpretación y uso de la geometría, la óptica, el color y la materia.<sup>84</sup> Uno de los desplazamientos más significativos de la propuesta neoconcreta en las siguientes décadas, fue aproximar su propuesta estética y prácticas artísticas a la intuición. Relación que pretendió inducir al artista y al público a una relación con las sensaciones como el centro neurálgico para desarrollar un vínculo en el espacio y el tiempo de la acción y del cuerpo, vínculo fundamental con la conciencia de lo cotidiano, lo formal-artístico y lo simbólico.<sup>85</sup> Con ello contrarrestaron la propuesta de los concretos y la producción de la experiencia estética y formal desde procedimientos solamente conceptuales.

---

<sup>83</sup>Ibid.

<sup>84</sup> Gonzalo Aguilar, *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, (Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2000).

<sup>85</sup> En gran medida la vena de las prácticas neoconcretas fue el pensamiento fenomenológico. José Ferrater Mora plantea que la fenomenología moderna se debe a Husserl y se entiende como un “método” y como “un modo de hacer”, porque el método está exento de todo psicologismo. La fenomenología es [...] reconocer que toda intuición primordial es una fuente legítima de conocimiento, que todo lo que se presenta por sí mismo “en la intuición” (y por así decirlo en persona) debe ser aceptado simplemente como lo que se ofrece y tal como se ofrece, aunque solamente en los límites en los cuales se presenta” (*Ideas*). José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía abreviado*, (México: Editorial Sudamericana-Hermes, 1983), 171-172.

Por otra parte, un año después del golpe militar del 64 comienza el auge de los Festivales de la canción (1965-1972), los cuales eran programados exitosamente en los principales canales de televisión brasileña. En la euforia de estos eventos en vivo, más allá de los jueces “oficiales” del concurso, era el público el que decidía, con abucheos o con aplausos, qué concursantes continuaban o no. El 21 de octubre de 1967 en el III Festival de la Música Brasileña de *TV Record* se presentan tres de las figuras que conformaron *Tropicalia*: Gilberto Gil, Caetano Veloso y *Os mutantes*. Con lo que la noción de antropofagia volvió al campo de las artes bajo un carácter de protesta contra la dictadura —que comenzó con el golpe militar de 1964 con Humberto de Alença Castelo Branco y con sus variantes durará hasta entrados los años ochenta—. Hélio Oiticica apunta en el *Esquema geral da Nova Objetividade*, “A Antropofagia seria a defesa que possuimos contra tal domínio exterior, e a principal arma criativa essa vontade construtiva, o que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o definitivamente numa Super-Antropofagia.”<sup>86</sup>

En 1968 con Artur da Costa e Silva como presidente se implementó el Acta Institucional No. 5 (AI.5) con la que se suspendió todo derecho ciudadano, acción que endureció la censura en medios de comunicación, arte y cultura. Brasil se convirtió en un país donde se ejercía la tortura, el secuestro y la censura.<sup>87</sup> Sin embargo, se aplicó una estrategia permisiva en las telecomunicaciones, el campo del arte y cultura, lo que garantizó el control y masificación de la relación entre unidad nacional y seguridad nacional. Nos cuenta la curadora Graciela Kartofel que en televisión se podía

---

<sup>86</sup>Hélio Oiticica, “Esquema geral da nova objetividade”, <http://poro.redezero.org/biblioteca/textos-referencias/esquema-geral-da-nova-objetividade-helio-oiticica/>, también puede verse una discusión sobre el tema en Andrés Ribeiro Marília, “Arte e política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60”, en *Arte e política. Algumas possibilidades de leitura*, Comp. Annateresa Fabris, (Belo Horizonte: FADESP/C/ARTE, 1998), 169.

<sup>87</sup> Para este tema se puede consultar *Pau de Arara. La violencia militar en Brasil*, Notas y versión directa del portugués Flavio Tavares, (México: Siglo XXI, 1972). Así como, el libro de Fernando Gabiera, *O que é isso companheiro*, 1979. <http://ciadasletrinhas.net/trechos/80121.pdf>. Como material fílmico de Bruno Barreto, *O que é isso companheiro*, 1997 [http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_detailpage&v=9\\_ODe6ar7ag](http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=9_ODe6ar7ag).

hablar abiertamente sobre la dictadura<sup>88</sup>, asimismo, *TV Record* continuó transmitiendo la música de *Tropicalia* a las grandes masas. Pero en 1969 Caetano Veloso y Gilberto Gil, después del concierto *Barra 69*, son obligados a exiliarse a Europa (París, Lisboa y Londres).

Gonzalo Aguilar, Paulo Herkenhoff y Ana de Oliveira, consideran que la experiencia de *Tropicalia* presenta un ejemplo contundente de subversión de las restricciones de los códigos de erudición, que hasta ese momento caracterizaron las experiencias antropófagas: el futuro moderno que deseaba el antropófago oswaldiano lo alcanza *Tropicalia* con las apropiaciones técnicas y estéticas entre la música tradicional brasileña y los nuevos sonidos de la guitarra eléctrica del *rock and roll* de *The Rolling Stone* y *The Beatles*, así como el imaginario de la *cultura pop* norteamericana. Caetano Veloso afirma que la influencia imperialista que llegaba a Brasil podía transformarse en espacio de liberación y simultáneamente podía hacer contrapeso a los rasgos nacionalistas que el *bossa nova* marcaba en la Música Popular Brasileña. Es el uso de los medios masivos de comunicación y su impacto en la cultura masiva lo que configuró y estructuró a *Tropicalia* como la expresión que encarnó la utopía oswaldina.

En lo que respecta al cine, el investigador Pedro Simonar, plantea que la apropiación antropófaga aconteció con la *chanchada*, que define como pastiche del cine de Hollywood y como expresión que abrió camino a las películas nacionales en el mercado cinematográfico internacional, “[esta expresión] tiene un aspecto antropofágico, inconcientemente *oswaldiano*.”<sup>89</sup> Contrastándose con la intención “antindustrial” y “un compromisso com a verdade” del *cinema novo*.<sup>90</sup> Que por otro lado Glauber Rocha reflexiona al *cinema novo* como una práctica cinematográfica con perspectivas antropológicas que debatían la identidad brasileña y cuyo personaje emblemático se

---

<sup>88</sup> Graciela Kartofel comenta una experiencia con un canal de televisión brasileño, “me invitaron a una entrevista y, en plena dictadura brasileña, me preguntaban mi opinión sobre la dictadura argentina...yo cambiaba el tema y pensaba ¿qué quieren estos que me metan a la cárcel?”, Curso Panorama del arte brasileño moderno y contemporáneo, (México: CEB, marzo 2013).

<sup>89</sup> Pedro Simonard, *A geração do Cinema Novo*, (Río de Janeiro: Mauad X, 2006).

<sup>90</sup> Ibid.

puede considerar a *Antonio das Mortes*. Rocha escribe el Manifiesto del *Cinema Novo* (1970), donde decreta que la acción del cine del “tercer mundo” es antropófaga y dialéctica en el espacio de lo primitivo.

A partir de 1977 el régimen autoritario se adaptó a un gobierno de ideas liberales bajo prácticas de “democracia de élites”<sup>91</sup>. El fin de ese “régimen militar y burocrático-autoritario”<sup>92</sup> fue una transición que llegó en 1989<sup>93</sup> con la primera elección directa del presidente Fernando Collor de Mello (PRN). Quien, para algunos, representó la “apertura democrática” y de manera concreta significó la adopción abierta al neoliberalismo.

En su caso, el economista André Coutinho Augustin describe que el término neoliberalismo fue creado en 1938 por el sociólogo y economista alemán Alexander Rüstow durante el *Coloquio Walter Lippman* en reacción a las ideas socialistas y fascistas en Europa. Sin embargo, el primer teórico del neoliberalismo se considera al austriaco Friedrich Hayek con el libro *The Road to Serfdom* (1944). Cuyo eje fue plantear que “todas las formas de colectividad, incluido el socialismo, el fascismo y la social-democracia fueron una “servidumbre moderna. Porque coartan el valor esencial del hombre: la libertad de mercado.”<sup>94</sup> Las ideas del neoliberalismo fueron puestas en práctica en la crisis económica de la década de los setenta por los “régimenes militares de América Latina (en Chile por Pinochet y en Argentina por Videla y Martínez Hoz), luego en países centrales como Inglaterra (1970-1990) y E.U. (1981-1989). Las prioridades eran darle salida a la crisis y reactivar la economía (crisis petrolera, inflación, aumento de tasa de desempleo, son las condiciones

---

<sup>91</sup> Fernando Henrique Cardoso, “La cuadratura del círculo”, en *Nexos*, Núm. 31, (México: julio de 1980), 11-22.

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> Para Paulo Cannabrava Filho la transición política en el gobierno brasileño inicia con “el ablandamiento de la dictadura militar” que fue provocado por el vigoroso movimiento de masas a favor de elecciones directas para presidente y la realización de una Asamblea Constituyente. La presencia de partidos políticos afines a los intereses populares y al margen de los intereses del régimen militar, sin embargo, esta transición no pudo realizarse de manera radical debido a los intereses entre la representación popular y la burguesía monopolista. Paulo Cannabrava Filho, “Salida al fondo a la derecha”, *El día*, México, 28 de junio de 1988.

<sup>94</sup> El investigador André Coutinho Augustin (2010) realiza una revisión histórica del neoliberalismo en su texto *O neoliberalismo e seu impacto na política cultural brasileira*, 2010, recuperado en <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/29463?show=full>.

que marca Coutinho como las detonantes de la crisis de los años 70's), para ello, era necesario controlar la inflación, garantizar la estabilidad de precios y controlar la devaluación monetaria, lo que implicó, recorte de gastos públicos, congelamiento salarial, privatización de bienes públicos, apertura de mercados mediante la construcción de una Economía Mundial que rompiera las barreras comerciales. Figuras como el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial han sido de crucial importancia para la expansión e implementación de este modelo. A finales de los ochenta el neoliberalismo era el modelo imperante en el mundo.<sup>95</sup>

Estas condiciones político-económicas también afectaron al sistema del arte, con ello emergieron nuevas condiciones y necesidades que redefinieron los intereses de instituciones y artistas, mismas que dieron pauta a la transformación del curador como una figura clave en este nuevo panorama. Es así, que comienza la nueva etapa de incubación, mutación y expansión de la noción de antropofagia como concepto curatorial, tema que se tratará detalladamente en el siguiente capítulo. (Ver Anexo Cuadro 2)

---

<sup>95</sup> Ibid. También se puede consultar la historia gráfica de Rafael Barajas El fisgón, *Cómo sobrevivir al neoliberalismo sin dejar de ser mexicano*, (México: El chamuco y los hijos del Averno, 1994).



## 2.5. Antropofagia e institucionalización: control de enfermedades

En términos generales la institucionalización de la antropofagia refiere a los mecanismos de legitimación del arte a partir de su relación con las instituciones y las políticas culturales. En su caso, el Museo de Arte Moderno de São Paulo (MAMSP) y la Bienal de São Paulo fungieron como centros de legitimación del origen moderno de la historia del arte brasileño. Museo y Bienal constituyen una red de orden político cultural que sustenta la historia de una ciudad a través del arte. El Museo de Arte Moderno se crea el 15 de julio de 1948 por el industrial Francisco Ciccillo Matarazzo Sobrinho quien también erige la Fundación Bienal de São Paulo (1951).

De acuerdo con Rosa Artigas, la inversión central del estado iba principalmente a Río de Janeiro, su capital, lo que determinó que en São Paulo la inversión para el desarrollo y producción de arte y cultura quedara en manos de la iniciativa privada. La herencia de la oleada de industriales inmigrantes, principalmente italianos —Crespi, Matarazzo, Pignatari— que llegaron a Brasil a finales del siglo XIX fue el origen de los industriales que encabezaron el proyecto modernizador, no sólo en el desarrollo de los parques industriales sino en la proyección internacional de arte brasileño.<sup>96</sup>

El Conde Francisco Matarazzo, principal líder de la comunidad italiana, fundó el *Centro das Indústrias do Estado de São Paulo* y en 1922 decide separar el área de metalurgia (1917), cuya coordinación quedó a cargo de su sobrino Ciccillio Matarazzo Sobrinho y de su yerno Júlio Pignatari, con ello, la creación de la *Pignatari, Matarazzo e Cia*, misma que se desintegró en 1935. Ciccillio pasó a dirigir la Metalúrgica Matarazzo y su matrimonio con Yolanda Penteadó<sup>97</sup> significó la unión de negocios y “alta cultura”. En su luna de miel a Europa<sup>98</sup> Matarazzo enfermó y lo

---

<sup>96</sup> Rosa Artigas, “São Paulo de Ciccillio Matarazzo” en Catálogo *Bienal 50 anos 1951-2001*, São Paulo, Fundación bienal, 2001.

<sup>97</sup> Penteadó tenía influencias en el ramo textil y contaba con una red importante de artistas, intelectuales, políticos y embajadores europeos base de la configuración de una colección de arte, condición que propició y facilitó el proyecto del Museo de Arte Moderno.

<sup>98</sup> *Ibid.*

llevaron a un tratamiento a Suiza donde conoce a Karl Nierendorf antiguo integrante de la Bauhaus y dueño de una galería en Nueva York. A raíz de sus conversaciones Matarazzo comenzó a formular la idea de crear un museo. Con ayuda de Penteadó, Alberto Magnelli y León Dégand comenzaron el proyecto de acervo de obra. El objetivo del Museo de Arte Moderno era exaltar el desarrollo de la historia del progreso de la ciudad de São Paulo, así como, insertar y generar nuevos mercados para el arte brasileño en el circuito internacional. El modelo del MOMA y la colaboración directa de Nelson Rockefeller garantizaban el éxito de un modelo estratégico para la institucionalización de la producción artística moderna. Entre los socios fundadores del MAM estuvieron los artistas antropófagos Oswald de Andrade y Tarsila Do Amaral.

Para Coutinho Agustín las relaciones entre política y cultura han creado condiciones paradójicas, de esta manera describe que durante las dos dictaduras en Brasil (la de Getulio Vargas (1930-1950)<sup>99</sup> y la iniciada 1964), también fueron periodos fructíferos en cuanto a la constitución de instancias gubernamentales dedicadas a la cultura y las artes que, además, fueron dirigidas por artistas e intelectuales reconocidos. Por ejemplo, Mário de Andrade fue funcionario del *Departamento da Cultura da Cidade de São Paulo* ente 1935-1938, también se crea el *Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico e Nacional* y el *Conselho Nacional da Cultura*. Coutinho explica que al mismo tiempo que el presidente Vargas inauguraba estos organismos también marcó el autoritarismo mediante un sistema de control regulado por las políticas culturales. Por su parte, en la dictadura de 1964 se crearon el *Conselho Federal de Cultura* (1966), el *Instituto Nacional do Cinema* (1966), la *EMBRAFILME* (1969), la *Fundação Nacional das Artes -Funarte* (1975)-*RADIOBRÁS* (1976) y *CONCINE* (1976). A la par de la iniciativa de institucionalización había un

---

<sup>99</sup> En cuanto a la historia del arte Aracy Amaral marca el periodo del *Estado Novo* de 1930 a 1945, sin embargo, las investigadoras Diana Guillen y Mónica Toussaint, caracterizan un periodo de transición que corre de 1930 a 1937 y la consolidación del *Estado Novo* de 1937-1945, aunque señalan que Getulio Vargas vuelve a la presidencia en 1950 antes de su suicidio. (Diana Guillen y Mónica Toussaint, "Del Estado oligárquico al Estado corporativo en la década de los treinta", México: Alianza editorial, 1989). En el texto *Pau Arara. La violencia militar en el Brasil*, se describe que después del llamado "Plan Cohen", el 10 de noviembre de 1937, luego de decretado el Estado de sitio, es proclamado el *Estado Novo*. Asimismo, ratifica 1950 como el año en que regresa Vargas a la presidencia. (*Pau Arara. La violencia militar en el Brasil*, notas y trad. Flavio Tavares, México: Siglo XXI, 1972), 15-40.

mecanismo de control del arte y la cultura que llegó a su máxima expresión con el decreto del Acta no. 5 y en 1975 se formuló el primer “*Plano Nacional de Cultura*, diretamente vinculado com a questão da segurança nacional”<sup>100</sup> En este sentido, considerar los mecanismos de legitimación mediante la creación de instituciones y, más tarde, las leyes de incentivo fiscal pretende dar cuenta de que el impacto y función política de la noción de antropofagia crece, decrece y es cuestionada debido a los intereses de poder durante los procedimientos de instrumentalización que se juegan y ejecutan como parte de su dinámica histórica.

De esta manera, la *conversión fágica*, la virulencia de la antropofagia sigue operando en la construcción simbólica de la identidad brasileña controlada por las instituciones donde circula como parte del discurso artístico e histórico, a veces, como parte del abuso para la permanencia de identidades cristalizadas en objetos de circulación internacional.

En el mejor de los casos, el propósito de regresar a una noción como está es que pueda operar como detonador crítico en nuestro discurso. Es decir, primero que se reconozca que no es un ente abstracto sino un discurso que ha sido desarrollado por sujetos que tienen deseos y experiencias particulares según el juego de “quién representa qué”, segundo, que no puede ser crítica *per se* sino en “relación a”, tercero, que al ser una figura de largo aliento en la historia del arte y cultura brasileña, es saludable cuestionar su permanencia como resultado de los usos, abusos y funciones a las que ha sido sujeta.

Su reactivación en 1998 da cuenta de los cambios y permanencias de sus usos y funciones como materialidad estética y conceptual. Mediante una operación teórica e histórica en el campo de la curaduría contemporánea, la noción de antropofagia se enfatiza como una práctica, un mecanismo que facilita establecer una red de relaciones múltiples (curador-institución, curador-curadores, curador-artista) bajo una dinámica “ideal” de simbiosis.

---

<sup>100</sup> Ibid.

### 3. La reactivación de la antropofagia en el discurso curatorial

#### 3.1. Primera incubación: Breve semblanza del origen de las bienales de arte

Las bienales de arte son una mezcla y actualización de los mecanismos organizativos, de exhibición y de mercantilización de las Exposiciones Universales, cuya antesala fueron las Exposiciones Industriales Nacionales<sup>101</sup>. Mismas que mantuvieron la esencia del intercambio y exhibición mercantil nacional e internacional de las Ferias Medievales<sup>102</sup>.

Las exposiciones universales se fundaron ideológica y culturalmente bajo el programa de la modernización de las sociedades industriales europeas: el progreso y el comercio de mercancías fueron los ejes para la proyección de estos certámenes en plazas y pabellones. Primero en Londres y después en París.

En el sistema organizativo de las exposiciones universales encontramos, un modelo de producción y consumo donde operan nuevos formatos de accesibilidad y transmisión de la cultura y las artes. De esta manera se estableció que el grado de desarrollo de un país con respecto a otros, no sólo depende de sus avances científicos y tecnológicos, sino también de las innovaciones artísticas. El acceso directo a la obra de arte, así como, su facilidad de reproducción y difusión en catálogos, memorias de viaje y artículos constituye el nuevo sistema de circulación, accesibilidad y transmisión de la imagen y las corrientes artísticas<sup>103</sup>.

Inglaterra y Francia afirmaban su primacía con la exhibición de sus avances tecnológicos y científicos, así como, de objetos artísticos y mercantiles. Para Ricardo Quiza Moreno Garza estas exposiciones ratificaron, a nivel cultural, el sistema de jerarquías políticas y económicas históricamente implementadas por Europa al resto del mundo. Asimismo, la manera en que se

---

<sup>101</sup> Walter Benjamin, "Grandville o las Exposiciones Universales" en *Poesía y capitalismo*, (España: Taurus, 1980), 179-181.

<sup>102</sup> Ana Belén Lasheras Peña, "El pasado de las exposiciones universales: las exposiciones nacionales", en *España en París. La imagen nacional en las Exposiciones Universales*, (Santander: Universidad de Cantabria, 2009), 89-97.

<sup>103</sup> *Ibid.*, 39.

organizaban las exposiciones universales responde al acceso y apropiación de los espacios públicos e institucionales, así como al apoyo y participación del gobierno y las “corporaciones económicas y científicas, privadas y oficiales.”<sup>104</sup>

Es así que la estructura se actualiza y se adaptan los mecanismos de negociación, construyendo la base de un intercambio del valor simbólico del artista y la obra por el valor financiero del concepto curatorial. En las Exposiciones Universales y las bienales el intercambio mercantil no es directo, sino a través de la figura intermediaria del “premio”, el cual funciona como incentivo social: lo que se adquiere en estos certámenes es el prestigio o reconocimiento, un sello de garantía de la calidad del producto para su venta, sin dejar de lado, el reconocimiento y legitimación del propio artista.

---

<sup>104</sup> Ver Descripción de Ricardo Quiza Moreno en “Babel revisitada: exposiciones, globalización y modernidad (1851-1895)”, en *Hispania nova, Revista de Historia contemporánea*, Núm. 7, año 2007.

### 3.2. La inoculación de la antropofagia en la curaduría<sup>105</sup>

Como ya lo hemos visto, la antropofagia ha sido una fuente fecunda de prácticas y discursos artísticos, generados en momentos cruciales de la historia política y del arte brasileños. Su reactivación en el ámbito de la curaduría en la década de los noventa es otro ejemplo de ello.

La definición de la curaduría oscila entre su vieja práctica de *curar* —conservar o cuidar— y la de comisario de exposiciones. Es en esta segunda en la que nos enfocaremos brevemente. A partir de los años ochenta el curador incide en el ejercicio teórico e histórico que se convirtió en determinante para el significado y el campo interpretativo de la imagen en el circuito del arte contemporáneo.<sup>106</sup> Esta modificación de sus funciones centraliza su práctica en la cadena de negociación por la legitimidad, a partir de instaurar nuevas funciones y relaciones entre él, el artista, la obra y las instituciones.<sup>107</sup> Así, de ser un personaje que permanecía tras bambalinas se vuelve actor central del espectáculo del circuito del arte contemporáneo internacional (Ver Anexo Cuadro 3) porque, su condición de intermediario cultural le permite contar con la autoridad de definir las tendencias conceptuales, estéticas y técnico-artísticas desde una operación político-económica. Lo

---

<sup>105</sup> Definición de la Academia Mexicana de la Lengua: “[...] Una de las formas de conocer el grado de vitalidad de una palabra es ver si ha producido voces derivadas o, al menos, relacionadas con ella semántica y formalmente. En el español americano, curador ha generado al menos dos: curar (atender, hacerse cargo de ciertas colecciones u objetos artísticos, históricos o científicos) y curaduría o curatoría (cargo de curador; acción y efecto de curar). El latinismo curatorium (organización encargada de curar determinadas colecciones) es término muy empleado en inglés y en alemán.” <http://www.fondodeculturaeconomica.com/obras/suma/r3/buscar.asp?word2=curar,%20curador,%20curadur%EDa,%20curator%EDa,%20curatorium,%20curatorio...>

<sup>106</sup> Cuauhtémoc Medina, *Sobre la curaduría en la periferia*. <http://v2.reflexionesmarginales.com/index.php/num11-documentos-blog/249-sobre-la-curaduria-en-la-periferia-pdf>

<sup>107</sup> Ibid.

que implica que el valor<sup>108</sup> adicional de una exposición se concentra en el nombre del curador, la innovación conceptual y tecnológica que muestre, así como, la capacidad de negociación artística e institucional nacional e internacional.

Las condiciones que permiten el desarrollo y consolidación de este esquema es la globalización que trajo la ideología de las “nuevas democracias” y el “multiculturalismo. Adrián Sotelo afirma, que la globalización entra a América Latina en pleno proceso de resignificación democrática después de las dictaduras del sur se convierte en “el novedoso tema (...) importado desde los círculos de negocios, de las revistas y agencias de publicidad norteamericanos en la década de los noventa que apasionó intensamente a intelectuales, académicos, publicistas, instituciones y editoriales de prestigio.”<sup>109</sup> Lo cual, sólo es un síntoma del nuevo orden y distribución del espacio y del tiempo basado en la movilidad acelerada, lo que ha determinado nuevas relaciones culturales y sociales que corresponden a la explosión de las telecomunicaciones y el transporte, así como a la libertad del capital. Condiciones que el sociólogo Zygmund Bauman reconoce como parte del ejercicio de reconstrucción de nuevas jerarquías sociales, políticas, económicas y culturales, cuyos efectos se cristalizan en las empresas transnacionales que ejercen un efecto (de daño y transformación) en las localidades. La realidad globalizada es una consecuencia

---

<sup>108</sup> La noción de valor para Nietzsche se expone y establece bajo las relaciones de poder que se expresan en el lenguaje mismo, lo cual implica, que valor es la sistematización de condiciones o parámetros para establecer el uso y sentido de objetos, ideas, conceptos —los cuales se pueden convertir en mercancías dentro de un orden social y económico—. No hay cosa con valor en sí misma porque el valor es en tanto las relaciones que el sujeto social establece con el entorno cultural, político, económico.

Asimismo, las nociones de valor de uso y valor de cambio que define Karl Marx valen la pena plantearlas brevemente y sencillamente:

1. Valor de cambio: la transformación del producto de intercambio en mercancía
2. Valor de uso: la mercancía transformada en dinero. Mercancía-Dinero-Mercancía.
3. En el dinero se designa el valor de las mercancías.
4. Enajenación: produces objetos con valor de cambio y ya no con valor de uso intrínseco al propietario.
5. Conforme cambia el valor de uso que un objeto poseía, transformación dado por la asignación de valor mediante el dinero, dicho objeto adquiere un valor adicional.
6. El dinero como mercancía implica que en sí mismo tiene un valor de uso (comprar dinero no era lícito en el siglo XVIII porque el valor estaba asignado por el órgano de poder más importante que era el Emperador). Sin embargo, el dinero como mercancía implica el desarrollo de la especulación, su desdoblamiento en inversiones.
7. El dinero es signo porque es la manifestación de las relaciones humanas y del trabajo fundadas en la lucha de clases.

<sup>109</sup> Adrián Sotelo, *América Latina: de crisis y de paradigmas*, (México: Universidad Obrera, UNAM, PyV, FCP, 2005).

de la expansión económica que ha afectado, principalmente, al control y explotación de la fuerza de trabajo extendiéndose a los mecanismos de producción simbólica y experiencias humanas.<sup>110</sup>

Los reajustes y éxito del curador como una figura eminentemente política, que ha construido una red de legitimación inapelable dentro del *mainstream*, corresponde a una estrategia de rearticulación social y política del arte y la cultura basada en los procedimientos y programa del *marketing cultural*, las leyes de incentivo fiscal y la transformación de las empresas en marcas comerciales, que si bien, se han desarrollado de manera desigual en todos los países de América Latina, no dejan de ser un síntoma generalizado de las expectativas de integración global bajo la transformación del modelo económico neoliberal.

La función de *identidad latinoamericana* entra como parte del desarrollo y marca de la curaduría, podría decirse que es el primer escenario de la antropofagia en la curaduría dentro de la escena global. Aun cuando a este tema regresaremos más adelante, cabe decir que, con la fiebre de la globalización aparece el diferencial de “curaduría periférica” (ver Anexo Cuadro 4), configurada para consolidar la idea de que se pueden construir y producir “nuevos centros” como resultado del empoderamiento de esas periferias. Para Cuauhtémoc Medina la localización de espacios simbólicos y de operación política se encuentra en el *Sur*: Una “divisa de invención, desviación y resistencia”<sup>111</sup> frente al Norte en su calidad de gestor y administrador de los discursos de autoridad académicos y estéticos. Sur y Norte representan una disputa geopolítica histórica, particularmente, para los países de América Latina porque representan la asimetría económica y cultural, que construye relaciones de concesión y dependencia institucional. Medina define esta operación como “la contraofensiva cultural que especialmente en los terrenos inestables del arte contemporáneo,

---

<sup>110</sup> Zygmunt Bauman, “Después del Estado Nacional...¿qué?”, en *La globalización. Consecuencias humanas*, (México: FCE, 5ta reimp., 2010), 75-133.

<sup>111</sup> Cuauhtémoc Medina, *Sobre la curaduría en la periferia*. <http://v2.reflexionesmarginales.com/index.php/num11-documentos-blog/249-sobre-la-curaduria-en-la-periferia-pdf>



planteó sobre todo, desde finales de los ochenta, el cuestionamiento de la división geográfica del prestigio y circulación de los referentes culturales.”<sup>112</sup>

No es de sorprenderse que la reaparición de la antropofagia en el discurso curatorial suceda en el festejo de los 500 años de la *invención de América*, que como ya se ha dicho, confirma que su reactivación depende de la actualización de las relaciones entre colonialidad y modernidad, que muchas veces deriva en problemáticas sobre las identidades.

El impacto que provoca el cambio entre descubrimiento e invención para la historia de América<sup>113</sup> tuvo su devenir en 1992 cuando se debatió entre la pertinencia de sustituir *conquista por encuentro*. Con lo cual se anunciaba, una vez más, el cambio de gobierno de un modelo e imagen del mundo. El festejo del V centenario buscaba suplantar la historia de la violencia que advertía el pasado de la conquista del *Nuevo Mundo*, por el emplazamiento del “encuentro entre dos mundos”: la multiculturalidad.

La idea de *encuentro* funcionó como el significante de la diplomacia política, pertinentemente, para definir el presente de las relaciones comerciales y colaborativas entre *América Latina*, Europa y E.U., materializadas, en lo que más tarde será la firma de los Tratados de Libre Comercio. (Cuadro 2) En este giro de tuercas, los binomios civilización-barbarie, conquistador-conquistado, vencedor-vencido, etc. de la visión colonial, fueron velados por la cordialidad de ese “encuentro entre dos mundos”.<sup>114</sup> El festejo del V Centenario, a través de eventos artísticos, editoriales y encuentros internacionales especializados (coloquios, simposios, etcétera) accionó dispositivos comerciales,

---

<sup>112</sup> Ibid.

<sup>113</sup> Como se planteó en el apartado 2 con la perspectiva de Edmundo O’Gorman sobre la pertinencia histórica de hablar sobre el descubrimiento o la invención de América.

<sup>114</sup> Néstor García Canclini, *La globalización imaginada*, (México: Paidós, 1999), 86-87. Para profundizar y debatir los aspectos histórico-filosóficos sobre modernidad y América Latina puede leerse a Enrique Dussel, *1942 El encubrimiento del otro. El origen del mito de la modernidad*, (Colombia: Ediciones Antropos Ltda., 1992). Para una aproximación al tema pero desde los planteamientos de América Latina, las luchas indígenas y los procesos de transición democrática, consultar Memoria del IX Seminario Internacional de Estudios Filosóficos, *México y América Latina. Quinientos años de lucha*, (México: Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales “Vicente Lombardo Toledano”, 1991).

diplomáticos y publicitarios que sirvieron para reajustar la versión de los nuevos binomios de cooperación entre el Norte-Sur y Europa-América, todo un programa para mostrar a América Latina como la unidad independiente de “países modernos e internacionalmente competitivos”.<sup>115</sup> En el marco de esta conmemoración, se inaugura la Exposición Universal de Sevilla, que sin dejar la tradición del siglo XIX, reunió bienes exóticos e industriales que manifestaron el *status* de civilidad de los países no occidentales, una imagen que promovió la ficción de “la conciliación, intercambios benéficos y conocimiento recíproco” entre países modernos.<sup>116</sup> En este contexto, la multiculturalidad se entiende como parte de un programa político y económico que se redujo a la reconfiguración del exotismo en la seducción turística por las costumbres, hábitos, creencias y paisajes<sup>117</sup> de la *diversidad* cultural de América Latina y sus fronteras, bajo esta función, representó una integración forzada y generalizada como parte del encanto colonial.

---

<sup>115</sup> Ibid.

<sup>116</sup> Ibid. 88

<sup>117</sup> François Laplantine y Alexis Nouss, *Mestizajes. De Archibaldo a Zombie*, (México: FCE, 2007), 553.

### 3.3. ¡Que comience el contagio!

El curador cubano Gerardo Mosquera<sup>118</sup> presentó un plan de exposiciones que culminó con un foro teórico bajo el título *Ante América*. Donde define que “Ante América es un discurso de integración cuyas obras y experiencias artísticas responden a presentar una consciencia americana que surge desde los diversos problemas y sensibilidades del continente y que se construye por los modos de vida de una cultura contemporánea”<sup>119</sup>. Mosquera anticipaba un procedimiento de identificación geopolítica con el *sur*; así como la propuesta de un potencial paradigma que se opusiera a los centros hegemónicos de Europa y Estados Unidos.

El reconocimiento de la producción de subjetividad construida por la interacción e interpelaciones culturales a partir de las fronteras y de la experiencia artística de la movilidad, estaban debatiendo el binomio centro-periferia que no pretendía ser negado sino usado para expresar las relaciones de poder entre América-Europa, América-Estados Unidos y América-América. Una visión aunque, aparentemente en resistencia a una integración homogeneizante, era *ad hoc* con el *boom* de la identificación y reconocimiento de un *arte latinoamericano*.<sup>120</sup>

En este proyecto curatorial “participan artistas suramericanos, caribeños, mesoamericanos, indígenas, chicanos, afro-norteamericanos, exiliados latinoamericanos en Europa...en fin”.<sup>121</sup> Bajo el esquema de unidad heterogénea, aparece la antropofagia como una “astucia viable para la cultura contemporánea”<sup>122</sup> ya que, como metáfora cultural, representa una práctica de apropiación e

---

<sup>118</sup> Curador que participó en la organización de la Primera Bienal de la Habana (1984), curador del *New Museum of Contemporary Art* en Nueva York, asesor de la *Royal Academy of Visual Arts* en Amsterdam, director artístico del Festival Photo-España dedicando su última emisión al concepto “desde aquí” *Contexto e internacionalización*. El “desde aquí” es una noción que Mosquera presentó desde 1996 en el texto citado.

<sup>119</sup> Gerardo Mosquera, “Introducción” en *Ante América*, Edición conmemorativa del V Centenario del Descubrimiento de América, (Colombia: Banco de la República, 1992), 10-16.

<sup>120</sup> Nelly Richard, “La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación”, en *In Visiones comparativas: XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, (México: IIE-UNAM, 1994), 1011-1016

<sup>121</sup> *Ibid.*

<sup>122</sup> *Ibid.*

inclusión “(...) para hacer de lo extranjero algo propio e íntimo”.<sup>123</sup> Mosquera define a la antropofagia como una estrategia que le permite conseguir un objetivo. Si especulamos sobre el objetivo perseguido, diremos que, *Ante América* formó parte del comienzo de las exposiciones-espectáculo de carácter internacional de la década de los noventa que van de la mano con la multiplicación de las Bienales en América Latina: Bienal de La Habana (1984), Bienal Internacional de Cuenca (1987), Bienal del Caribe y Centroamérica en República Dominicana (1992), Bienal del Mercosur y la Bienal de Lima (1997).

Asimismo, *Les Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987* (Indianápolis Museum of Art, 1988); *Magiciens de la Terre* (Centro George Pompidou, 1989); *México: Splendors of Thirty Centuries* (MET, 1990); *The Decade Show. Frameworks of Identity in the 1980's* (New Museum, 1990); *Mito y Magia en América: Los ochentas* (Monterrey, 1991); *Latin American Artists of the Twentieth Century* (MOMA, 1993); *Cocido y Crudo* (Reina Sofía, 1994) y *Cartografías: 14 artistas latinoamericanos* (Winnipeg Art Gallery, 1994). Son algunas de las muestras y discursos curatoriales que utilizaron el tema de la identidad y de la recuperación de *América*, con el propósito de romper con una visión antropologizada de las culturas no-occidentales. En qué medida lo logra cada una de estas muestras y discursos curatoriales es tarea de otra investigación.

*Ante América* fue una de esas muestras que preconizó la pluralidad y deslocalización nacional amen de la estructura masiva en cuanto a artistas, obras, países, instituciones y financiamientos implicados. Artificio que funcionó como el discurso del programa de circulación internacional del arte contemporáneo latinoamericano<sup>124</sup> que anunciaba la emergencia de nuevas prácticas de la curaduría. Tema al cual volveremos en el siguiente capítulo.

El llamado de la antropofagia como artificio curatorial ya estaba hecho.

---

<sup>123</sup> Ibid.

<sup>124</sup> Mariana Serviño, *El circuito internacional del arte contemporáneo en los primeros noventa, una descripción del llamado arte global*, 2011. <http://lanic.utexas.edu/project/laoap/iigg/dji32.pdf>

En 1996 Mosquera niega la capacidad de diálogo entre la antropofagia y las prácticas artísticas que se estaban construyendo y comenzó una disertación sobre la necesidad de dejar de usar el paradigma moderno de la antropofagia como explicación o metáfora para comprender las dinámicas y producción del arte actual. Planteamiento que le da vida al texto *Contra el arte latinoamericano*, publicado por primera vez en 1996<sup>125</sup>, varios años después se convierte en el título y tema de una entrevista realizada por el investigador Juan Pablo Pérez Roca donde Mosquera repetía y ampliaba algunos aspectos del texto original<sup>126</sup>. Finalmente, su debate con el tema de la antropofagia y su anacronismo<sup>127</sup> llega a 2012 con la conferencia *Adiós a la antropofagia Arte, internacionalización y dinámicas culturales*<sup>128</sup>

El uso y desuso de la antropofagia en los textos de Gerardo Mosquera, van de su contundente pertinencia en 1992 a afirmar su obsolescencia debido al propio carácter multiculturalista que le fue atribuido. A cambio, propone la fórmula geopolítica de lo local/global, que retrata con la metáfora de *América Latina camina con el diablo*, extraída de un cuento popular. Explica que los “países periféricos” tienen que construir los mecanismos y estrategias para negociar su internacionalización y comercialización como entidades locales para participar en la repartición del pastel global.

De esta manera se observa que la creación artística y curatorial se inscribe cada vez más dentro de los mecanismos de mercantilización y de indeterminación crítica que a partir de los noventas no ha parado de exacerbarse. Para Mosquera estos mecanismos son representados por la

---

<sup>125</sup> Gerardo Mosquera, *Contra el arte latinoamericano*, 1996. [http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera\\_oaxaca.pdf](http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf)

<sup>126</sup> Entrevista con Gerardo Mosquera, *Contra el arte latinoamericano*, 2009. <http://arte-nuevo.blogspot.mx/2009/06/contra-el-arte-latinoamericano.html>

<sup>127</sup> Anacronismo se usa aquí en su acepción coloquial cuando una no corresponde a la situación, condiciones y características de un momento histórico determinado. A diferencia de su significación como categoría de la historia del arte con la que se plantea un problema historiográfico sobre la temporalidad de las imágenes. Planteamiento desarrollado por George Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000).

<sup>128</sup> Gerardo, Mosquera, *Adiós a la antropofagia. Arte, internacionalización y dinámicas culturales*, Colombia, 2012, [https://www.youtube.com/watch?feature=player\\_detailpage&v=10Xli9BNPy0](https://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=10Xli9BNPy0)

noción del “desde aquí”, que sustituye el imaginario de la antropofagia porque se adapta a la exigencia del programa de la movilidad global. “El viejo paradigma de la antropofagia y las estrategias culturales de la apropiación y del sincretismo están siendo reemplazados cada vez más por una nueva noción, que podríamos llamar el “desde aquí”. [...]Esta transformación epistemológica en la base de los discursos artísticos consiste en el cambio de una operación de incorporación creativa (teorizada por la apropiación) a otra de construcción internacional directa desde una variedad de sujetos, experiencias y culturas. Hasta hace poco se buscaba una pluralidad nacional balanceada en las muestras y eventos. Ahora el problema es opuesto: los curadores y las instituciones tenemos que responder a la vastedad global contemporánea. El desafío es mantenerse al día [...]”<sup>129</sup>

El cambio epistemológico que propone Mosquera responde a la necesidad de abarcar la desbordante aparición y desaparición de espacios y experiencias artísticas, mediante la particularidad de culturas y sujetos que conviven bajo el vocabulario y las dinámicas del libre acceso a la información. Empero, la demanda de dicha vastedad es inaprehensible, debido a que la propia proliferación de propuestas atiende a un sistema de obsolescencia tecnológica: esos sujetos, culturas y espacios se vuelven volátiles, mañana ya no existen porque son sustituidos por otros. “Mantenerse al día” ratifica que en la relación curador-institución y curador-artista se han instaurado los mecanismos que determinan las formas de negociación para insertarse en el recinto internacional del arte contemporáneo.

---

<sup>129</sup> Mosquera, *Contra el arte latinoamericano*, 1996.

### 3.4. Nota: ¿Quién se come a quién?/¿Quién contagia a quien?

Mientras menos experiencias se generan en torno a un concepto, imagen u objeto su horizonte de expectativa aumenta o disminuye hasta caer en desuso o producir idealizaciones que pueden seguir operando. Lo significativo en una u otra situación es identificar cuáles son las condiciones que favorecen el uso recurrente y cuando se convierte en abuso. Bajo la perspectiva que hemos desarrollado hasta ahora, cabe señalar que tampoco se puede hablar de un abuso de la noción de antropofagia generalizante, porque al igual que la crítica es en “relación a”.

El abuso consiste en el uso excesivo o indebido de algo en perjuicio de alguien más o de uno mismo,<sup>130</sup> en el caso de la relación curaduría-antropofagia ¿quién de los dos está en un momento de mayor virulencia? Es un juego de intercambios y potencialidades. El curador se convierte en antropófago que se infecta de la historia, los usos y funciones de la noción de antropofagia y la reactiva, genera un cuestionamiento e impacto estético. Que como veremos se excede. Pero cabe preguntar ¿si este exceso es un abuso de la noción de antropofagia porque el beneficio es la legitimación de la figura de la curaduría de arte contemporáneo?

---

<sup>130</sup> Recuperado en <http://www.fondodeculturaeconomica.com/obras/suma/r3/buscar.asp?idVocabulum=208&starts=A&word=abusar>

# **ANEXO**



**Cuadro 1 Configuración histórica de la noción de antropofagia**

Emergencia de la noción de antropofagia	Fundación del concepto de antropofagia: apropiación cultural e intelectual	Institucionalización	Apropiación artística (fusiones técnicas y conceptuales)	Resignificación: Desplazamientos de significación de la noción de antropofagia en la curaduría de arte contemporáneo
<p>a) Semana de Arte Moderno de 1922</p> <p>b) Manifiesto Pau-Brasil 1924</p> <p>c) Manifiesto Regionalista 1926-28</p>	<p>a) Manifiesto Antropófago Tarsila y Oswald de Andrade 1928</p> <p>b) <i>Serafim de Ponte Grande</i> (1928) Oswald de Andrade,</p> <p>c) <i>Macuníma o herói sem nenhum caráter</i> Mario de Andrade (1928-1929)</p> <p>d) <i>Abaporu</i> Tarsila do Amaral (1928)</p> <p>e) Revista Antropofagia (1928)</p> <p>f) <i>A descida antropophaga</i> (Oswaldo Costa)</p> <p>g) Primera Copa del Mundo (1930)</p>	<p>a) Fundación del Museo de Arte Moderno (1948)</p> <p>b) Fundación de la Bienal de São Paulo (1951)</p>	<p>a) <i>Tropicalia</i></p> <p>b) <i>A Chanchada</i></p> <p>c) <i>Cinema novo</i></p> <p>d) La antropofagia en el discurso curatorial con la exposición <i>Ante América</i> en 1992.</p>	<p>a) La noción de antropofagia como concepto curatorial.</p> <p>b) El discurso local/global en la curaduría de la XXIV bienal de São Paulo.</p> <p>c) La curaduría social.</p>

**Cuadro 2: Cronología General de 1989 a 2000**

Año	Europa, Estados Unidos, Asia y África Condiciones políticas, económicas y sociales.	América Latina Condiciones políticas, económicas y sociales.	Brasil Condiciones políticas, económicas y sociales.	Arte y cultura
1989	<p>Bicentenario de la Revolución Francesa Caída del muro de Berlín. Cumbre de Malta con la reunión de Bush y Gorbachov para los acuerdos del fin de la Guerra Fría. Matanza de la Plaza Tiananmen. En Venezuela estallido social del 27 de febrero o <i>El Caracazo</i>.</p>	<p>Estados Unidos invade Panamá. Se otorga a Haití un nuevo préstamo del Banco Mundial para la modernización de la industria y creación de fuentes de trabajo. En Argentina Raúl Alfonsín designa gabinete hasta la toma de posesión de Carlos Menem.</p>	<p>José Sarney (1985-1990) Políticas de estabilización. Primeras elecciones directas para presidencia. Fernando Collor de Mello derrota a Luis Inácio Lula da Silva.</p>	<p>Francis Fukuyama propone “el fin de la historia”. Exposición <i>Magiciens de la Terre</i> en el Centro Pompidou, curada por Jean Hubert Martin. En México se crea el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Jorge Fons inicia el rodaje de <i>Rojo Amanecer</i>.</p>
1990	<p>En la Conferencia para Seguridad y Cooperación en Europa se firma la Carta de París. Sale de prisión Nelson Mandela. Reunificación de Alemania. Primera campaña electoral en Alemania del Este con Helmut Kohl. Dimisión de Margareth Thatcher. Colapso del gobierno de Somalia.</p>	<p>En Chile dos años después de la “Campaña del no” termina el periodo dictatorial de Pinochet. En Perú gana elecciones Alberto Fujimori. En Nicaragua derrota electoral del Frente Sandinista, sube a la presidencia Violeta Chamorro. Indígenas de la Amazonía marchan a la ciudad de La Paz en Bolivia por el Territorio y la Dignidad.</p>	<p>Se aplica el <i>Plan Collor</i>: cambio de moneda del cruzeiro al real, congelamiento de precios y salarios, confiscación de depósitos del sector financiero. Desaparece el Ministerio de Cultura.</p>	<p>44 bienal de Venecia. Exposición en el MET <i>México: Splendors of Thirty Centuries</i>. <i>The Decade Show</i>. <i>Frameworks of Identity in the 1980's</i> (New Museum). Alfonso Cuarón filma <i>Sólo con tu pareja</i>. Lanzamiento del software Adobe Photoshop. Madonna y el corsé de copa puntiaguda de Jean Paul Gaultier. Colección <i>New Age</i> del diseñador turco Rifat Osbek. Alemania Occidental se lleva la Copa del Mundo frente a Argentina.</p>

1991	<p>Desintegración de la URSS.          Creación de la Unión de Estados Independientes.          Guerra del Golfo.          La operación "Tormenta del desierto".          Guerra civil en Yugoslavia.          Decreto de independencia de Croacia y Eslovenia          Dimisión de Gorbachov.          Presidente de Rusia Boris Yeltsin.          Creación del Grupo de Visegrád: Hungría, Polonia, República Checa y Eslovaquia.          Abolición del <i>apartheid</i> en Sudáfrica.          En África subsahariana crisis de salud a causa del SIDA.</p>	<p>I Cumbre Iberoamericana, se llevó a cabo en México.          En Haití primer presidente democrático Jean Bertrand Aristide.          Solicitud de extradición de Jean Claude Duvalier "Papa Doc".          Golpe de Estado al gobierno de Jean Bertrand Aristide por Raoul Cédras jefe del estado mayor del ejército.</p>	<p>Brasil firma con Argentina, Paraguay y Uruguay el acuerdo de Mercosur que entra en vigencia en 1995.          Exponen casos de corrupción del presidente Collor.          Creación de la Ley Rouanet, Ley Audiovisual y Ley Mendoza.</p>	<p>Apertura del <i>Museum für Moderne Kunst</i> (Museo de Arte Moderno) en Frankfurt.          Se adicionó el Art. 4 para reconocer la composición pluricultural de México, sustentada en los pueblos indígenas.          Muere Rufino Tamayo.          21 Bienal de São Paulo.          Retrospectiva de Helio Oiticica en Amsterdam, París, Sevilla, Lisboa y Miniapolis.          La diseñadora británica Vivienne Westwood resucita los zapatos de plataforma y el corsé.          Freddy Mercuri muere de SIDA.</p>
------	---	--	---	--

1992	<p>Presidente de E.U. Bill Clinton. En marcha los Tratados de Libre Comercio bilaterales y trilaterales: Bloques comerciales entre México, E.U. y Canadá, México-Chile, México-Costa Rica, México-Nicaragua. Guerra Bosnia-Herzegovina y su capital Sarajevo. Guerra Bosnia-Croacia. Creación de la Nueva Federación Yugoslava. E.U. interviene en Somalia bajo mandato de la ONU. Primeras elecciones en Angola, vence José Eduardo dos Santos del MPLA. Golpe de estado en Argelia.</p>	<p>En el Salvador firma de Paz con el Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (Acuerdos de Chapultepec). Levantamiento cívico militar a cargo de Hugo Chávez. Captura de Abimael Guzmán líder de Sendero Luminoso. Golpe de Estado a Alberto Fujimori. El estado colombiano crea Bloque de Búsqueda bajo entrenamiento de las Fuerzas Especiales del Ejército de los E.U. para la captura del narcotraficante Pablo Escobar.</p>	<p><i>Plan Collor II</i> Nuevos escándalos de corrupción de Collor. Manifestaciones exigiendo la salida del presidente Collor. Apertura del proceso <i>impeachment</i>. Collor es juzgado y condenado a 8 años de inhabilitación política. Presidencia de Itamar Franco (1992-1995). Masacre de 111 presos en Carandiru. Conferencia de Medio Ambiente en Río de Janeiro se discute el fin de la explotación de recursos naturales por el "mundo occidental". Brasil suspende proyectos bilaterales con Perú.</p>	<p>Se vuelve a crear el Ministerio de Cultura en Brasil. Documenta 9 Kessel presenta obras de Cildo Meireles, Jac Leirner, José Rosende, Waltercio Caldas y S. Lemin. I Manifesta en el Centro Pompidou. Apertura del <i>SoHo Guggenheim</i>, N.Y. Muere Francis Bacon. Feria Universal de Sevilla. Estreno de la película <i>The naked lunch</i> de David Cronenberg. Creación de la Bienal del Caribe y Centroamérica de República Dominicana. Juegos Olímpicos en Barcelona. Se lanza el vídeo digital.</p>
------	---	---	---	--

<p>1993</p>	<p>Creación de la Unión Europea. Acuerdo Start II de desarme nuclear E.U.-Rusia. División de Checoslovaquia. Enfrentamiento de somalíes con las fuerzas de élite norteamericana en Mogadiscio. Ataque al World Trade Center en Nueva York. Acuerdo de Paz Israel-Palestina</p>	<p>El mayor Aguilar Naranjo al Frente de Bloque de Búsqueda mata a Pablo Escobar del Cartel de Medellín. En Chile es aprobada la Ley de Desarrollo Indígena y se crea la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena.</p>	<p>Comienza Campaña de Radio y TV para plebiscito sobre la forma y sistema de gobierno. La inflación llega a los niveles más altos en la historia del país: 2.708.6% al año. El sociólogo Herbert de Souza crea la <i>Ação da Cidadania contra a Miséria e pela Vida</i>.</p>	<p>Apertura del <i>Museum of Computer Art</i> en Frankfurt. Retrospectiva de Marcel Duchamp en la Bienal de Venecia. En México comienza el proyecto del espacio Exteresa Arte Actual (nombre que adquiere en 1998). Se subastan los canales 7 y 13, las salas de Cotsa y los Estudios América y se destinan para la grabación de telenovelas. Inicia transmisiones el canal 22. II Bienal Internacional de Arquitectura en São Paulo. Nelson Aguilar curador de la delegación brasileña de la 45 Bienal de Venecia. Gucci se convierte en el símbolo de posición social de la época. Entre los juegos de las eliminatorias de la Copa del Mundo Bolivia vence a Brasil.</p>
-------------	--	---	---	---

1994	<p>Implementación de los Tratados de Libre Comercio.  Muerte del presidente de Ruanda Juvenal Habyarimana por un misil.  Genocidio de Ruanda: 800.000 y un millón de tutsis y hutus moderados.  Matanza por un misil en el mercado Markale en Sarajevo, capital sitiada por grupo serbio de Rodovan Karadzic.  Elecciones presidenciales en Sudáfrica, gana Nelson Mandela.  Intervención militar rusa en Chechenia.</p>	<p>En México levantamiento Zapatista.  Intervención norteamericana en Haití con la Operación Defender la Democracia.</p>	<p>Implementación del <i>Plan Real</i> de Fernando H. Cardoso.  Inicio de la propaganda gratuita en radio y TV para las elecciones del 3 de octubre.  Fernando H. Cardoso es electo en la primera vuelta electoral.  Firma de convenio entre Policía Militar y las Fuerzas Armadas para combatir la criminalidad en Río de Janeiro.  Cae el índice de inflación a 1.093.8% anual.</p>	<p>Brasil es tema de la Feria de Arte de Frankfurt.  Convenio entre la Fundación Bienal de São Paulo y el Ministerio de Relaciones Exteriores que delega a la Fundación la organización de la Representación de Brasil en las bienales internacionales.  Se funda el Museo Soumaya en la ciudad de México.  Se inaugura el Centro Nacional de las Artes en la ciudad de México.  Muerte de Tom Jobim.  Apertura de las series <i>Cremaster</i> de Matthew Barney.  William Gibson crea el fenómeno del <i>cyberpunks</i> con la trilogía: <i>Neuromancer</i>, <i>Count Zero</i> y <i>Mona Lisa Over drive</i>.  Selección brasileña tetracampiona en la Copa del Mundo en E.U.</p>
1995	<p>Acuerdos de Dayton para la paz en Bosnia-Herzegovina.  Atentado en Oklahoma.  Asesinato del primer ministro en Israel.</p>	<p>Matanza de Aguas Blancas, Costa Grande, Guerrero.</p>	<p>Fernando H. Cardoso asume la presidencia.  Términos como globalización y neoliberalismo son parte del discurso de Cardoso.</p>	<p>Christo Javacheff embala el <i>Reichstag</i> (sede parlamentaria) de Berlín.  Red Mundial del Internet.  Creación de las Bienales de Kwangju (Corea) y Johannesburgo (África del Sur).  Exposición <i>Cocido y crudo</i> en el Museo Reina Sofía.</p>

1996	<p>Reelección de Bill Clinton. José María Aznar gana elecciones en España. España es sacudida por una ola de asesinatos del ETA. Instauración del régimen talibán en Afganistán.</p>	<p>Se suscriben los Acuerdos de San Andrés en el Municipio de San Andrés Larraizar, Chiapas. En Guatemala Acuerdo de Paz Firme y Duradera entre el estado y la Unidad Revolucionaria Guatemalteca. Es secuestrada 126 días la embajada japonesa en Perú.</p>	<p>Masacre de Eldorado de los Carajás. Creación de Ley de Incentivo a la Cultura.</p>	<p>Creación de la cámara digital. Inauguración del Museo de Arte Contemporáneo de Niterói, construido por Oscar Niemeyer. XXIII Bienal de São Paulo. <i>Toy Story</i> primera película animada por computadora. Alexander McQueen sustituyó a John Galliano como director de diseño en Givenchy.</p>
1997	<p>En Inglaterra Tony Blair, del partido de los trabajadores, es electo primer ministro. Crisis financiera en el sudeste asiático (Indonesia, Malasia, Tailandia, Filipinas y Corea del Sur). El territorio de Hong Kong es devuelto por Gran Bretaña al control de China. Masacre en Argelia. Derrocamiento de Mobutu Sese Seko y Zaire se convierte en República Democrática del Congo. Admisión de Rusia al G8. Cambio climático con el fenómeno del <i>Niño</i>.</p>	<p>Matanza de Acteal en Chiapas. Llega la primera brigada médica cubana a Haití. Movimiento de “los piqueteros” u organizaciones de desocupados con la protesta y corte de ruta de Cutral-Có (Nauquén) y luego en Tartagal en Argentina. Comienzo del conflicto con la Represa Hidroeléctrica Ralco en territorio Mapuche Pewenche.</p>	<p>El <i>Movimento dos Sem-Terra</i> (MST) organiza marcha nacional por Reforma Agraria, Empleo y Justicia en el aniversario de la matanza de Carajás.</p>	<p>Inauguración del <i>Guggenheim Museum Bilbao</i>. 47 Bienal de Venecia, Jac Leirner y Waltercio Caldas representan el pabellón brasileño. Muere Darcy Ribeiro y Paulo Freire. Muere William Burroughs y Allen Ginsberg. Documenta 10 Kassel muestra obras de Lygia Clark, Oiticica y Tunga. Retrospectiva de Lygia Clark por el Museo Antoní Tàpies. En México se crea Foprocine. Bienal del Mercosur. Bienal de Lima. Clonación de la oveja <i>Dolly</i>. La película <i>Que é isso, companheiro</i> es nominada al Oscar como mejor película extranjera. John Galliano diseña su primera colección para Dior. Muerte de Gianni Versace en Miami.</p>

1998	<p>Acuerdo de Paz en Irlanda del Norte.  Israel y Palestina retoman acuerdos de Paz: Israel desocupa zonas de Cisjordania y de Franja de Gaza.  Bill Clinton a <i>impeached</i> por el escándalo sexual con Monica Lewinsky.  Constitución del Banco Central Europeo.  Llamado a la Unión Europea para lanzar el Euro.</p>	<p>En Bolivia la Gran Asamblea Nacional de Pueblos Indígenas es considerada la mayor instancia organizativa ya se encuentran incorporadas regiones de Oriente, Chaco y Amazonia.  Primera elección y triunfo de Hugo Chávez a la presidencia.  España pide extradición del exdictador Augusto Pinochet .  Desastre en Centroamérica por el huracán Mitch.</p>	<p>Reelección de Fernando H. Cardoso.  1/3 del senado es renovado.  Marcha del MST contra la política económica del gobierno.  Privatización de Fepasa (ferroviaria), compañías telefónicas y bancos estatales.  Política monetaria restrictiva.</p>	<p>Expo Mundial de Lisboa.  Muere el arquitecto Lucio Costa.  Centenario del nacimiento de Ciccillio Matarazzo.  El Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM se define como un espacio destinado a la difusión del arte contemporáneo.  Desarrollo de la telefonía celular.  <i>Apple</i> nueva referencia para el diseño.  Comercialización del viagra.  En latinoamerica surge la vertiente <i>pop latino</i>.  Francia campeón de la Copa del Mundo.  En la moda se mezclan influencias de distintas culturas para proponer un estilo nómada:  Michiko Koshino,  Ana Sui.</p>
------	--	---	--	--



1999	<p>La derogación de las barreras a la especulación financiera con el Acta de Modernización de los Servicios Financieros (Gramm-Leach Bliley Act). Entrada del Euro. Absolución de Bill Clinton. Extradición de Pinochet a España. Guerra de Kosovo: OTAN bombardea Yugoslavia. Guerra entre Rusia y Chechenia. Boris Yeltsin dimite como presidente. Vladimir Putin es nombrado presidente de Rusia. Gobierno civil en Nigeria.</p>	<p>Fernando de la Rúa presidente en Argentina. Huelga estudiantil en la Universidad Nacional Autónoma de México. A raíz de la Revolución Bolivariana se reabren las relaciones bilaterales entre Cuba y Venezuela. Las FARC establecen negociaciones de paz con el presidente Andrés Pastrana y a finales de año cancela el diálogo. Despojo de tierras en Cambacú, Colombia.</p>	<p><i>Comissão Parlamentar de Inquérito</i> para la investigación (CPI) de “máfia dos fiscais” en la <i>Prefeitura de São Paulo</i>. CPI para la investigación del Poder Judicial. CPI para investigar irregularidades del sistema financiero.</p>	<p>Centro histórico de la ciudad de Diamantina en Minas Gerais es declarado Patrimonio histórico de la humanidad. Publicación de la Nueva Ley Federal de Cinematografía en México. Se amplía el debate sobre alimentos transgénicos. Stella McCartney convirtió a Chloé en una marca de prestigio.</p>
2000	<p>Amenaza de los acuerdos de Paz entre Israel y Palestina: conflictos en Franja de Gaza, Jerusalem y Cisjordania. George W. Bush electo presidente.</p>	<p>“Guerra del agua” de Cochabamba que termina con la expulsión de la transnacional “Aguas del Tunari” o Bechtel. Huelga de hambre en Central Obrera Boliviana por un grupo de policías de baja graduación con sus esposas que demandaban un aumento salarial. El Grupo Especial de Seguridad (GES) se insubordina ante la autoridad civil del Gral. Hugo Bánzer al negarse a reprimirlos. Crisis económica y política en Argentina. Renuncia Fujimori a la presidencia en Perú y se exilia en Japón. Soberanía del Canal de Panamá.</p>	<p>CPI del narcotráfico: investiga lazos con políticos y empresarios. CPI de medicamentos: investiga acusaciones sobre relaciones entre laboratorios multinacionales y la formación de carteles.</p>	<p>Exposición <i>Brasil +500</i> Conmemoración de 50 años de la TV brasileña. Se sustituye la Pinacoteca Virreinal por el proyecto Laboratorio Arte Alameda (que exhibe arte con soportes tecnológicos). Proyecto genoma para la obtención de la secuencia completa del código genético humano. Aumento de las compras por internet. Resurgimiento de las técnicas de confección manual y del estilo <i>vintage</i>.</p>

Todos los datos de este cuadro fueron consultados en distintos artículos periodísticos y paginas por internet guiados por las siguientes fuentes de consulta: *Bienal 50 anos 1951-2001*, (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo-UNISYS, 2001). Brandon Taylor, *Art Today*, (Londres: Laurence King, 2003). *Decades of the 20th Century*, (Alemania: Gettyimages-Könemann, 2004). *Décadas de moda*, (Alemania: Gettyimages-Könemann, 2004). Gregorio Selsler, *Cronología de las intervenciones extranjeras en América Latina (1976-1989)*, (México: UACM-CEIICH, 2010), *México su apuesta por la cultura*, coor. Armando Ponce, (México: Proceso-Grijalvo-UNAM, 2003).

**Cuadro 3 Aproximación a la estructura del circuito del arte contemporáneo**

Museos de arte contemporáneo	Bienales	Ferias	Colecciones de arte de empresas privadas	Academia
<p>El Museo de arte contemporáneo hoy día ofrece el reconocimiento y la distinción en la escena mundial mediante el discurso global. Se constituye como núcleo turístico arquitectónica y temáticamente bajo la táctica de producción de exposiciones que contengan las propuestas más innovadoras que marquen la tendencia del arte contemporáneo (curatorial y artísticamente). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (1990). <i>Museum of Contemporary Art</i> de Sydney (1991). <i>Museum of Contemporary Art</i> Tokyo (1995). Museo de Arte Contemporáneo de Niterói (1996) Museo de Guggenheim de Bilbao (1997). <i>Museum of Contemporary Canadian Art</i> (MOCA 1999). <i>Museum of Contemporary Art</i> de Rome (1999). <i>Museum of Contemporary Art Shanghai</i> (MOCA-Shanghai, 2005)</p>	<p>Hoy día las bienales surgen como resultado de políticas culturales que involucran inversiones simbólicas entre las empresas privadas y los gobiernos estatales. El atractivo de una bienal depende del programa o curaduría, los cuales sirven como abastecimiento de nuevas obras y claves interpretativas que articulan una escena artística local o regional con la escena global a través de galeristas, coleccionistas privados o institucionales y subastas. El papel de los medios de comunicación es central para su masificación. por mencionar algunas bienales en América Latina: Bienal de São Paulo (1951). Bienal de la Habana (1984). Bienal Internacional de Cuenca (1987). Bienal del Caribe y Centroamérica de República Dominicana (1992). Bienal Mercosur (1997). Bienal de Lima (1997).</p>	<p>Es el espacio donde galerías, representantes, artistas, conferencistas y editoriales participan en el intercambio y especulación en torno a las obras de arte. Por citar algunas: <i>Art Basel</i> (1970). <i>ArcoMadrid</i> (1982). La Feria de Arte MACO en la ciudad de México (2003). SP-Arte (Feria de Arte de São Paulo, 2005). <i>Art Basel Miami Beach</i> (2011). <i>Masterpiece Art Fair</i> Londres (2010). <i>Frieze New York</i> (2012).</p>	<p>La colecciones de arte contemporáneo forman parte del desarrollo de la especulación financiera por su estrecho vínculo entre empresario-políticas de incentivo fiscal-arte/cultura. A la colección Steven A. Cohen (S.A.C. Capital Advisors) pertenece la obra de Damian Hirst <i>Physical Impossibility Of Death In the Mind Of Someone Living</i>. François Pinault empresario francés de marcas de lujo tiene en su colección de arte a Jeff Koons y Damian Hirts. Bernard Arnault empresario francés forma parte del Grupo LVMH (Moët Hennessy y Louis Vuitton) quienes otorgan el “Premio LVMH para jóvenes creadores”. Eugenio López Alonso fundador de la Colección Jumex de Arte Contemporáneo con obras de Koons, Gabriel Orozco, Francis Alÿs.</p>	<p>A lo largo de este texto en las notas a pie de página se registran un gran número de simposios, coloquios y exposiciones especializados que organizan Museos de Arte Contemporáneo, Universidades y Fundaciones. El sistema académico, o como lo llama Subirats, la “industria académica” se encarga de la transmisión del conocimiento especializado y la producción de nuevos relatos.</p>

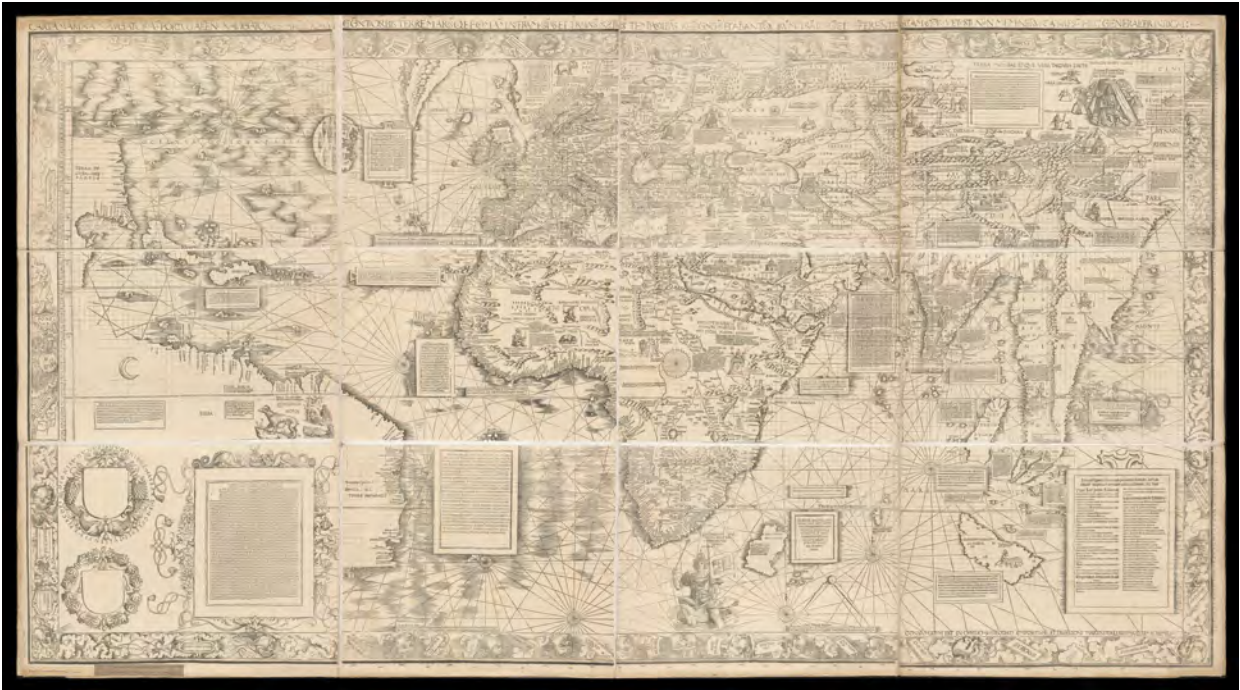


Imagen 0: Martín Waldseemüllers, Carta Marina navigatoria *Portugallen. navigationes atque tocius orbis terre marisque formam naturamque situs et terminos nostris...*, (1507-1516)

Consultar acervo digital de la Fundação Biblioteca Nacional y la Biblioteca Nacional Digital de Río de Janeiro

[http://catcrd.bn.br/scripts/odwp032k.dll?](http://catcrd.bn.br/scripts/odwp032k.dll?%20t=nav&pr=cartografia_pr&db=cartografia&use=kw_livre&rn=2&disp=card&sort=off&ss=22445931&arg=navigatoria)

[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_cartografia/cart1090222.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_cartografia/cart1090222.jpg)

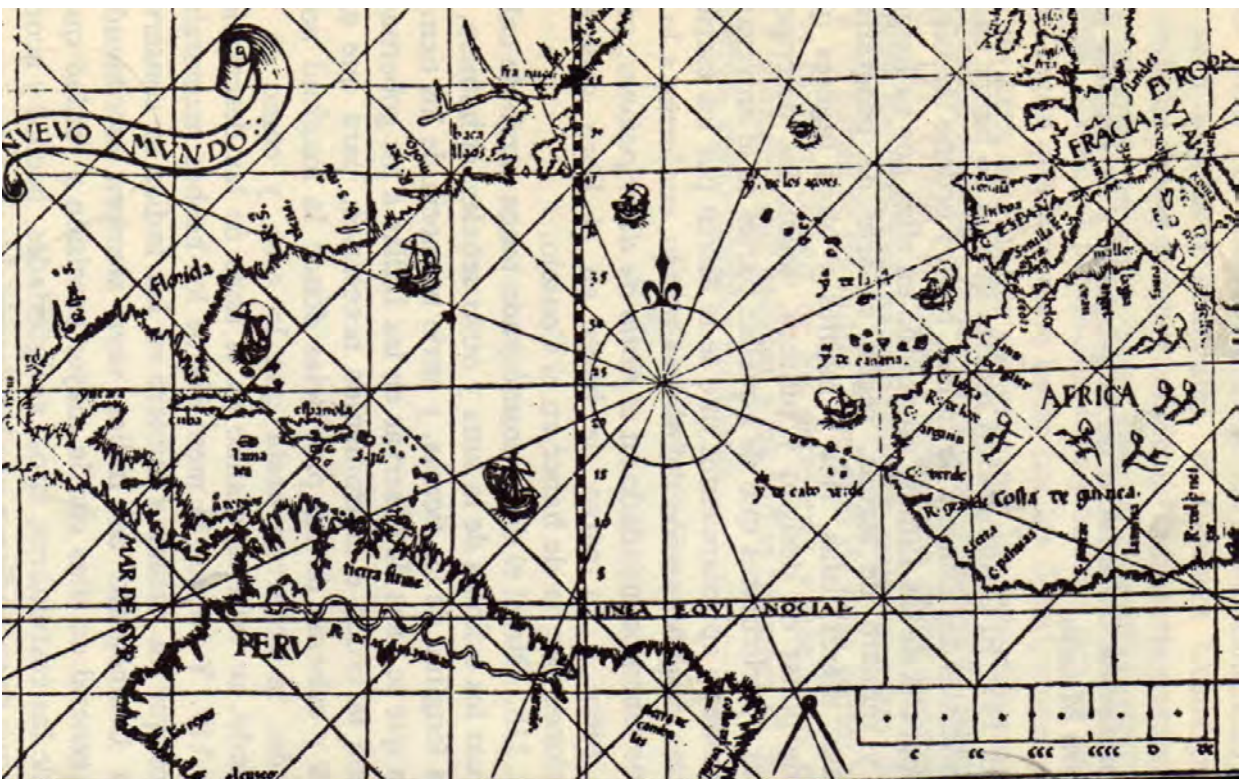


Imagen 1: “En tanta manera que por su mucha grandeza con justa razón Nuevo Mundo se llama, donde no sólo ha bastado a la gente de España a lo descubrir y conquistar, pero también a lo poblar y sustentar, y así los españoles lo tienen, rigen y gobiernan, y es tanto lo que poseen que se puede tener por muy cierto que es más cantidad de tierra la que de nuevo han descubierto, navegando, que toda la del mundo que de antes se sabía.” Citado en *Materiales para la historia de las ciencias en España: S.XVI-XVII*, compilación por J.M. López Piñeiro, V. Navarro Brotons y E. Portela Marco, España: Pretextos, 1976. (pp. 63-81).





Imagen 2: Representación de Brasilia, 1612

Consultar acervo digital de la Fundación Biblioteca Nacional y la Biblioteca Nacional Digital de Río de Janeiro



Imagen 3: América, “Puede considerase esta parrilla simplemente despensa de carne y alimento de los salvajes”, Theodor de Bry , 1593.



Imagem 4: *A Carioca*  
Pedro Américo  
1894  
óleo/tela



Imagem 5: *O último Tamoio*  
Rodolfo de Amoedo  
1883  
óleo/tela



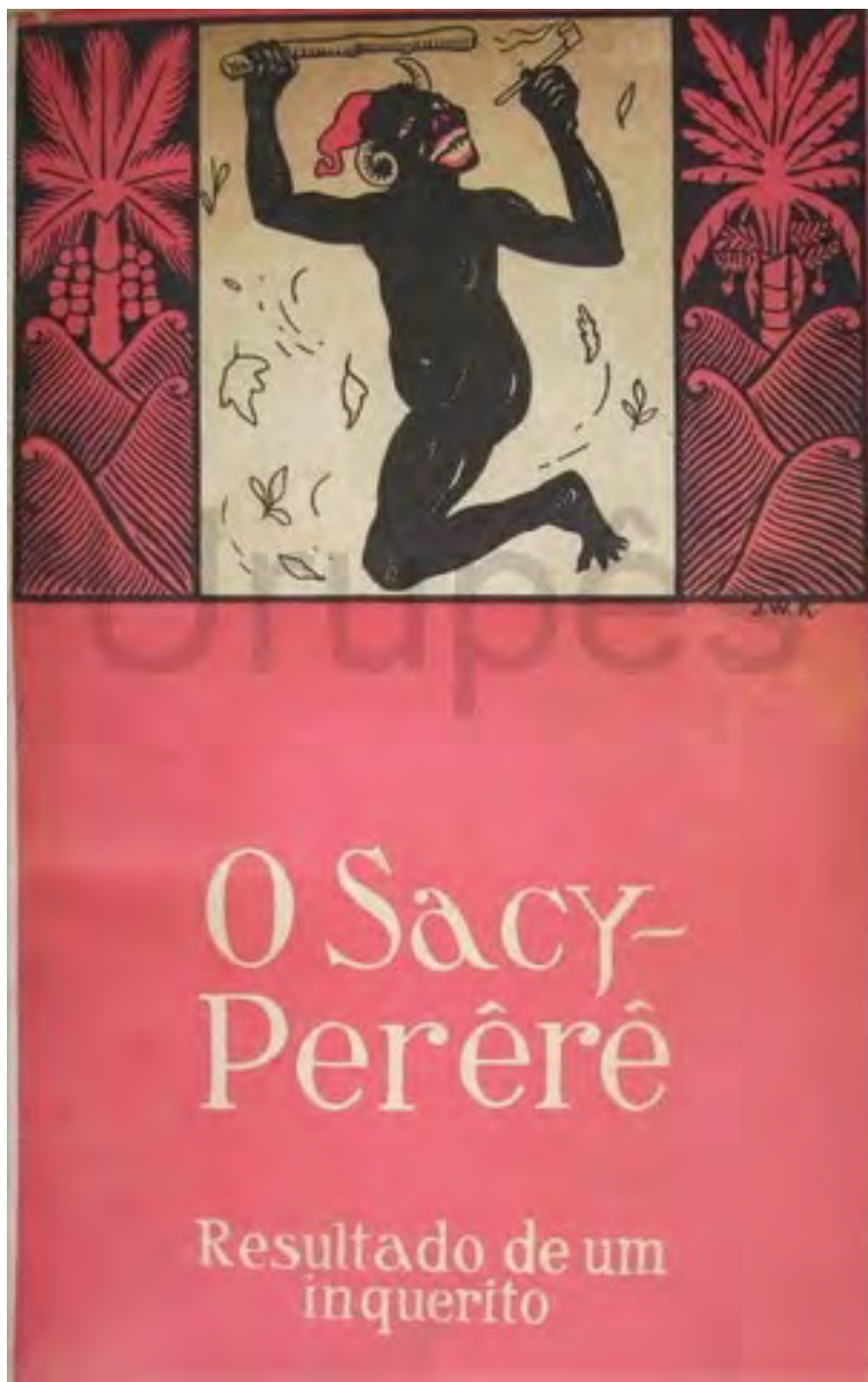


Imagen 6: Portada del libro *O Sacy-Perêrê: Resultado de um inquerito* Monteiro Lobato publicado en 1918.

JE N'AI JAMAIS PU QUE METTRE DE L'EAU DANS MON EAU.

## MANIFESTE CANNIBALE DADA

Vous êtes tous accusés; levez-vous. L'orateur ne peut vous parler que si vous êtes debout.

Debout comme pour la Marseillaise,  
debout comme pour l'hymne russe,  
debout comme pour le God save the king,  
debout comme devant le drapeau.

Enfin debout devant DADA qui représente la vie et qui vous accuse de tout aimer par snobisme, du moment que cela coûte cher.

Vous vous êtes tous rassis? Tant mieux, comme cela vous allez m'écouter avec plus d'attention.

Que faites vous ici, parqués comme des huîtres sérieuses — car vous êtes sérieux n'est-ce pas?

Sérieux, sérieux, sérieux jusqu' à la mort.

La mort est une chose sérieuse, hein?

On meurt en héros, ou en idiot ce qui est la même chose. Le seul mot qui ne soit pas éphémère c'est le mot mort. Vous aimez la mort pour les autres.

A mort, à mort, à mort.

Il n'y a que l'argent qui ne meurt pas, il part seulement en voyage. C'est le Dieu, celui que l'on respecte, le personnage sérieux — argent respect des familles. Honneur, honneur à l'argent; l'homme qui a de l'argent est un homme honorable.

L'honneur s'achète et se vend comme le cul. Le cul, le cul représente la vie comme les pommes frites, et vous tous qui êtes sérieux, vous sentirez plus mauvais que la merde de vache.

DADA lui ne sent rien, il n'est rien, rien, rien.

Il est comme vos espoirs: rien,  
comme vos paradis: rien,  
comme vos idoles: rien,  
comme vos hommes politiques: rien,  
comme vos héros: rien,  
comme vos artistes: rien,  
comme vos religions: rien.

Sifflez, criez, cassez-moi la gueule et puis, et puis? Je vous dirai encore que vous êtes tous des poires. Dans trois mois nous vous vendrons, mes amis et moi, nos tableaux pour quelques francs.

(DADaphone, No. 7. Paris. Mars 1920.)

Francis PICABIA.





Imagem 8: *Antropófago*  
Vicente do Rego  
Monteiro  
1921  
lápiz/papel  
38.5X14



Imagem 9: *Abaporu*  
Tarsila do Amaral  
1928  
óleo/tela  
85X73



# **CAPÍTULO II**

**La antropofagia como concepto curatorial en la XXIV Bienal de São Paulo**

## 1. El montaje de la antropofagia como concepto curatorial: XXIV Bienal de São Paulo

### 1.1. Antropofagia y densidad

El 3 de octubre de 1998 se inauguró la XXIV Bienal en homenaje a la ciudad de São Paulo y conmemoración de los 70 años de la antropofagia, la promesa fue retomar el tema histórico del antropófago y convertirlo en un concepto que permitiera articular y atravesar campos históricos y teóricos (psicoanálisis, género, historia del arte y del colonialismo) de la cultura brasileña y el arte contemporáneo.

En palabras del curador Paulo Herkenhoff y el director Julio Landmann de la Fundación Bienal de esa emisión, la antropofagia se emplea como un concepto curatorial. En febrero de 1997, a la espera de la ratificación del Consejo de la Fundación Bienal, Landmann comunicó al periódico *Folha de São Paulo*<sup>1</sup> que la XXIV Bienal cambiaría su estructura histórico-temática por un ejercicio conceptual, además de que el curador en jefe contaría con responsabilidades e independencia total en las decisiones artísticas durante el desarrollo de la muestra, para tal tarea ratificó la participación del crítico Paulo Herkenhoff. La promesa de la nueva administración fue la transformación de una intención histórica a una intención conceptual curatorial. ¿Cuáles fueron sus límites y cómo funcionó esta proposición a nivel estético, histórico y político? Forma parte del problema de este capítulo.

La teorización de la antropofagia, en el orden de la curaduría, significó replantearla como problemática conceptual que pudiera atravesar la actualidad teórica de los estudios de género, el psicoanálisis, la poscolonialidad y la discontinuidad de la historia. Lo que presupuso, una mirada más allá de la metáfora cultural del contexto local de la modernidad de inicios del siglo XX en Brasil. Como concepto no sólo podía dar cuenta de su propia historia dentro de las artes y la antropología, bajo el correlato del canibalismo, sino además, abarcar las particularidades del arte y

---

<sup>1</sup> Sergio Fioravante, "Conselho deve ratificar o nome de Júlio Landmann para a presidência, substituindo a Edemar Cid Ferreira. Bienal elige hoje seu novo presidente", en *A folha de São Paulo*, 29 de fevereiro de 1997. (Folha Ilustrada, Artes plásticas).

la cultura brasileñas a partir de un diálogo con la producción histórica, teórica y curatorial internacional que permitiera la interlocución e intercambio simbólico y mercantil del circuito global. El objetivo de su transformación a concepto fue crear, desde la tradición histórica local, un dispositivo que pudiera develar y accionar debates contemporáneos para mostrar que la escena de “lo brasileño” se constituía como agente global.

Landmann y Herkenhoff anunciaron las siguientes reestructuraciones: Creación del *Núcleo de Educación*; disminución del número de países invitados en *Representaciones Nacionales*; injerencia en las embajadas para la selección de tema y artistas representativos de cada país participante, de esta manera, tanto *Representaciones Nacionales* como *Salas Especiales* se integraron conceptualmente al total de la muestra, apartándose del homenaje histórico de un artista renombrado. Otro aspecto que se desarrolló fue la estrategia de comunicación y publicidad a partir de la difusión de suplementos didácticos en periódicos como *A folha de São Paulo* y publicaciones de extensas notas en revistas de moda y sociales, paralelamente, se llevó a cabo un programa de capacitación para profesores de escuelas públicas. Como veremos más adelante, la nueva cara de la Bienal del 98 fue el resultado de reestructuraciones que ya se habían implementado y se modificaron o cancelaron de acuerdo a la administración en curso.

Junto a la antropofagia como concepto, en el discurso de Herkenhoff y Adriano Pedrosa, el curador adjunto de la muestra; aparece la noción de *densidad* como herramienta de trabajo para pensar las relaciones y la curaduría bajo la idea de flujo de acciones e impulsos.<sup>2</sup> Lyotard reflexiona la *densidad* a partir de la teoría cuántica y la microfísica.<sup>3</sup> Áreas de la física que se estudian e

---

<sup>2</sup> Paulo Herkenhoff y Adriano Pedrosa narran que *densidad* fue uno de los sustantivos clave junto con *alteridad*. Paulo Herkenhoff y Adriano Pedrosa, “The Brazilian Curator Private”, en *Cultural conditioning/condicionantes culturales*, (*Trans Magazine*, Núm 6, 1999), 198-203.

<sup>3</sup> Lyotard habla de ellas como teorías pertenecientes a lo que definió como “ciencia postmoderna”. Jean-François Lyotard, *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, (Madrid: Cátedra, 1987), 48-52.

investigan desde la inestabilidad; el ejemplo que plantea en su libro *La condición posmoderna*, son las variables de densidad entre gases y sólidos.<sup>4</sup>

Herkenhoff plantea que la noción de *densidad* fue el dispositivo para conceptualizar la estrategia curatorial y la transformar la antropofagia en un concepto operante en las distintas relaciones discursivas. En este sentido, *densidad* refiere al conjunto de estrategias posibles ante relaciones de continuidad y discontinuidad entre las condiciones de control, precisión, calculabilidad y estabilidad que demanda la organización y ejecución de una muestra. Así como, la comprobabilidad del ejercicio del concepto en cuestión, frente al azar e inestabilidad que implican las diversas circunstancias para su ejecución. Por ello, la antropofagia termina por considerarse un concepto inconcluso que se extiende a las posibilidades de uso y comprensión según la singularidad de los sujetos participantes o “jugadores” —según Lyotard—. Por ello, Herkenhoff plantea que se estaba llevando a cabo una operación epistemológica en la comprensión, uso y exhibición de la antropofagia como concepto curatorial y no solamente como relato histórico. *Densificar* el concepto de antropofagia "a partir de su carácter complejo y compacto en la articulación de objetos e ideas"<sup>5</sup> presupuso su uso como concepto en construcción, cuya apuesta fue la posibilidad de “[decir] más que aquello”<sup>6</sup> que ya acotaba históricamente.

De acuerdo con Lyotard, esta es una manera de abrir cause al “pequeño relato” —la idea de lo pequeño, como experiencia individual, se incorpora a la curaduría a través de lo que Justo Pastor Mellado llama “pequeña historia” o “historia sucia”— como parte de la construcción del saber y la invención imaginativa, ya que “el recurso de los grandes relatos está excluido”<sup>7</sup>. De esta manera la producción de conocimiento se lleva a cabo en “la pragmática de los saberes” que exige abandonar

---

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Fabián Lebenglik, “La cultura caníbal”, en *Página 12*, 1998. <http://www.pagina12.com.ar/1998/98-09/98-09-01/pag33.htm>

<sup>6</sup> Lyotard, *La condición postmoderna*, 50.

<sup>7</sup> Lyotard, *La condición postmoderna*, 53.

las generalizaciones. Con ello, el discurso antropófago se incorpora a los principios de inconmensurabilidad e inestabilidad de las relaciones para su conceptualización, lo cual, para Herkenhoff, no significó el relativismo o la adhesión a un discurso metafísico, sino por el contrario, esta operación exigía, como lo plantea Lyotard “mentes claras y voluntades frías, [porque] el cálculo de las interacciones en el puesto de la definición de las esencias, hace asumir a los «jugadores» la responsabilidad, no sólo de los enunciados, sino también de las reglas a las que los someten para hacerlos aceptables”.<sup>8</sup>

La *densidad* lyotardiana se reflejó en el Artículo 1 del Reglamento de la XXIV Bienal (Ver Anexo Documento 1) donde se describe que el concepto de *densidad* se tuvo que ser implementada por los curadores en tres aspectos: obras expuestas, práctica de la curaduría y en la relación de la Bienal con su público.<sup>9</sup> Tres niveles de comunicación que organiza y media el curador. El primero se realiza con el artista a través de su obra, así como, la interacción entre las obras mismas, el segundo implica las relaciones de diálogo y colaboración entre curadores, lo que garantiza la organización y expresión clara de los distintos ángulos del concepto general propuesto, además, se presentan los desacuerdos y las soluciones en beneficio de la comprensión de la muestra general. Finalmente, con el tercero se espera que, el mensaje construido, llegue a buen puerto con la receptividad del público a través de la organización espacio-temporal de las dos anteriores. Con este esquema ideal de comunicación, el concepto de antropofagia fue “abierto y dinámico [y] asumió múltiples aspectos: deconstructivo, transcultural y apropiacionista.”<sup>10</sup>

Herkenhoff presentó a la antropofagia como un concepto que permitiera el intercambio de ideas y la correspondiente, *densificación do olhar*, para evitar reducirlo a un modelo o a una sola línea de significación. Con el propósito de condensar este proceso se publicó *Noventa e cinco, entre*

---

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> *Reglamento de la XXIV Bienal*, (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 4 de octubre al 13 de diciembre de 1998). Cortesía del Archivo Histórico Wanda Sveva (AHWS).

<sup>10</sup> Ibid.

*mil, formas de antropofagia e canibalismo (um pequeno exercício crítico, interpretativo, poético e especulativo)* (Ver Anexo Documento 2). Lista de afirmaciones, nombres y citas basada en la idea de *densidad*, su propósito fue enunciar los problemas que sugiere la antropofagia y el canibalismo como parte de la historia de Brasil. Se resaltan las consideraciones freudianas expresas en el Manifiesto de 1928, con particular énfasis al cuestionamiento de la sociedad falocéntrica desde problemáticas de género. Al respecto, Herkenhoff menciona las relaciones museográficas y conceptuales en el “diálogo (entre) Eva Hesse, Louise Bourgeois, Mira Schendel, e Lygia Clark as quatro a uma distância curta, se podia passar de uma para outra e perceber um mundo feminino”.<sup>11</sup> El número 66 alude a esta entidad de lo femenino como contradiscurso de la unidad del pensamiento falocéntrico: “Lygia Clark, Canibalismo (obra): “é a consciência da segunda boca, expressão antropofágica do ser que me transforma no grande entre perdido invertendo a posição e a mãe é comida para preenche-lo”.

Por otro lado, aborda la construcción del canibalismo como mito y como voz polivalente: 6. “Fome”; 7. “Canibalismo-comer carne humana: isto é, o homem”; 8. Antropofagia-comer um otro ser humano; 21. “Canibalização da lógica do olhar”; 22. “Canibalização da lógica da lingua”; 23. “Canibalização do objeto ou máquina no sistema produtivo”; 26. “Canibalismo não programático (jangada da medusa, acidente aéreo nos Andes, etc.); “42 “Mitologias (seres canibais); 43 “Deuses canibais”; 44 “Espíritos canibais”; 52. “Perspectivas canibais (canibalização do espaço); etc.

En esta lista también se establece la relación específica de la antropofagia como parte de los procesos culturales en Brasil, enfatizando los procedimientos y la superación de la condición colonial mediante los mecanismos de 12. “Hibridismo”, 13, “Mestiçagem” y 14. “Brasilidade”. (Ver Anexo Entrevista 1).

---

<sup>11</sup> Entrevista otorgada por Paulo Herkenhoff, para esta investigación, (Museo do Ríó: Ríó de Janeiro, 18 de noviembre 2013).

La operación que realizó Paulo Herkenhoff fue darle una vuelta de tuerca a la antropofagia como término artístico —que emerge en el contexto de la modernidad brasileña del siglo XX— transformando denotaciones históricas en una red de prácticas conceptuales y discursivas que permitieron su actualización en el escenario del arte contemporáneo. Su estrategia fue usar el planteamiento lyotardiano de *densidad* como estructura teórica que definió su funcionamiento bajo la inestabilidad y ruptura de los principios de la modernidad del siglo XX: nación, identidad y *brasilidad*, mismos que son introducidos e interpretados desde la relación entre lo local y lo global, como veremos más adelante, una forma que ha creado, articulado y heredado debates, prácticas y visiones particulares del arte y la cultura a partir de las falsas dicotomías, como modernidad-posmodernidad, centro-periferia, global-local, etc.

En suma, la *curaduría antropófaga* contiene un principio de contradicción permanente como parte de su propia articulación teórico-histórica, la cual cobra sentido y opera desde la propia transformación del *horizonte de expectativa* y *el campo de experiencia* del arte contemporáneo de finales del siglo XX, que marca el surgimiento de nuevas prácticas y mecanismos de negociación entre el arte, las políticas culturales y el *marketing cultural*: estética, política y economía.

## 1.2. La *descentralización*: una estrategia de la curaduría antropófaga

La *descentralización* fue una palabra clave en los distintos registros de significación y operación de la Bienal y el equipo responsable: la negociación institucional estuvo a cargo de Landmann y Herkenhoff; en la propuesta arquitectónica y museográfica estuvo el arquitecto Paulo Mendes da Rocha; en la organizativo-curatorial Paulo Hekenhoff y Adriano Pedrosa, y el área educativa fue dirigida por Evelyn Ioschpe. En este apartado vemos que el discurso es una trama de ejes teóricos, históricos e institucionales y los conceptos se traducen de lo institucional a lo curatorial y viceversa, que crea una posición política y un espacio de negociación, tanto estética como de grupos, tendencias o personas.

La *descentralización* opera en el discurso a partir de que la identificación regional del curador se convierte en clave argumental para la conceptualización de la antropofagia. Herkenhoff escribe: “soy un curador carioca”<sup>12</sup>, interpretación considerada fuera del origen histórico paulista de la antropofagia, cuya fundación y legitimación se genera en el marco de instauración de São Paulo como centro cultural y económico de Brasil, hegemonía que compite con Río de Janeiro, capital oficial hasta 1960, año en que aparece Brasilia como nueva capital de los poderes de gobierno.

Desde mi punto de vista, existe una condición de ambigüedad en la concepción de *descentralización* cuando Herkehnoff enuncia “soy carioca”, dado que afirma la identificación con una región que también es hegemónica en su desarrollo económico y cultural. No obstante, las diferencias históricas, geográficas y culturales entre ambas ciudades ha definido la propia concepción de vida, reflejada en el funcionamiento de las instituciones, así como, en la transmisión y producción de conocimiento. Sin embargo, si pensamos desde la “pragmática de los saberes” y el

---

<sup>12</sup> Paulo Herkenhoff, “Bienal 1998: princípios e processos”, en *Marcelina Antropofágica*, Núm. 1, Año 1, (São Paulo: Universidad Santa Marcelina, 2008), 23. Además, esta consideración es confirmada como algo particular que definió la muestra y la dinámica de trabajo por Adriano Pedrosa que escribe como apertura “O curador carioca” del texto *The Brazilian Curator Private*, aunque el resto del artículo es desarrollado por ambos curadores. Herkenhoff y Pedrosa, *The Brazilian Curator Private*, 198-203.



pensamiento lyotardiano, cuando Paulo se identifica como carioca no es una cuestión de regiones sino de actitud: de posición y disposición tanto del cuerpo como del ánimo.

A este respecto Herkenhoff describe que “Río de Janeiro é uma cidade centrífuga, São Paulo uma cidade centrípeta, isso para mim era uma atitude diferente, [...] em São Paulo a arte e educação e muito vinculada a questão lingüística, ao autonomia da arte em Río de Janeiro a questão da arte é vida fundamental. No Río de Janeiro a questão da arte é experimentar a liberdade [...].”<sup>13</sup>

Antropofagia y *descentralización*, según Herkenhoff, es una dupla que permite negociar la internacionalización de lo local. Estrategia que preserva los referentes culturales pero, en cierta medida, no como estabilidad de emblemas étnicos generalizados bajo la tradición pintoresca, que desde el siglo XVI caracterizaba a los trópicos, sino como estrategias de disolución entre identidades frágiles, instituciones públicas precarias y monopolios empresariales. Argumento para ver en el término de la *descentralización* apalea a la desmarcación de fronteras y el flujo de información como mecanismo de internacionalización y negociación entre la Bienal de São Paulo y los demás países participantes.

La idea *descentralizadora* antropófaga funcionó como un principio político-institucional y un efecto estético-político mediante la idea de reconstruir la historia del centro desde la narrativa de la “periferia” (una interpretación *carioca* de São Paulo), así como, desmarcar fronteras para posibilitar el flujo de información mediante el uso de la tecnología y los medios masivos de comunicación, con el fin de acercarse a promover prácticas de vinculación entre las escuelas públicas y la Bienal. Que por su parte, ha sido y es parte del discurso de la Bienal desde su creación.

La idea general de no tener un centro de autoridad, particularmente, en el trabajo de los grupos curatoriales, traía consigo transformar la imagen y práctica individualista del curador en un ejercicio de curaduría colectiva, reforzado por la inclusión de experiencias individuales de orígenes

---

<sup>13</sup> Herkenhoff, *Entrevista*, 2013.

geográficos y culturales distintos.<sup>14</sup> Este planteamiento, de una u otra forma, intentó ser una crítica a la organización y tendencias de críticos y curadores que surgieron de la red de galerías-empresas y revistas especializadas y comerciales constituidas en los años ochenta (Revista Galería, 1986), que llevaban un régimen de compra, venta y exclusividad de artistas, obras y publicaciones.<sup>15</sup>

Por otro lado, la idea de *descentralización* y contaminación permanente Herkenhoff la asoció con el diseño arquitectónico de Paulo Mendes da Rocha “arquitectónica sin muros” que describe de la siguiente manera: “não têm paredes que dividieram arquitectónica nem historicamente as salas, foram espaços abertos para disposição das peças”, lo que facilitó el entrecruzamiento histórico (disposición de obras de distintas épocas) y geográfico (interacción de artistas y curadores nacionales y extranjeros en un mismo espacio simbólico y físico).

El desarrollo de estas ideas en el montaje puede observarse en los registros fotográficos, lo que permite hacer un comparativo con otras exposiciones. A partir de estos documentos (ver Anexo Imágenes 9, 10, 11 y 12) la “arquitectónica sin muros”, descrita como un “diagrama do diálogo curatorial efectivo”<sup>16</sup> sin salas ni levantamiento de paredes como innovación museográfica, cobra sentido por la disposición de obras que no están dispuestas cronológicamente sino por irrupciones y contrastes, lo cual se describe con mayor detalle en el apartado 2 de este capítulo.

Como lo hemos visto, cambiar el principio temático de la exposición por el de un concepto que incidiera semántica y organizativamente fue una operación interesante y compleja desde la filosofía y la historia. La antropofagia y el canibalismo fueron usados como conceptos polivalentes expresados en el discurso de la museografía y la curaduría, un intento de cuestionar la tendencia

---

<sup>14</sup> Herkenhoff, *Núcleo histórico*, 1998.

<sup>15</sup> Ronaldo Brito fue uno de los críticos que planteó la falta de coherencia de la antropofagia como concepto curatorial en la XXIV bienal. Asimismo, durante la entrevista con Herkenhoff lo mencionaba como parte de estos críticos que no supieron comprender la propuesta teórica debido a su horizonte limitado a mecanismos de negociación meramente comercial. En el artículo de Yvoty de Macedo Pereira, “A revista Galería e o mercado da arte”, se encuentra un listado de galerías y los directores de la revista Galería, entre los que destaca en el núm. 1 Ronaldo Brito.

<sup>16</sup> *Carta dirigida al arquitecto Paulo Mendes da Rocha*, 31 de junio de 1998, São Paulo. (Documento cortesía AHWS)

cronológico-expositiva de la historia del arte. Adriano Pedrosa en 1999 afirma que fue otro modelo de la historia del arte con el que trabajaron para la Bienal, modelo que en 2008 Herkenhoff llamó “museo temporal no eurocéntrico”.<sup>17</sup> Ambos curadores expresaron su interés por problematizar la historia desde el presente, demandando una crítica al historicismo eurocéntrico y a prácticas curatoriales que realizaban muestras de retrospección histórica.

En consecuencia, la noción de antropofagia reapareció como un concepto creado desde las bases filosóficas de Lyotard, donde contradicciones e inestabilidades, si bien, la exponen a la máxima flexibilidad de significados, a la inconmensurabilidad de las particularizaciones y a la emergencia de formas inesperadas, estas son contenidas y leídas dentro de un sistema signifiante y pragmática delimitada: la tendencia posmoderna y las megaexposiciones, que permiten leer las variables de control y de estado.<sup>18</sup> De ahí que el carácter contradictorio de su reactivación muestra que está lejos de constituirse como un armonioso *rasgo síntesis*<sup>19</sup>, por el contrario, con la Bienal de 1998 la pregunta no es ¿sí la antropofagia todavía puede decir algo? sino ¿cuáles son las funciones a las que fue expuesta? es decir, ¿cuáles son las condiciones y circunstancias del sistema del arte contemporáneo que facilitaron la realización de una megaexposición durante la crisis monetaria brasileña?

---

<sup>17</sup> Paulo Herkenhoff, “Bienal 1998: princípios e processos” en *Marcelina (antropofágica)*, no.1, (Universidad Santa Marcelina: São Paulo, 2008), 20-37.

<sup>18</sup> Lyotard, *La condición posmoderna*, 51.

<sup>19</sup> Gerardo Mosquera plantea que “Antropofagia, transculturación, y en general, apropiación y resignificación (...) han llegado a ser estereotipadas como rasgos-síntesis de la identidad latinoamericana: mestizaje, sincretismo e hibridación.” Mosquera, *Contra el arte latinoamericano*, 1996.

## 2. Montaje

### 2.1. Autodevoración y el factor histórico: Los influjos de otras emisiones de la Bienal de São Paulo

En entrevista Herkenhoff explica que el factor histórico que abarcó la muestra se extendió a la historia de la propia Bienal, ya que consideró que emisiones anteriores le podían aportar elementos para retomar o debatir temas y problemas. Las Bienales son la II (1954), la XVIII (1985), la XX (1989) y la XXIII (1996).

Durante la II Bienal (1954)—conocida como *la bienal del Guernica*<sup>20</sup> Ciccillio Matarazzo, fundador y presidente del Museo de Arte Moderno, es nombrado presidente de la comisión del IV Centenario y se quedó a cargo de la primera delegación brasileña en la Bienal de Venecia. Lo cual nos indica una tendencia de expansión de la representación internacional del arte moderno brasileño como historia central de la historia y prácticas artísticas y culturales. Se aprovecharía su concatenación para ratificar la representatividad de un Brasil moderno, un Brasil del mundo que superaba su propia historia colonial.

Durante este año ocurre el cambio de sede de la Bienal al Parque Ibirapuera, donde se llevaron a cabo las conmemoraciones del IV Centenario. El Parque Ibirapuera —realizado a usanza del *Central Park* de Nueva York—, constituyó, y constituye, uno de los lugares centrales de recreación cultural y artística, el diseño paisajístico estuvo a cargo de Burle Marx y el proyecto arquitectónico de los pabellones fueron realizados por Oscar Niemeyer. Con ello se ratificó São Paulo como el centro productivo y cultural de una ciudad en la “plenitud” del desarrollo urbano e industrial.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> *Catálogo Bienal 50 anos 1951-2001*, 80.

<sup>21</sup> *Ibid.*

Por su parte, Sergio Millet, director artístico de la II Bienal —después de conversar con algunos comisarios de la Bienal de Venecia— creó las *Salas Especiales* con el propósito de que los países participantes enviaran obra de artistas contemporáneos y “consagrados”. La exposición se dividió en dos pabellones *Pavilhão das Nações* y *Pavilhão dos Estados*, uno para obras extranjeras y otro para obras nacionales, respectivamente. Además, tuvo salas temáticas dedicadas a Picasso, Henry Moore y Edvard Munch. Otra creación estructural fue el primer grupo de monitores, encargado de explicar al público qué era el arte moderno.<sup>22</sup> En esta Bienal fueron premiados los artistas Alfredo Volpi y Emiliano Di Cavalcanti.

El crítico Mário Pedrosa, quien organizó en conjunto con Sérgio Milliet esta Bienal, destacó el “carácter histórico-pedagógico”<sup>23</sup> de su selección. Ya que inscribía el arte moderno brasileño en el marco del abstraccionismo y construyó un discurso entre el cubismo, futurismo y neoclasicismo con una selección histórica de artistas “consagrados” dentro de la historia del arte moderno europeo. De esta manera, Pedrosa y Millet consolidaron el discurso del arte moderno brasileño. De acuerdo con Francisco Alambert, esta exposición ya anunciaba el carácter masivo, espectacular y monumental numérico de las megaexposiciones, que se abordará más adelante.

En relación a la legitimidad entre arte brasileño y arte moderno como punto neurálgico de esta Bienal, la propuesta del “museo temporal no eurocéntrico” de Herkenhoff, ya mencionada en el apartado anterior, apareció como contrapropuesta a la lógica de una retrospectiva histórica del siglo XX representada por “Munch, Klee, Brancusi, Laurens, Mondrian, Kokoschka, Ensor, Calder, Marinio, Moore (...) Además del salón homenaje a Picasso hubieron dos exposiciones especiales: *Futurismo italiano y Cubismo en Francia*”.<sup>24</sup> Además, de la mirada histórica del proyecto de la *Sala Especial* “Paisagem brasileira ate 1900”, organizada por Rodrigo Mello Franco de Andrade, que

---

<sup>22</sup> Francisco Alambert y Polyana Canhête, *Bienais de São Paulo*, Boitempo editorial, São Paulo, 2004. p.53-55.

<sup>23</sup> Ibid. 56

<sup>24</sup> *Historia de la Bienal de São Paulo*, Documento de la Fundación Bienal de São Paulo para la XXIV Bienal, 1998. Cortesía del Archivo Histórico Wanda Svevo (AHWS).

acentuó la representación del Brasil imaginado por el exotismo de la naturaleza y la mirada etnográfica<sup>25</sup> de la pintura de los artistas viajeros: Jean Baptiste Debret (Francia), Nicolás Antoine Taunay (Francia), Monvoisin (Francia), J.L. Paillere (Francia), Henri Nicolas Vinet (Francia), Nicolau Facchinetti (Italia), George Grimm (Alemania). Grupo que influenció decisivamente a las primeras generaciones de artistas brasileños<sup>26</sup>: Victor Meirelles de Lima (Brasil), Almeida Junior (Brasil), Telles Junior (Brasil), etc.

Desde esta perspectiva la imagen de Brasil se configuró con la mirada extranjera, no obstante el “museo no eurocéntrico” para Herkenhoff radicó en la selección del periodo moderno, que constituía una mirada “tradicional europea de la historia del arte que dejó fuera a Malévich, Duchamp, Pollock, Fontana, Dubuffet y Rothko”<sup>27</sup>, omisión que lo llevó a integrarlos a la muestra de 1998.

Cabe mencionar que aún cuando en la II Bienal no participaron Malévitch, Pollock y Rothko —estos sí estuvieron en la I bienal<sup>28</sup>—. Duchamp sí participó con la obra “Los jugadores de ajedrez” (1911)<sup>29</sup> y, siendo el tema el abstraccionismo figuraron otros artistas como Antonio Tapiés y Pierre Alechinsky<sup>30</sup> como parte del informalismo, que en ese momento era una de las tendencias, junto con la *action painting*, que estaba consolidándose.<sup>31</sup> Por su parte, la omisión de Lúcio Fontana<sup>32</sup> en la II Bienal bien puede replantearse desde la propia idea de “museo no eurocéntrico”,

---

<sup>25</sup> Ana Luisa Fayet Sallas *Imágenes etnográficas de viajeros alemanes en Brasil del siglo XIX*, (Santiago: Revista Chilena de Antropología Visual, Núm. 7, junio 2007).

<sup>26</sup> Los viajeros románticos, artistas y científicos (de Alemania, Francia, Holanda, Italia, etc.) que llegaron a América produjeron —a usanza de Theodor de Bry— parte de la narrativa exótica, pintoresca del *salvaje*, el *caníbal* y la naturaleza desconocida y onírica.

<sup>27</sup> Ibid. (Herkenhoff, 2008)

<sup>28</sup> *Catálogo Bienal 50 anos 1951-2001*, 74.

<sup>29</sup> *Catálogo II Bienal*, (São Paulo: Museo de Arte Moderno, 1952), 162.

<sup>30</sup> Ibid. 89.

<sup>31</sup> *Catálogo Bienal 50 anos 1951-2001*, 78-79.

<sup>32</sup> Cabe destacar, que Alambert y Cahnête afirman que Lúcio Fontana participó en la II bienal, no obstante en el Catálogo correspondiente a la II Bienal no hay registro de obra de Fontana, ni tampoco en el de *Bienal 50 anos, 1951-2001*, fuente a la que recurren los investigadores.

dado que la reflexión sobre el movimiento, la luz y el espacio que estaba planteó Fontana, particularmente desde América Latina, fue representado con Gyula Kosice del Grupo Madí<sup>33</sup>. Las actividades de Fontana en Buenos Aires a finales de los años cuarenta lo vincularon con la vanguardia argentina y particularmente con la propuesta de Gyula.<sup>34</sup>

Desde mi punto de vista y aun cuando en las *Salas Especiales* se demarcó el origen de la representación eurocéntrica de Brasil, en su conjunto, hubo más coincidencias que cuestionamientos entre la II y la XXIV bienal ya que, en la primera se jugó con la tensión de opuestos al presentar la tendencia etnográfico-histórica junto con la explosión del abstraccionismo; mientras en la segunda esos contrastes y relaciones no cronológicas ni formales eran parte de su eje conceptual. Por su parte, cabe destacar que en la bienal antropófaga se generó otra relación estructural al dismantelar la exclusividad de las *Salas Especiales* e integrarlas al discurso total de la muestra. Sin embargo, la noción de “museo no eurocéntrico” es un planteamiento por demás conflictivo que no queda resuelto con la inclusión de Malévitch, Pollock y Rothko a la muestra. Considero que una línea, por demás interesante y que solamente señalo como posible problemática para futuras investigaciones, es la que ha arrojado la relación entre Lúcio Fontana y Gyula Kosice del Grupo Madí, Italia y Argentina como una lectura de planteamientos y búsquedas estéticas y artísticas desde la interacción de experiencias culturales que provienen reinterpretan la historia colonial.

La XVIII Bienal (1985) es otro de los referentes que Herkenhoff cita y nos sitúa en los años ochenta un periodo que constituye un quiebre significativo en la historia de América Latina. Por lo que concierne a la Bienal, esta aplicó un criterio de exposición basado en invitar artistas internacionales destacados: “Buren, Scharf, Haring, Abramovic/Ulay, Cage, Jaar, el grupo Cobra. En las exposiciones especiales estuvieron Manzoni, Mondrian, Fontana, Rivera, Tamayo y Torres-

---

<sup>33</sup> *Catálogo Bienal 50 años 1951-2001*, 82. Para ampliar la relación entre Lúcio Fontana, Gyula Kosice y el Grupo Madí consultar la *Ramona, revista de artes visuales* Núm. 43-44, “Homenaje a Gyula Kosice. Adelantos de un archivo porvenirista”, (Buenos Aires: septiembre 2004).

<sup>34</sup> Ver “Histórica epístola de Lucio Fontana a Kosice”, en *Ramona, revista de artes visuales* Núm. 43-44, 6.

García.”<sup>35</sup> Para Herkenhoff la XVIII Bienal lo influyó por el carácter internacional y la apertura hacia la “producción experimental contemporánea”. No obstante, antes de continuar con su descripción, como parte de los antecedentes marcados por Herkenhoff, considero importante mencionar la XVI bienal (1981).

Walter Zanini<sup>36</sup> en 1981 fue el curador que rompió con el código expositivo a partir de proponer la organización del lenguaje artístico como una operación reflexiva y conceptual. Aun con sus particularidades, bien podría ser el antecedente de la práctica curatorial que desarrolla el propio Herkenhoff en torno a la antropofagia. El planteamiento conceptual de Zanini fue de la mano con un programa de reformas estructurales de la Bienal, exactamente como ocurrió con la XXIV Bienal.

En esta Bienal la dirección estuvo a cargo de Luiz Diederichdisen Villares, quien realizó un proyecto de reforma estructural en materia de organización y funcionamiento, que fue asesorado y comentado por varios artistas e intelectuales. Entre los que destacan Paulo Sergio Duarte, Paulo Mendes da Rocha, Roberto Schwartz, Fernando Henrique Cardoso, Ana María Barbosa, Ana María Belluzzo, entre otros<sup>37</sup>.

El planteamiento de Diederichdisen fue el siguiente: “Bajo el cambio histórico y político de Brasil esta nueva gestión se propone la transformación de la Bienal a partir de a) Reforma del edificio para hacer viable un centro de arte y cultura de exposiciones visuales, teatro, música, danza, oficinas y biblioteca b) El *Proyecto Um* como espacio para actividades permanentes de arte, c) *Proyecto Utopía* para el desarrollo de la investigación mediante simposios, cursos y exposición, d) *Proyecto Ludoteca* como una actividad de arte y educación se propone como un espacio infantil y

---

<sup>35</sup> Herkenhoff, *Núcleo histórico*, 1998.

<sup>36</sup> Walter Zanini (1925-2013) historiador y curador de artes visuales. Considerado un pionero en la difusión del vídeo en Brasil. Primer director del Museo de Arte Contemporáneo de la USP (1963-1978) donde crea el programa *Jovem Arte Contemporânea* (1967-1974), curador en 1981 y 1983 de las Bienales de São Paulo. Zanini es el primero que firma como *Curador general* en la Bienal de São Paulo. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/91233-morre-o-curador-e-critico-walter-zanini.shtml> Presidente de la *Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas* y presidente del *Comitê Brasileiro de História da Arte*. <http://www5.usp.br/21943/morre-walter-zanini-primeiro-diretor-do-mac/>

<sup>37</sup> *Catálogo de la bienal de 1981*, (Fundación Bienal de São Paulo: São Paulo, 1981), 12.



juvenil, e) Proyecto de reorganización y revitalización del archivo f) *Proyecto reciclaje* espacio para el desarrollo de técnicas para el aprovechamiento e integración del material de reuso, resaltando aspectos económicos, sociales y estéticos g) *Proyecto Parque Ibirapuera* recuperar la formulación del fundador de la Bienal, convertirlo en un centro cívico cultural”.<sup>38</sup>

Generar un mecanismo distinto de participación social, cultural e intelectual dentro de la Bienal fue una necesidad surgida que surgió en el marco de la ideología de las “nuevas democracias”. Con la intención de que la Bienal no quedara fuera de las “necesidades reales de la sociedad” se plantearon temas como arte y ciencia, y arte y ciudadanía.<sup>39</sup> Se generó una fase de consultas sobre temas de orden político, económico, social y cultural, tales como, los quiebres de los sistemas políticos, los cambios económicos, la crisis del combustible, la ecología, las luchas populares, la reivindicación de las llamadas “minorías sociales”, etc. Por ello, un año antes de esta Bienal y sustituyendo la *II Bienal Latino-Americana* se convocó el *Encuentro de Consulta aos Críticos de América Latina*. Un debate que más cercano a la idea de “museo no eurocéntrico” de Herkenhoff, dado que el centro de discusión era el replanteamiento de un nuevo esquema cultural desde las nuevas condiciones sociopolíticas de Brasil y América Latina.

En cuanto a las innovaciones en el ramo de la curaduría Zanini será el que inaugura la figura de *curador general* o lo que se llama *curador en jefe*. La Bienal se constituyó por el primer núcleo que contuvo *Vector A*, donde se problematizó el carácter comunicacional de la obra de arte y los nuevos medios y *Vector B* que trató la recurrencia de los medios de carácter tradicional. En cuanto a los criterios de selección fueron las condiciones materiales y discursivas específicamente de la obra: “obra como proyecto, obra como proceso y obra como objeto.” Además, se planteó la herencia del arte contemporáneo a partir de las rupturas políticas, culturales y estéticas de los años sesenta y setenta “como conciencia de una realidad sin ilusiones”, cuyo acento son las prácticas del

---

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Ibid.

performance e instalación que problematizan la *desmaterialización* del arte o lo que se llama “arte no objetual”.

El segundo núcleo correspondió a una selección de obras que presentaron varios enfoques sobre las rupturas artísticas más importantes para el arte contemporáneo internacional. El tercer núcleo se dedicó a la presencia e intervención del arte de América-Latina, según las recomendaciones del *Encontro de Consulta aos Críticos de América Latina*.

Por su parte, hubo un espacio independiente de los tres núcleos: *Arte Incomum* que tuvo como fin reunir el trabajo de artistas brasileños alejados de los “repertorios de mayor influencia en el arte.” El curador recurre a la tendencia del “arte primitivo” o “infantil” cuya expresividad se considera fuera de las reglas de la academia. Es significativo que Víctor Musgrave señale la contradicción entre la búsqueda de la “libertad artística”, de la gran mayoría de estos artistas, en relación a la alta cotización de sus obras en el mercado.<sup>40</sup> Esta exposición es considerada la primera que rompe con la tradición organizativa del espacio dividido por las delegaciones de cada país, debido a la aplicación del criterio de la “relación y analogía del lenguaje” que permitió un espacio expositivo de “artistas” y no de pabellones de artistas nacionales. Otro de los objetivos de Herkenhoff en la curaduría antropófaga a partir de las relaciones entre lo local-global.

Las ideas y realización de la XVI Bienal se articularon con nociones como desjerarquización y “des-nacionalización” debido a que permeó la idea de “democratización” en la estructura y funcionamiento tanto del Consejo Directivo y Cultural como de la práctica curatorial.<sup>41</sup> Es así que la impronta de la *descentralización* propuesta por Herkenhoff se encuentra también en esta Bienal. Por

---

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Para conocer más la relación entre la estructura de los Consejos, las ideas de democratización y sus contradicciones ver Bernardo Novais da Mata-Machado, *A instituição Conselho e a democracia: Na história do Brasil e no Conselho Nacional de Política Cultural*, VI Congresso de Gestão Pública, (Brasilia: Centro de Convenções Ulysses Guimarães, 16, 17 e 18 de abril de 2013). <http://consadnacional.org.br/wp-content/uploads/2013/05/068-A-INSTITUI%C3%87%C3%83O-CONSELHO-E-A-DEMOCRACIA-NA-HIST%C3%93RIA-DO-BRASIL.pdf>

lo anterior, ninguna otra bienal manifiesta más semejanzas con la XXIV Bienal que la de 1981 que ha sido omitida del repertorio de influencias directas del discurso de Paulo.

En cuanto a la XVIII Bienal (1985) se observa que la figura del curador y su papel como investigador y constructor del espacio de exhibición, inaugurado por Zanini en la XVI Bienal, continua ampliando su rango hasta alcanzar la figura del curador como creador, como artista, a través de “A grande Tela” de Sheila Leirner que fue la ruptura y salida del curador de detrás de bambalinas.

El debate estético-curatorial de “A grande tela” radicó en el retorno de la pintura, a lo que Leirner sumó la idea de la investigación y apariencia de la exhibición como parte de la nueva poética de las exposiciones.<sup>42</sup> Con ello Leirner crea y argumenta un espacio de tres corredores de 6m de ancho, 7m de alto y 100m de longitud donde ordena decenas y decenas de pinturas de gran formato, de diversos artistas extranjeros y nacionales, las cuales estaban dispuestas una al lado de la otra con penas 30 cm de distancia entre cada una (Ver Anexo Imagen 13).

“A gran tela” fue una serie de pinturas muy parecidas entre sí, cuyas diferencias tendían a desvanecerse bajo un efecto de homogeneidad, que constituyó una sola pintura extendida por los tres corredores. Al anular las diferencias formales y de nacionalidad se constituía una sola imagen pictórica, cuyo resultado se aproximaba a la aspiración de Leirner de mostrar “el registro de una gran obra occidental contemporánea”,<sup>43</sup> con lo que manifestaba su oposición a la visión “historicista, academicista y politizante” del arte.<sup>44</sup> Básicamente este montaje fue una instalación y la curadora figuró como una artista que dejaba su firma, su comentario.

La nueva curaduría que encabeza Leirner define la necesidad de intercambio global. De acuerdo con Alambert la transformación del curador *mainstream* “o curador que organiza tudo, que

---

<sup>42</sup> Alambert y Canhête, *Bienais de São Paulo*. 173

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> Ibid.

faz a obra (...)”<sup>45</sup> llega con las bienales de 1983 y 1985 en las cuales la teoría contemporánea del curador y el curador-artista cobran la misma importancia en la organización, conceptualización y exhibición.<sup>46</sup>

En este punto, el cruce entre arte, cultura, política y curaduría en el contexto de la nueva democracia y la globalización de los los años ochenta, constituyen el sentido de un nuevo horizonte de expectativa que corresponde a un sistema contradictorio entre los mecanismos de mercantilización del arte y el discurso del arte político, consolidado durante la década de los noventa y tan de moda hoy día dentro del arte contemporáneo. Con Zanini y Leiner ya se cimentaba un argumento teórico y político —e incluso poético— de las Bienales que creció junto con los discursos del curador-autor, lo global-local y el espectáculo del arte como mecanismo de sociabilización. Siguiendo la perspectiva de Alambert, el curador se presenta como un artífice de las exposiciones y termina por ser más importante y decisivo que los propios artistas.

Por otro lado, cabe destacar que fue la primera Bienal que financió el sector privado en un 85%.<sup>47</sup> La formación de monitores se amplió para atender a un público de adultos, jóvenes y niños que abarcó la relación entre música y arte contemporáneo. Se realizó un programa didáctico que incluyó talleres organizados a partir de las obras de la muestra, las imágenes resultantes se expusieron. Se realizaron visitas preparatorias de grupos de escuelas de la región metropolitana de São Paulo.<sup>48</sup>

En el ramo latinoamericano fue homenajeado el artista cubano Wilfredo Lam, también hubo obras de Manuel Álvarez Bravo y Fernando Botero. En lo que respecta a la tradición expresionista brasileña —selección realizada por Ivo Mesquita y Stella Texeira de Barros— figuraron Anita

---

<sup>45</sup> Entrevista sostenida para esta investigación con Francisco Alambert, Universidad de São Paulo, noviembre 2013.

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> *Catálogo Bienal 50 anos 1951-2001*, 208.

<sup>48</sup> Alambert y Canhête, *Bienais de São Paulo*, 177-178

Malfatti y Lasar Segall; además de obras de Artur Barrio, Jorginho Guinle, Rubem Grilo y Nuno Ramos. Había un espacio dedicado al videoarte y una curaduría y programación de música experimental a cargo de Maria Kieffer<sup>49</sup> que cerró con la presentación de John Cage.

Con la XX Bienal (1989) curada por Stella Teixeira de Barros, Herkenhoff caracteriza la importancia de potencializar un mecanismo de legitimación del arte y la curaduría brasileños. Basado en la práctica organizativa de Texeira de Barros, apoyada por el Consejo de Arte y Cultura para la sección nacional, mientras que la internacional estaba a cargo de Carlos von Schmidt y *Eventos Especiales* por João Cândido Galvão que llevó a cabo un programa de actividades, eventos y talleres de danza, música y otras manifestaciones.<sup>50</sup>

No obstante, la idea de potencialización del arte y curaduría brasileños conllevó retrocesos estructurales como la división por naciones —contrario a la organización por lenguajes que había propuesto Zanini desde 1981— y a otorgar premios. Texeira de Barros eligió a un conjunto nutrido de artistas que reflejó a una escena brasileña heterogénea a partir de la consagración de algunos, la etapa de madurez de otros y la inclusión de quienes, entonces, se consideraban los jóvenes o artistas emergentes que comenzaban aparecer en el circuito. Esa combinación exhibió un arte brasileño en contante flujo y actualización que ratificaba su legitimación a través del reconocimiento de Hélio Oiticica en Nueva York. De esta manera, Amílcar de Castro, Cildo Meireles, Jac Leirner, Nuno Ramos compartieron el espacio de representación nacional, además en materia de arquitectura se presentó una muestra especial con el trabajo de Vilanova Artigas y Paulo Mendes da Rocha.

En cuanto a la *Sala Especial* se dedicó a Yves Klein y otra al grabado con la figura de Octávio Pereira, fundador del primer taller de litografía.<sup>51</sup> Se montó la instalación de Joseph Beuys *Rayo iluminando un venado* (1958-1985), también estuvo David Hockney y Frank Stella.

---

<sup>49</sup>Catálogo Bienal 50 anos 1951-2001, 211.

<sup>50</sup> Catálogo Bienal 50 anos 1951-2001, 227

<sup>51</sup> Alambert y Canhête, *As bienais de São Paulo*, 184-185

Retomar esta Bienal como parte del factor histórico de lo nacional va de la mano con el propio cuestionamiento a los curadores-autores. Debido a la reintroducción del régimen tradicional de la “obra de arte” como el eje central y único de la muestra, de esta manera, “el curador que lo hace y organiza todo” fue destituido, momentáneamente, para que la delegación de cada país volviera a organizar y elegir las obras de sus propios artistas.

Finalmente, Herkenhoff menciona la XXIII Bienal (1996) curada por Nelson Aguilar, de la cual señala la importancia de la “modernización técnica” y la reunión de ocho curadores que presentaron las tendencias más actuales del arte contemporáneo de todo el mundo. Así como, retrospectivas de artistas como “Basquiat, Bourgeois, Figari, Gego, Klee, Lam, Munch, Picasso, Twombly, Warhol y (...) Goya.”<sup>52</sup>

La XXIII se basó en el planteamiento de la XXII: la crisis de los soportes tradicionales. Nelson Aguilar (y Arginaldo Farias) presentaron como hilo conductor la idea de “La desmaterialización del arte”. Para lo ello buscaron corrientes artísticas donde el objeto se diluyera mediante los nuevos medios electrónicos y manifestaran la crisis de la cultura. —Cabe mencionar que la XXII Bienal contó con *Salas Especiales* dedicadas a Mondrian y Malévitch, grupo de artistas que Herkenhoff integra a su selección. Se trajeron obras de artistas como Lúcio Fontana y Robert Rauschenberg. En esta Bienal participaron 206 artistas de 70 países y costó cerca de 4,5 millones de dólares, de los cuales 2,7 millones fueron dados por empresas como Coca-Cola, Phillips Morris y McCann-Erickson—<sup>53</sup>.

El proyecto museográfico corrió a cargo del arquitecto Paulo Mendes da Rocha, hubo una sala homenaje a Andy Warhol y una *Sala Especial* para Louise Bourgeois. El *Núcleo histórico* —calificado por Alambert como “la vedette” de la muestra— estuvo constituido, como en la II

---

<sup>52</sup> *Catálogo Bienal de São Paulo*, 1998.

<sup>53</sup> Alambert y Canhête, *As bienais de São Paulo*, 191.

Bienal, por Picasso y Munch, también se expuso obra de Paul Klee y Goya. De América Latina sobresalieron, nuevamente, los artistas Wilfredo Lam —de la XVIII bienal— y Gego.

Paralelamente a la exposición se desarrolló un programa de seminarios con conferencias impartidas por los curadores que trabajaron las *Salas Especiales*. Se creó una muestra paralela: *Universalis*, donde colaboraron siete curadores por cada región del planeta: Asia, África y Oceanía, Latinoamérica, Estados Unidos y Canadá, Europa del Este, Europa Occidental y Brasil. Los artistas brasileños fueron Artur Barrio, Eder Santos, Roberto Evangelista y Georgia Kyriakakis —este fue otro elemento estructural que retoma Herkenhoff —.

En el contexto de las bienales mencionadas es central vincular los influjos que tuvieron las relaciones con grandes empresarios y la consolidación de reformas y leyes que constituyen parte central del desarrollo y selección de las bienales. El banquero Edegar Cid Ferreira fue el presidente de la Fundación Bienal durante 1994 y 1996, periodo en que se acentuó el discurso sobre la importancia del lucro del arte y la cultura. Las cifras de inversión privada crecieron debido a las políticas de incentivo o renuncia fiscal enmarcadas por el desarrollo del *marketing* cultural —por tanto, explica Alambert, eran financiamientos con dinero público—<sup>54</sup>. La era de las megaexposiciones y el *marketing* estaba consolidada.<sup>55</sup> Este nuevo periodo, que explicaremos a detalle en el siguiente apartado, fortaleció la visibilidad y acceso al arte brasileño a nivel internacional que demandó “uma reatualização da imagem do Brasil”<sup>56</sup>.

La euforia por las bienales y las mega-exposiciones contribuyeron a crear la imagen global de Brasil, exacerbada durante el “Plan Real” implementado en 1994 —el *Plan Real* consistió en el cambio de moneda (del cruzeiro al real) pero, sustancialmente, fue la cristalización de algunas iniciativas anteriores: “liberalización comercial y financiera, renegociación de la deuda externa y

---

<sup>54</sup> Ibid.

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Ibid.

privatización de bienes públicos”—. La “era FHC” abanderó un discurso, como en el resto de los países de América Latina, globalizante y neoliberal, símbolos que constituyeron esos “nuevos rostros de territorios y hombres” de la “nueva democracia” y que indudablemente, participaron en la reactualización de la imagen de Brasil, bajo la ilusión de estabilidad económica.

Las relaciones con galerías de Nueva York y la Bienal de São Paulo se fundó desde Matarazzo que replicó el modelo del MOMA a partir de la firma de convenios de cooperación<sup>57</sup>, sin embargo, en la era de las megaexposiciones comenzó de manera sistemática con la XXII bienal y la curadora Mary Sabbatino que propuso extender la bienal a Nueva York con obra de Hélio Oiticica, Tunga, Nuno Ramos, Waltércio Caldas, Daniel Senize y Mira Schendel.<sup>58</sup> De esta manera, se despertó un creciente interés por relacionar y mostrar la cultura popular y el arte contemporáneo brasileño al mundo, esta reactualización de la imagen de lo “brasileño” ya anunciaba el regreso de la antropofagia.

---

<sup>57</sup>Catálogo Bienal 50 anos 1951-2001, 46-48.

<sup>58</sup> Ibid.



## 2.2. La curaduría antropófaga a escena

La XXIV Bienal se configuró por cuatro partes: 1) *Núcleo histórico*; 2) *Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros*; 3) *Representaciones nacionales* y 4) *Um e/ entre outros/s: Um e outro, Um entre outros e Eixo da cor*.

A usanza de las Bienales XXII y XXIII se concibió un *Núcleo Histórico* a partir de la relación entre la historia moderna brasileña y las características formales de su producción, cuya particularidad fue la asociación teórica, estética e histórica internacional entre “cor e antropofagia”. Museográficamente se planteó como un sistema de “contaminación”, diferenciación y discontinuidad entre la historia moderna de la antropofagia y la historia colonial del canibalismo, lo que creó la sensación de máxima flexibilización asociativa. A este respecto, Herkenhoff dice que “não podia tentar reduzir o canibalismo ao modo específico, único, (...) mas tinha que abrir, fazer tão aberto como foram aquelas discussões, o seja, os psicanalistas discutiendo.”<sup>59</sup>

“Cor e antropofagia” fue un tejido de formas que construyeron una escena del “color del trópico” que aspiró a estar más allá de una narrativa exotizada. Herkenhoff explica que el color regresa como elemento formal e índice de la psique de los artistas, como fue el caso de Vincent Van Gogh y Paul Gauguin. Esta combinatoria histórica supuso “uma espessura simbólica”<sup>60</sup> y la posibilidad de otras significaciones. Además, de integrar los hitos artísticos de la modernidad antropófaga brasileña: Tarsila do Amaral y Alfredo Volpi; Hélio Oiticica y Cildo Meireles (*Desvio para o vermelho*) como representantes de la ruptura estética del formalismo.

En esta práctica curatorial antropófaga las interpretaciones psicoanalíticas fueron de la conquista sexual a la conquista cultural desde el siglo XVI hasta el siglo XX a través de la metáfora de devoración cultural y la construcción de una identidad brasileña impura contaminada por todo lo

---

<sup>59</sup> Herkenhoff, *Entrevista*, 2013.

<sup>60</sup> Herkenhoff, *Bienal 1998*, 27.

que come.<sup>61</sup> Problema que se expresa con obras de Adriana Varejão, Albert Eckhout y Aleijadinho (Ver Anexo Imagen 9). El *Núcleo Histórico*, también tuvo salas dedicadas a Lygia Clark, Maria Martins y Lygia Pape; asimismo, las exposiciones colectivas abarcaron el primer “modernismo brasileño” con Malfatti, Di Cavalcanti y Lasar Segall; “Monocromos” fue caracterizado por Antônio Dias, Barsotti, Oiticica y Mira Schendel —para este caso, Herkenhoff define que concibió el color como un problema estético que lo llevó a problematizar el “grado cero de la pintura”, en ese sentido, el blanco representó una síntesis de la herencia de Malévitch—<sup>62</sup>. Por otro lado, Pedro Américo fue uno de los pintores que encabezó la correspondiente reflexión de la historia del “Siglo XIX”, así como, Aleijadinho y Theophilo de Jesus el “Siglo XVI-XVIII”. En esa disposición histórica el arte contemporáneo “contaminaba” todos los sectores propuestos induciendo a una lectura dislocada: Cildo Meireles y Wesley Duke en la sección del “Siglo XIX”, Adriana Varejão y Tunga en la del “Siglo XVI-XVIII”. Las obras de Artur Barrio fueron dispuestas junto con las de Francis Bacon; las esculturas de Ernesto Neto y las fotografías de Vik Muniz transitaban con los dadaístas y el Surrealismo; Mira Schendel dialogó con Eva Hesse y Robert Smithson; Antonio Dias y José Resende con Giacometti.<sup>63</sup>

La sección de *Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros* es una cita del Manifiesto Antropófago que, en el caso de la Bienal, equivalen a siete zonas geográficas: África; América Latina; Asia, Canadá y Estados Unidos; Europa; Oceanía y Medio Oriente, y Brasil. — modelo que se retomó de la muestra *Universalis* de la XVIII Bienal—. Herkenhoff define a estos siete puntos geográficos como un ejercicio cartográfico del “ir y venir” entre ideas e imágenes<sup>64</sup>. En esta sección resaltó el formato de trabajo que consistió en la formación de un grupo virtual de

---

<sup>61</sup> Oswald de Andrade, *Manifiesto antropófago*. “Sólo me interesa lo que no es mío (... ) Hijos del sol, madre de los vivos. Encontrados y amados ferozmente, con toda la hipocresía de la nostalgia, por los emigrados, por los que fueron traficantes y por los turistas. En el país de la Cobra grande”.

<sup>62</sup> Herkenhoff, *Entrevista*, 2013.

<sup>63</sup> Documentos que describen cada una de las secciones de la XXIV Bienal. Cortesía AHWS.

<sup>64</sup> Herkenhoff, *Núcleo histórico*, 1998.

curadores bajo la coordinación de Adriano Pedrosa. Fueron nueve los curadores que seleccionaron a los artistas de cada continente, el parámetro se basó en la asociación entre el Manifiesto, como práctica artística, y la antropofagia. A decir de Pedrosa el diálogo se basó en contrapuntos y confrontaciones<sup>65</sup>, cuyo objetivo fue exhibir las singularidades de cada región mediante la experiencia de vida y la experiencia de cada curador.<sup>66</sup> Cada país fue representado por un artista y uno o dos curadores, a excepción de Centroamérica y el Caribe que se articuló como un solo bloque a cargo de la curadora Virginia Pérez-Ratton; además de Canadá y Estados Unidos que estuvo a cargo del crítico y curador carioca Ivo Mesquita, excepción a la selección curatorial regional.

Herkenhoff señala que el diálogo entre esta sección y el curador general fue uno de los logros en la historia de la Bienal, debido a que la *descentralización* de decisiones y el trabajo colaborativo curatorial permitieron renovar los propósitos y concepto de lo *nacional*. A partir de que *Representaciones Nacionales* se *densificó* al integrarse desde su selección al concepto curatorial general y situarse como frontera con *Roteiros* (el arte contemporáneo de otros continentes).

Al respecto, Herkenhoff conceptualiza el discurso de *Roteiros* y *Representaciones Nacionales* como un conjunto complejo de imágenes y experiencias locales con perspectiva global, que podía enunciarse bajo la noción de “pequeña historia”, término desarrollado por el crítico chileno Justo Pastor Mellado, en el texto *El efecto winnipeg*, que fue empleado en 1992 como parte del proyecto curatorial *Cartografías*, de Ivo Mesquita.<sup>67</sup>

Mellado define “pequeña historia” como la “historia sucia” —por la traducción de *winnipeg* de “aguas sucias”—. Esta “historia sucia” o “historia negra” no figura en los procedimientos de legitimación de discursos curatoriales, prácticas artísticas y deberes académicos desarrollados en las “historias generales de arte o en las curadurías oficiales, porque, en tanto “historia pequeña”,

---

<sup>65</sup> Ibid.

<sup>66</sup> Ibid.

<sup>67</sup> Justo Pastor Mellado, “El curador como productor de infraestructura”, en *Una teoría del arte desde América Latina*, ed. José Jiménez, (España: MEIAC-Turner, 2007), 169-187.

connota demérito y un carácter peyorativo, lo cual lejos de anularla la convierte en una oposición a la fuerza hegemónica de la historia general del arte. Pastor Mellado define que el conjunto de “pequeñas historias” funcionan como procedimientos de “recomposición constructiva de una escena artística a través del propio ejercicio de presentación de las prácticas artísticas (y curatoriales) sin traducción entre las distintas zonas de origen y zonas de destino.”<sup>68</sup>

Por otro lado, esa “pequeña historia” tiene que ver con la concepción geopolítica y cultural de la idea del “borramiento” de centros y “estratificación” de la periferia, no obstante, Mellado enfatiza que al lado de ese espacio de relaciones e intercambio “intraperiféricos”, asociados a una visión de ruptura, se encuentra “una práctica curatorial hegemónica inscrita en el modelo curatorial-museal de ciudad global.”<sup>69</sup> El tema de periferia, América Latina y negociación con los modelos hegemónicos se profundiza en el siguiente apartado.

El proceso curatorial de esta sección fue fortalecido por la colaboración de trabajadores del Archivo Histórico Wanda Sveva que recopiló las participaciones de cada país invitado en las bienales anteriores. De esta manera, se fortalecieron los criterios para elegir al artista representativo, ya que se consideraron a los que no habían figurado hasta ese momento dentro de las muestras de la Bienal de São Paulo, como fue el caso de Priscila Monge de Costa Rica<sup>70</sup>. Por otro lado, como parte de la tradición de la Bienal, *Roteiros (...)* y *Representaciones Nacionales* fueron espacios de enlace y negociación con todos los países invitados. Parte de la gestión de estas secciones radicó en consolidar las relaciones diplomáticas con distintas instancias de gobierno y privadas, mediante el Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil. Para ello, se realizó una ceremonia para todos los países invitados en Brasilia, que como acotación simbólica, no es denostable leer que es la ciudad donde están alojados las representaciones de los poderes del estado, “lugar de decisiones” que en

---

<sup>68</sup> Ibid.

<sup>69</sup> Ibid.

<sup>70</sup> Ibid. (exh. cat., 1998)

correspondencia, también fue la puerta para negociar los apoyos financieros y proyecciones internacionales para la Bienal.

*Um e/ entre outros/s: Um e outro, Um entre outros e Eixo da cor*, fue la sección de arte contemporáneo dividida en dos ejes: *Um e outros* curada por Adriano Pedrosa y *Um entre outros* a cargo de Paulo Herkenhoff. Las obras de este espacio estuvieron mezclándose a lo largo de toda la muestra. Adriano Pedrosa se interroga “¿qué es o qué no es el arte contemporáneo brasileño?” y contesta, tal vez aquello producido u originado fuera de Europa, de Canadá y de Estados Unidos, es “el otro arte”, puntualiza, que se manifiesta como “contaminación” permanente a lo largo de toda la Bienal.<sup>71</sup>

Paulo Herkenhoff escribe que su eje de reflexión sobre el arte contemporáneo brasileño se basa en un tipo de producción visual caracterizado por una “época sin utopías” que se distingue de las necesidades políticas y estéticas de los neoconcretos, en el marco de los años sesenta y setenta, cuando la antropología y la política se entrelazaron y materializaron en las propuestas de Helio Oitica y Ligia Clark: Prácticas del cuerpo que respondieron a la exclusión social y la violencia de la dictadura, el Manifiesto neoconcreto (1959) define que el “lenguaje de las artes, ligado a una significación existencial, emotiva, afectiva [crea] una expresión artística integrada a lo cotidiano.”<sup>72</sup>

Para esta sección, una vez más el color, al igual que en “Monócromos” del *Núcleo Histórico*, es un elemento conceptual de la estructuración histórica y estética de la muestra, *O eixuo da cor*, planteó que la *descentralización* es una operación de lo local. Porque genera una referencia territorial: geopolítica, que se extiende a una valoración formal y conceptual del color, además de lo pictórico y vigencia del artista. En la misma jerga lyotardiana, el color es parte de la constitución de la función elemental del museo a través de la conservación y el diálogo. Ya que el museo es el lugar donde se conservan las huellas del pasado, inscritas en el cuadro que ya no es objeto en sí, sino la

---

<sup>71</sup> Pedrosa, *Um e/entre Outros/s*, 24-27 y 98-99.

<sup>72</sup> Ibid.

marca que dejó otro tiempo que espera ser descifrada. El color produce “una señal mnémica” que aparece cuando el cuadro es presentado y expuesto a la mirada del espectador, a la mirada del presente.

Por su parte, la idea de “color local” abre la brecha problemática del sistema de representación del binomio local-global, operación política inscrita en el discurso de la integración internacional. Lo que implica considerar que palabras como *diferencia* y *local* sustituyeron otras nociones, que durante la década de los ochenta y principios de los noventa estuvieron muy en boga, tales como *multiculturalidad* e *identidad* que figuraron bajo la concepción del universo *transcultural* de la globalización. En el diccionario de François Laplantine y Alexis Nouss, esta noción deriva de la *transculturación* (1940), término conceptualizado por Fernando Ortiz (1881-1969); que fue alterado por la derivación léxica de *transcultura* y que permite el adjetivo *transcultural*. Relacionado con las prácticas simbólicas de “las minorías llamadas étnicas o culturales [*transcultural*], asociado al *desarraigo* y *descentramiento* del sujeto”<sup>73</sup>. Se emplea para hablar de procesos de identificación de experiencias locales, pero se distingue de discursos arraigo una identidad uniforme.

Por lo anterior, la relación entre la noción de antropofagia y arte contemporáneo, se pensó como un replanteamiento de la idea de identidad cultural brasileña que sustituyó la representatividad nacional, por una integración global de experiencias particulares de la práctica artística contemporánea, fragmentada y carente de utopías colectivas, que al mismo tiempo, aspiraba a romper las inercias y uniformidades de estilos y moldes identitarios.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup>François Laplantine y Alexis Nouss, *Diccionario. Mestizajes, de Archimboldo a zombie*, (México: FCE, 2001), 701-702. No obstante, la idea de que la *transcultura* como “una política que mantiene juntos a los seres humanos, en nombre de su simple humanidad” ha erosionado hacia un sinónimo de multiculturalidad.

<sup>74</sup> Herkenkoff, *Núcleo histórico*, 336-345.

Para Francisco Alambert el juego de lo local/global, que apela a la desaparición del principio de representatividad de lo nacional, comienza cuando se suprime en el nombre de Fundación Bienal la identificación regional de São Paulo. Con este matizado cambio de referencia la administración realiza una “auto-canibalización”y crea la Bienal que se devora así misma. Se suprime la demarcación regional-nacional que apela al juego de la no-representatividad, esta formulación inscribe a lo local al principio de *alteridad*.<sup>75</sup> Alexis Nouss plantea que este término simboliza el papel antagonista de la cultura occidental: El *otro* bajo una lógica de “rechazo, exclusión, hasta la eliminación en la realidad histórica”, es decir, la historia colonial de la invención del *caníbal*, (ver Capítulo 1). Ese *otro*, prosigue Nouss, en el contexto de las últimas décadas reaparece bajo el poderoso “retorno de los oprimidos” —por demás recurrente desde la década de los años ochenta, a raíz de los estudios poscoloniales, tendencia en los núcleos académicos de las ciencias sociales, humanidades y artes—: “el oprimido, el colonizado, el dominado, el refugiado, el que escapa a los marcos y los sistemas, el-que-no-tiene, no-posee (...)”<sup>76</sup> A este planteamiento regresaremos en el capítulo 3 con el análisis de la antropofagia como último paraíso. Dentro de este discurso a Herkenhoff caracterizó, de una u otra forma, las experiencias particulares de la práctica artística de finales del siglo XX a partir de “su condición fragmentada y carente de utopías colectivas (...) marcas favorables para romper las inercias y uniformidades de estilos y moldes identitarios pintorescos, cuya tradición se rastrea en las vanguardias modernistas”.<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> Pedrosa y Herkenhoff escriben que *alteridad* es uno de los sustantivos clave, ya no clasificado como emociones, sino como detonador las dinámicas de organización y desarrollo de la curaduría como una dinámica colectiva: “alteridade (o que é a responsabilidade de alteridade associada ao trabalho da curadoria).” (Herkenhoff y Pedrosa, *The Brazilian Curator Private* 1999).

<sup>76</sup> Nouss refiere que el sentido de ese *otro* es distinto por cada mente que lo ha pensado en el marco del estructuralismo y posestructuralismo: se ha “mezclando política, antropología, sociología y psicoanálisis. Para defender al *otro* se invocan indiferentemente a Marx o a Freud, a Sartre o a Rambaud.” Cada *otro* es distinto según quién lo defina. “Alteridad, alteración.” Laplantine y Nouss, *Mestizajes. De Archimboldo a zombi*, 65.

<sup>77</sup> Ibid.

Pedrosa y Herkenhoff se niegan a definir un panorama general del arte contemporáneo brasileño y una cronología definida, por su parte, Pedrosa acota que la repetición y/o ausencia de nombres de artistas a lo largo de la exhibición, no cobró importancia porque lo prioritario fue atender el sentido de grupo y de proceso colectivo como parte de la exposición de una Bienal.

Sin perder sus referencias iconográficas la narrativa antropófaga, además de transitar como un fundamento histórico (ya construido), fue dispositivo de práctica y discurso curatorial dentro de la narrativa de la historia del arte. es por ello que contrario a lo que el crítico Ronaldo Brito y el curador Gerardo Mosquera aseguraron, la noción de antropofagia se empleó convenientemente al esquema del arte contemporáneo porque se adecuó, entre otras cosas, a la crisis de la representación nacional en la escena mundial, de forma que la Bienal aseguró su influencia y autoridad a partir de la relación discursiva entre lo local y la internacionalización, y ratificó su adhesión como figura emblemática del *Sur* y la *periferia*. La reactivación de la noción de antropofagia en la XXIV Bienal fue parte del conjunto de normas y de relaciones de poder incuestionadas e incuestionables<sup>78</sup> del arte contemporáneo.

En suma, lo que Herkenhoff propone a través de la práctica curatorial antropófaga, es un sistema de negociación entre la tradición histórica y la intermediación curatorial, que muestra una operación mayor: el desplazamiento de la función y formación de la historia del arte a partir de producir más contenidos históricos desde la construcción teórica y la negociación institucional.

\*

Para cerrar este apartado es pertinente ratificar que uno de los principales debates al respecto de esta Bienal fue la pertinencia histórica de la antropofagia, como figura artística de la modernidad, se convirtiera en interlocutor teórico del arte contemporáneo. Al respecto vale la pena recuperar la

---

<sup>78</sup> Judith Butler al reflexionar sobre la *postmodernidad* plantea la existencia de las relaciones y juegos estratégicos de poder de la teoría. (Butler, *Fundamentos contingentes: el feminismo y la cuestión del "postmodernismo"*, en *La ventana*, Núm. 13, 2001, 7-40.



perspectiva de la investigadora María Cunillera Pérez,<sup>79</sup> quien afirma que el uso de la antropofagia en la XXIV Bienal estuvo basada en una metodología del *anacronismo*, noción que desarrolla el historiador del arte George Didi-Huberman. El *anacronismo* opera como una figura que problematiza la historia como parte del entrecruzamiento de las fuerzas de la temporalidad, este planteamiento hubermaniano, identifica las tensiones históricas tanto en la significación como en el uso del discurso e induce a leer las relaciones entre el pasado y el presente desde la oposición al uso lineal y gradualmente ordenado de la historia. Con ello, permite una operación de desmontaje del modelo de autoridad, que define cómo debe historiado y representado un acontecimiento. Bajo esta óptica, para Cunillera, la antropofagia se convierte en un artefacto que en la bienal revela las continuidades y discontinuidades de la confluencia de tiempos históricos y narrativas entre la antropofagia y el canibalismo.

Contrario a Cunillera, Annateresa Fabris disiente de la pertinencia de la antropofagia como interlocutor del arte contemporáneo, porque implicó la descontextualización de sus orígenes modernistas de vanguardia —argumento compartido con el crítico Ronaldo Brito—. Al respecto, mi punto de vista es que la lectura y uso descontextualizantes de la antropofagia es completamente válido. Y en todo caso, ese no es el centro de un debate que aporte hoy día un horizonte nuevo a las problemáticas de la historia y el arte. De hecho la descontextualización, cuyo resultado fue la excesiva ductibilidad de la noción de antropofagia, fue una inteligente operación simbólica y discursiva, totalmente consecuente con el contexto del *marketing cultural* y las megaexposiciones de finales del siglo XX.

En primera instancia, se debe entender que esta versión de la antropofagia no fue un empuje para regenerar o inducir a un movimiento artístico “revolucionario”, a la usanza de las vanguardias del modernismo o de las prácticas artísticas de los años sesenta y setenta, sino que apeló a la

---

<sup>79</sup> María Cunillera López, *Metáforas de la voracidad del siglo XX*, Universidad Complutense: Madrid, 2010.

reconceptualización y papel del curador. Figura que, como ya se ha descrito, tuvo y tiene un papel central en el replanteamiento, transformación y vínculo entre arte e instituciones metropolitanas (museos de arte contemporáneo, bienales internacionales y nacionales, editoriales, colecciones privadas, Documentas y universidades y las prácticas artísticas contemporáneas). Estas instituciones en América Latina, —es menester considerar que el contexto (Ver Anexo Cuadro II *Cronología general 1989-2000*) se considera bajo sus distintas variables por país, región y localidad— estaban en un proceso de transición conceptual y operativo debido a la exacerbación de la condición tecnológica globalizada. Que tuvo como doble partida la suspicacia de la integración internacional frente a la desigualdad social, cuya tensión se manifestó entre los mecanismos de negociación que funcionaban bajo el esquema contradictorio de la exclusión económica y la inclusión cultural. Instituciones y prácticas artísticas, nunca habían presentado esta dicotomía y contradicción tan profunda, debido a su adaptación entre los procedimientos y reglas de autofinanciamiento, rentabilidad y expansión comercial propio de las industrias comerciales.<sup>80</sup>

En su caso, nos enfrentamos al panorama de problemas de los usos del tiempo y espacio desde el desarrollo de las nuevas tecnologías, la producción y la distribución de los sistemas de representación simbólica. Las particularidades de la doble partida de integración y desigualdad, han determinado las condiciones de accesibilidad y libertad a la información, lo cual, no es una unidad de efectos y significados, sino que en su ejecución y efecto muestran que las relaciones institucionales y las prácticas de los sujetos son interdependientes ya que en ese vínculo especulativo fuente de intereses personales y de grupo, intereses políticos, se toman la mayor parte de las decisiones y se negocia la asignación de recursos materiales. La visión del artista y del curador como expertos negociantes es una característica que tiene que ver con los nuevos nichos de venta y legitimación que trajo consigo la ideología del *marketing cultural*.

---

<sup>80</sup> Néstor García Canclini, *La globalización imaginada*, (Barcelona:Paidós, 1999).

### 3. De la indeterminación y otros demonios

#### 3.1. Antropofagia y *marketing cultural*

El sentido de indeterminación, según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, se define por la ausencia de algo o “falta de”, su sentido se basa en la carencia. Lo que nos lleva pensar a partir de una lógica de los contrarios: precisión vs imprecisión, certidumbre vs incertidumbre, a partir de la cual se crea una predisposición negativa hacia el significado o uso de esta palabra como adjetivo. ¿Preguntaremos qué le falta o de qué carece? y, bajo este esquema, responderemos le falta precisión, carece de firmeza, está a punto de caerse porque le falta soporte. En esta ausencia de firmeza y consistencia, el diccionario nos dice que lo indeterminado está vacío, hueco o falto de solidez. Lo que recuerda la reflexión Lyotard sobre la medición de la densidad, que sólo es estable en el estado sólido porque es constante, medible y durable; el gas, por el contrario, es el estado que presenta mayores variables por tanto, menos estabilidad.

La relación entre lo sólido y lo gaseoso de los estados físicos de la materia se vuelve una metáfora de la relación modernidad-postmodernidad. Marshall Berman en su libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire*<sup>81</sup> reflexiona sobre la modernidad como un espacio de experiencias que aun no se agota como paradigma histórico.

Para Berman modernidad y postmodernidad es una falsa oposición, dado que los elementos que las contraponen se basan en un principio dicotómico que generaliza y reduce a la modernidad a un modelo universante que desarrolla formas puras basadas en el pensamiento racional. La postmodernidad fue una visión desarrollada en los años sesenta<sup>82</sup> que coincidió con la aparición del

---

<sup>81</sup> Marx escribe: “Todo lo sólido se desvanece en el aire, todo lo sagrado es profanado, y los hombres al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas.” Esta traducción es tomada del libro de Marshall Berman debido al desarrollo del argumento que se está haciendo. No obstante, presento la traducción con el propósito de extender el espectro de interpretación sobre la imagen que presenta Berman: “Todo lo estamental y estable se evapora, todo lo consagrado se desacraliza, y los hombres se ven finalmente obligados a contemplar con ojos desapasionados su posición frente a la vida, sus relaciones mutuas.” Del alemán: “Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht, und die Menschen sind endlich gezwungen, ihre Lebensstellung, ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchternen Augen anzusehen.” Consultar, Karl Marx y Friedrich Engels, *Manifiesto comunista*, introd. Eric Hosbsbawn, (Barcelona: Crítica, 1998), 43, 91.

<sup>82</sup> Berman menciona a Jonh Cage, Marshall McLuhan, Susan Sontang, entre otros. Berman, *Todo lo sólido*, 1-27 y 81-128.

*pop art*, expresión, que afirma Berman, igualó la “resonancia imaginativa de los modernistas del pasado: Baudelaire, Whitman, Apollinaire, [pero] nunca aprendió a recuperar su garra crítica.”<sup>83</sup> “Los “posmodernistas” aspiraban a la inmensa vastedad y “salvar el vacío” a partir de una actitud presentista.<sup>84</sup>

La perspectiva de Berman se opone a la acotación temporal del sufijo *post* que denomina un momento que supera o sobrepasa otro periodo, mientras, la modernidad la lee como un espacio de experiencia que sigue presentando problemas. En ese orden de ideas, la postmodernidad es la ficción de una ruptura con la modernidad. Lo “postmoderno”, entonces, es sinónimo de vaciamiento crítico debido a la adopción de una especie de mística de la *diferencia* que ha originado la conformación de un mundo fragmentado por grupos que se aglutinan a partir de intereses materiales y espirituales, e incluso, se vuelven inaccesibles para los que están fuera de su adscripción. La configuración de esos espacios, casi para “iniciados”, se aíslan de la historia y las tradiciones de la cultura moderna<sup>85</sup> y generan una visión del eterno presente. Asimismo Berman señala que otra característica es la visión catastrófica del mundo, la cual anula la concepción del porvenir, y el futuro sólo es concebido desde la sofisticación apologética de la máquina, sin embargo, la máquina bajo la visión de Berman no es una prisión “simplemente ofrece, a una raza de nulidades, el vacío que necesitan y anhelan.” Semejante problema tuvo lugar con los modernistas de la Bauhaus y se repite después de la Segunda Guerra Mundial.<sup>86</sup> Por otro lado, al problema del postmodernismo en las artes se suma la moda del pensamiento filosófico estructuralista, para Berman el único autor que significativo en esa corriente fue Foucault, si embargo, por su obsesión con la arquitectura panóptica y el discurso de poder le niega al hombre cualquier clase de libertad, porque todo se cierra en los mecanismos de instrumentalización y la existencia del sujeto que oscila de una

---

<sup>83</sup> Ibid.

<sup>84</sup> Ibid.

<sup>85</sup> Ibid.

<sup>86</sup> Ibid. Berman plantea esta problemática a partir de la imagen de “jaula de hierro” de desarrolla Max Weber.

instancia disciplinaria a otra.<sup>87</sup> A esta discusión regresaremos más adelante con un contrapunto sobre la generalización y homogeneización teórica de la noción de postmodernidad a partir de la perspectiva de Judith Butler.

En este contexto la idea de indeterminación en los años noventa como condición social y cultural se produjo por ciertos comportamientos económicos que fueron marcantes para la conformación de la cultura del *marketing* en el circuito del arte contemporáneo y las políticas culturales de Brasil. Comportamientos que determinaron, tanto la producción de la XXIV Bienal como la construcción de la antropofagia como concepto curatorial, ángulo que se ha usado para argumentar la idea de que el uso de la antropofagia sufrió un vaciamiento crítico debido a que su operación conceptual estaba inscrita en las prácticas del *marketing cultural* y las megaexposiciones.

La “nova forma do capitalismo financerizado”<sup>88</sup> en Brasil —o lo que llanamente podríamos explicar como comprar dinero, el principio de convertir el dinero en mercancía y con ello la creación de la especulación financiera—, se expresa en una serie de medidas económicas consolidadas y profundizadas en el primer gobierno de Fernando Henrique Cardoso (1994-1998). Las cuales consistieron en la “privatização total das empresas estatais, acumulação do capital nas empresas multinacionais produtivas e financeiras. Reforma da carreira dos funcionários públicos, ajuste salarial, modificação do estatuto do trabalho, que buscava desregulamentá-lo e deixar ao mercado a resolução de litígios e contratos”<sup>89</sup>.

Bajo este panorama, apunta Francisco de Oliveira, la cultura y la educación se transforman en territorios no-conflictivos porque la relación de clase, interés y representación a las que estaban asignadas, se expresa en un esquema funcional de red empresarial, legal y política.<sup>90</sup> Para Oliveira

---

<sup>87</sup> Ibid.

<sup>88</sup> Francisco de Oliveira, “Política numa era de indeterminação: opacidade e reencantamento” en *La era da indeterminação*, (São Paulo, Boitempo Editorial, 2007), 15-43.

<sup>89</sup> Ibid.

<sup>90</sup> Ibid.

la *era de la indeterminación*, es decir, el momento de cuestionamiento y creación entre la invención *política* y la *policía*<sup>91</sup> llegó a Brasil con las políticas neoliberales implementadas por Fernando H. Cardoso. Este periodo, que es definido también como *desmanche neoliberal*, expresión de Roberto Schwarz que refiere al “projeto buscou a forma e o fundo desse processo por meio de uma reflexão sobre a política que pudesse dar conta da simultânea violência e banalidade que bloqueavam e rompiam sua própria possibilidade.”<sup>92</sup>

Con ambos términos, *desmanche neoliberal* y *era de indeterminação*, se pone en cuestión el tipo de “democracia” implementada por el estado que se funda en distorsiones políticas creadas por una cultura acrítica impuesta por la *policía*, donde consensos y desacuerdos; igualdad y desigualdad se crean desde la “sociabilidad del individualismo, del éxito, de la capacidad emprendedora y del mercado como última razón”<sup>93</sup>, en este contexto, la *política* también se vuelve espectáculo y “la política del arte consiste en romper los consensos en la construcción de paisajes sensibles y maneras de percibir.”<sup>94</sup> Frente a lo cual la “nueva democracia” es una proposición más del capitalismo y no una alternativa.

Desde este *horizonte de expectativa* las megaexposiciones y, por consiguiente, la conceptualización curatorial de la antropofagia están inscritos en la invención de la política espectacularizada que ratifica el consenso de la *policía* porque se genera en la aceptación que intenta resolver cualquier antagonismo con la negociación, a través de la mediación curatorial, al tiempo que homogeneiza discursos y experiencias heterogéneas.

---

<sup>91</sup> Términos de Jacques Rancière y que Luis Roca Jusmet describe de la siguiente manera: “La policía y la política son dos maneras de reparto de lo sensible. La policía identifica lo común de una comunidad con esta manera de discriminar lo que es visible e invisible y con esta ordenación de los cuerpos: lo que cada grupo puede ver, pensar y hacer. Se reparten los espacios, los tiempos y las formas de actividad. La política surge cuando alguien, los sin-parte, cuando algunos desarrollan percepciones y prácticas diferentes que las que les son asignadas. La política es la indeterminación de las identidades, la deslegitimación de las posiciones de palabra, de las desregulaciones del espacio y del tiempo: es el régimen estético la democracia.” Donde Luis Roca Jusmet, “Jacques Rancière: estética y política”, en *Rebelión*,

<sup>92</sup> Ibid.

<sup>93</sup> Ibid.

<sup>94</sup> Ibid.

Esta perspectiva muestra la otra cara de la moneda de la formulación de la antropofagia como concepto curatorial. Según Otilia Arantes la operación negociadora con *conceitos* actúa dentro de la lógica de franquicia, una idea inédita “que funciona na base de premissas muito mais compatíveis com a lógica do acesso (...) permitindo abrigar tanto acervo da coleção quanto fazer circular as obras e promover exposições itinerantes mais facilmente patrocináveis por terem assegurada uma rede de lugares, exponenciando a rentabilidade conforme se multiplicam as mostras.”<sup>95</sup> Lo que quiere decir que la gestión cultural traduce a la cultura y al arte como productos y servicios lucrativos dentro de un escenario altamente competitivo, viabilizado para que grandes empresas inviertan y el conocimiento y dominio del *marketing cultural* se convierta en la estrategia central para definir la producción y realización de proyectos públicos y privados.

Este tipo de organización y administración de bienes artísticos y culturales, que se dan a través de los vínculos con el sector privado y financiero del país, obliga a pensar en los cambios que han implicado la producción y acceso de las prácticas y objetos artísticos de esta manera, incluso para el propio creador. En sentido estricto se habla de la modificación de la figura del mecenas con el rostro de los estímulos fiscales para empresas. De acuerdo con el investigador Eduardo Augusto<sup>96</sup> la relación del arte y la cultura con la figura de la empresa data del empoderamiento y legitimación de las grandes familias de los sectores de la industria y las finanzas: Rockefeller Center, Fundación Ford, Museo Getty y Carnegie Hall. A partir de 1960, en Estados Unidos se crea el mecenato de empresas o patrocinio y para 1967, a partir de John y David Rockefeller, el Código Tributario del Comité de Negocios para las Artes se ajusta e impulsa la participación de empresas en el universo

---

<sup>95</sup> Otilia Arantes, “A virada cultural do sistema das artes”, en *Margem Esquerda-ensaios marxistas* No.6, (São Paulo, Boitempo Editorial, 2005),

<sup>96</sup> Eduardo Augusto, “Marketing cultural e comunicação por ações culturais” en *Gestão de Marketing e comunicação. Avanços e aplicações*, Mitsuru Higuchi Yanaze (comp.), (São Paulo: Editora Saraiva, 2012.), pp. 628-648.

de las subvenciones, cuyo objetivo era la aproximación a la población desde una imagen de compromiso social.<sup>97</sup>

Para Eduardo Augusto, en Brasil se puede identificar el desarrollo del mecenazgo en dos momentos clave, el primero es con Getulio Vargas (primer periodo 1935-1938), que lo empleo para garantizar la legitimación de una imagen nacional, era necesario contar con la participación de artistas de prestigio, por ello, el ministro de Educación y Salud Gustavo Capanema y el jefe del gabinete Carlos Drummond de Andrade, convocaron a artistas como Villa-Lobos, Cecilia Meireles y Cândido Portinari. En su caso, el mecenas de Portinari fue uno de los principales de la época: Olegário Mariano miembro de la Academia Brasileira de las Letras. El segundo momento fue durante la dictadura con el gobierno de Ernesto Geisel, cuando se constituyeron dos organismos de fomento a la producción artística: Funarte y Embrafilme.

De esta manera, se sientan las bases para las leyes de incentivo cultural que fueron aprobadas a partir de 1985. Las cuales están basadas en la deducción parcial de impuestos para las inversiones en cultura, lo que potencializó la captación y ejecución de proyectos, a través de divisas de empresas públicas y privadas que se proyectaron como beneficiarias del arte brasileiro. Aun cuando hoy el principal financiador sigue siendo el estado, en 2008 entre entre las 20 mayores empresas donadoras de recursos estaban Petrobras; Vale y Banco do Brasil; el banco Bradesco en tercer puesto (primera empresa privada), después Electrobrás, Banco Nacional de Desarrollo Económico y Social y Correios.<sup>98</sup>

El patrocinio en Brasil se vuelve atractivo porque genera eventos y productos culturales que pueden distribuirse a clientes, se participa de una gran actividad social con brindis y cortesías (libros, catálogos, DVDs, CDs, etc.) que proporciona visibilidad, además de que estrecha las

---

<sup>97</sup> Ibid.

<sup>98</sup> Ibid.



relaciones entre el patrocinador y la causa social, refuerza la percepción de una marca con un rol de compromiso con la comunidad y con los consumidores,<sup>99</sup> justamente como sucedió con la XXIV Bienal. En este sentido, la empresa se constituye en una marca que demanda el empleo de técnicas alternativas de comunicación institucional y de mercadotecnia, que permitieran construir y difundir la imagen de empresa ciudadana y socialmente responsable.<sup>100</sup> Las leyes más importantes creadas en los años noventa son la Ley Rouanet (1991);<sup>101</sup> Ley audiovisual (1991); Ley Mendonça (1991) y la Ley de incentivo a la cultura (1996).

Una de las historias entre las leyes de incentivo fiscal y la Bienal que invita a pensar críticamente los límites de las relaciones entre los recursos económicos y las decisiones institucionales que determinan la circulación de obra y artistas, es el caso de Edegar Cid Ferreira, dueño del Banco Santos S.A., en la década de los noventa fue el presidente y patrocinador de la Bienal de São Paulo, uno de los miembros más influyentes de la administración cultural del país,<sup>102</sup> poseedor de una gran colección de arte y asiduo participante en la creación de las leyes de incentivo fiscal. Años más tarde acusado de corrupción. Se rumoró que aun en la cárcel seguía influyendo en las decisiones y aportaciones del consejo de la Bienal.

Ante el flujo de dinero, la corrupción y el *marketing* se abrieron nuevas estrategias de exposición y venta de la responsabilidad social empresarial a través de la cultura: Cid Ferreira, fue el primer empresario en publicar (1995) los balances sociales de su inversión en cultura, denominándolo “banco social”, los primeros resultados arrojaron que al menos el 5% del lucro

---

<sup>99</sup> Ibid. 633

<sup>100</sup> Ibid.

<sup>101</sup> La ley lleva el nombre del Secretario de Cultura de Collor, fue firmada en 1991 y permite a las empresas patrocinadoras un “abatimiento” hasta el 5% del impuesto sobre la renta. Para ser encuadrado en la ley el objeto precisa ser aprobado por el Ministerio de Cultura, siendo presentado a la Coordenação Geral do Mecenato aprobada por al Comissão Nacional de Incentivo à Cultura. <http://www2.cultura.gov.br/site/categoria/legislacao/>

<sup>102</sup> Edegar Cid Ferreira participó en el “Conselho da Fundação Padre Anchieta (TV Cultura), conselheiro-curador da Bolsa Mercantil e de Futuros, conselheiro da Fundação Bienal, vicepresidente dos Patronos do Teatro Municipal e comissionário geral da comissão Brasil 500 anos- Artes visuais.” (“Imagem da marca. Banco Santos S.A. Investe em cultura para reforçar e qualificar sua presença no mercado” en *Revista marketing cultural*, no. 12, junho 1998).

líquido de la institución fue destinado a inversiones en actividades culturales entre 1997 y 1998, lo que representó US\$2.5 millones distribuidos en patronatos del Teatro Municipal de São Paulo, producción de CD's, investigación de documentos históricos brasileños en Francia, el megaprojeto de los 500 años del descubrimiento del Brasil, el patrocinio a la bienal, el apoyo a programas de TV Cultura, catalogación de la obra de Tomie Ohtake.”<sup>103</sup> En suma, lo “social” se convierte en una divisa que obliga a la empresa a incorporar actividades deportivas, culturales, de tiempo libre y ecológicas, bajo la condición de conseguir los beneficios fiscales correspondientes.

Por su parte, Herkenhoff, en la entrevista y texto publicados en la Revista *Marcelina Antropofágica* (2008), afirma la importancia del papel del curador como negociante, como gestor, que correspondía al cambio de régimen del arte que se ha descrito hasta ahora. Buscar y emplear recursos privados y públicos forma parte de la consciencia del curador, Herkenhoff advierte al respecto, su “idéia era a seguinte, se gastam 14 milhões de dólares por uma bienal isso se tem que vender culturalmente não pode ser produto de galerías (...) A Bienal tinha que ter um benefício social cultural do país (...)”<sup>104</sup>

Uno de los aspectos que permite explicar y caracterizar la relación antropofagia y curaduría radica en la relación entre arte, cultura y negocios; trastocada y definida por los contextos y adaptaciones de cada país de América Latina que ha ido adhiriéndose al mercado del arte global.

En 1998 Brasil atravesaba por una política monetaria restrictiva anunciada por el Fondo Monetario Internacional en voz de Michel Mussa.<sup>105</sup> Lo que implicó la reducción del PIB, el aumento de la tasa de desempleo, el recorte del presupuesto para gastos públicos en el Sistema de Salud: aumentó la pobreza y la desigualdad en el ingreso. Por su parte, la Bienal enfrentaba la

---

<sup>103</sup> Ibid.

<sup>104</sup> Herkenhoff, *Entrevista*, 2013.

<sup>105</sup> *O jornal do Brasil*, 2 octubre, 1998

renuncia de dos patrocinadores que aportarían R\$1,5 millones y el reto de realizar una muestra millonaria en el contexto de la devaluación del Real, la crisis internacional de las bolsas y los financiamientos del proceso electoral.<sup>106</sup> Además, tenía que asegurar los financiamientos y compartir por ellos con otros eventos nacionales e internacionales: La Bienal de Sydney y de Berlin, la Copa del Mundo y el festejo de los 500 años del descubrimiento de Brasil.<sup>107</sup>

Con todo, la Bienal se llevó a cabo con 30 mil m<sup>2</sup>, 87 curadores<sup>108</sup>, cerca de 1 140 obras elaboradas por 71 artistas brasileños y 200 extranjeros; un total de 66 países participantes<sup>109</sup>. Periódicos, revistas de sociales, capacitación de profesores, guías y monitores, organización del sitio web, diseño e impresión de catálogos, carteles y folletos<sup>110</sup>. Una inversión de R\$ 15 millones aportada por diversos bancos y empresas privadas como Bradesco, Safra, Banco Santos (que financió el sitio de internet), la Bolsa de valores de São Paulo (Sala Lygia Clark, R\$100, 000.00), Caixa Económica Federal (Sala Tarsila do Amaral, R\$400, 000.00), Eletrobras (Arte contemporáneo, R\$140, 000.00), Petrobrás (patrocinador exclusivo de Francis Bacon, R\$500, 000.00), Shopping-Plaza Paulista (Louise Bourgeois, R\$100, 000.00), McCann-Erickson (su presidente Jens Olesen fue vicepresidente y director internacional de la XXIV Bienal, invirtió US \$150, 000.00 para la *Sala Especial* dedicada a su colección del Grupo Cobra), entre otras.<sup>111</sup> Paulo Herkenhoff habla de que el despliegue y la magnitud de esta exposición “Foi tão marcante (...) que

---

<sup>106</sup> Ibid. Dos días antes de la inauguración de la Bienal, Cardoso cerraba su campaña en el pabellón Morumbi Expo Center, con una asistencia menor a la esperada, sin embargo, fue uno de los comicios más caros en toda la campaña. Cardoso se acompañaba por los cantores *Chitãozinho* y *Xororó* y *Raça Negra*, grupos musicales que cobraban por presentación entre R\$ 40 mil y 30 mil respectivamente. El primero, popularizó la música sertaneja a través de diversos programas de televisión de la cadena de O Globo y grabación de discos con músicos extranjeros (1993 con Bee Gees, 1994 con Billy Ray Cyrus) y premios internacionales (Primer lugar de Hot Latin Singles en la sección norteamericana de la revista Billboard). *Raça Negra* es un grupo, también del Sur, de estilo pagode romántico fusionado con samba, fueron distribuidos por la empresa de energía RGE y posteriormente participaron en programas de televisión en Río de Janeiro y São Paulo.

<sup>107</sup> Ibid. (Alambert y Canhête, 2004)

<sup>108</sup> Ibid. (Herkenhoff and Pedrosa, 1999)

<sup>109</sup> Ibid. (Alambert y Canhête, 2004)

<sup>110</sup> Ricardo de Souza, “Cultura e patrocínio, Bienal busca investimentos para crescer”, Cuaderno 2, Especial para *O Estado de São Paulo*, 10 abril 1998.

<sup>111</sup> Documentación administrativa de la XXIV Bienal de São Paulo, cortesía del AHWS.

nunca hubo uma exposição para discutir uma questão da cultura brasileira como a [XXIV] Bienal e nem vai haver porque hoje não há mais recursos. Tem exposições maiores mais como essa não houve e nem vai haver. É a maior exposição já feita no Brasil (...)"<sup>112</sup>

La reactivación de la antropofagia contribuyó a la negociación de conceptos: de recursos simbólicos entre la historia y el *marketing* como parte de la puesta en escena de los alcances de la práctica curatorial. Como lo señala Otilia Arantes, sumar al conocimiento y habilidades curatoriales la estrategia de *marketing*, así como, la preocupación social y educativa, es central para las funciones que tiene que aprender y dominar el curador de “lo contemporáneo”.<sup>113</sup>

No obstante, cabe aclarar que esta perspectiva, desde mi punto de vista no debería ser leída desde una acotación negativa, sino como un síntoma que señala la transformación de los sistemas de producción y circulación del arte. Ya que el arte, desde los diversos *horizontes de expectativa* y *campos de experiencia* a los que se expone, forma parte de una construcción en el espacio histórico, donde intervienen cuerpos que ven, sienten y actúan de acuerdo a necesidades individuales y de grupo; así como de intereses y condiciones materiales específicas. Frente a esta condición de ambigüedad el mayor riesgo es la generalización del acriticismo y un tipo de crítica que también ha sido fagocitada por la dinámica especulativa y negociadora del arte donde los críticos se vuelven parte del espectáculo que critican. Sin embargo, la ausencia de una crítica rigurosa que no caiga o parta de la descalificación todavía es uno de los retos dentro de la historia y teoría del arte.

---

<sup>112</sup> Herkenhoff, *Entrevista*, 2013.

<sup>113</sup> “Lo contemporáneo” es un término menos histórico que político, ya en palabras de Cuauhémod Medina, lo “contemporáneo es una religión profana global”. Lo “contemporáneo” en la periferia implica “inclusión” (mito que proviene de la multiculturalidad de principios de los años noventa), no obstante, los “estereotipos de la identidad nacional, étnica o regional produciendo un modernismo alternativo o el conceptualismo global”. En términos de arte, dice Medina, lo “contemporáneo” reivindica la “circularidad del 68, el conceptualismo, el neo-concretismo brasileiro o la Nouvelle Vague (nueva ola de cine 1950) francesa. El arte contemporáneo se convierte en el “espacio donde el pensamiento de izquierda circula como discurso público.” El imperativo ético del arte contemporáneo, tal vez sea, dice Cuauhtémoc, “hacerse cargo de la ambivalencia de la experiencia de emancipación.”

### 3.2. Antropofagia y el vaciamiento crítico

De acuerdo con el historiador Francisco Alambert<sup>114</sup> y el contexto político-cultural y económico de Brasil la XXIV Bienal entra en el formato de las megaexposiciones y en la problemática de la espectacularización, la mercantilización de la obra de arte y el vaciamiento crítico. Alambert explica que la idea de convertir a la antropofagia en un concepto curatorial fue un cliché, la conversión anunciada tuvo un objetivo claro: “uma bienal com tema brasileiro mas com um tema que mostre quanto nas razoes cosmopolitas desde sempre, porque a teoria da antropofagia é um pouco isso (...) somos modernos, é um moderno exquisito, é um moderno e salvaje al mesmo tempo. Mas nós somos abertos desde sempre a consumir a cultura mundial e projetá-la e a crear outra coisa (...)”.<sup>115</sup> En este sentido, la antropofagia oswaldiana se creó bajo una idea y expectativa *revolucionaria*, la cual dejo de tener sentido y efectividad en la Bienal. 70 años después, para algunos críticos, resultó ilusorio pensar un vínculo con la resistencia revolucionaria “originaria”, sino al contrario, se creó su efecto opuesto: el vaciamiento crítico.

Con ello, reitero que la acepción de la antropofagia como un proceso abierto a la interpretación y su capacidad de concebirse como una figura altamente maleable no puede definir su vaciamiento crítico. Ya que, incluso, es una cualidad que se puede rastrear en la propuesta de Oswald de Andrade que “cria muitas hipóteses de antropofagia, ele inventa muitas hipóteses (...) ele fala de muita coisa (...) Levy-Bruhl, Freud, ele vê essa abertura e por isso é tão aberto (...)”<sup>116</sup>: El debate, como ya hemos explicado en los apartados anteriores, es en la implementación de las relaciones discursivas.

---

<sup>114</sup> Doctor en Historia Social, consejero del *Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico* y profesor de la *Universidade de São Paulo*. Tiene experiencia en História Social del Arte y la Cultura, principalmente en los temas de historia de la cultura y del arte, intelectuales, modernismo y crítica de arte.

<sup>115</sup>Francisco Alambert, *Entrevista*, Universidad de São Paulo, 22 de noviembre 2013.

<sup>116</sup> Ibid.

Sobre la recuperación crítica de la antropofagia oswaldiana, Haroldo de Campos definió que la asociación con el caníbal tuvo un sentido de lucha: “el caníbal era un polemista (del griego *pólemos*= lucha, combate)”.<sup>117</sup> En 1980 De Campos afirma que existen dos tipos de relaciones con el sentido de nación, de esta manera diferenció las relaciones de antropofagia con la conformación de la identidad brasileña y el estado nacional. La primera se produce como un nacionalismo, cuyo tipo de espíritu borra toda diferencia —*las disrupciones, las infracciones, los márgenes, lo monstruoso*— y traza un camino recto y sin obstrucciones desde la historia y las artes. A este tipo de nacionalismo se opone la segunda acepción, ligada al “espíritu” polemista” del caníbal, a lo que De Campos llama la *devoración crítica* a través de procedimientos de apropiación y expropiación, *desjerarquización y desconstrucción*. Haroldo de Campos define el proyecto antropófago como un espacio *crítico-paradógico* donde permanece una *interrogante siempre renovada*.<sup>118</sup> Es a este referente al que acude Herkenhoff para reactivar la antropofagia y decir de ella que “era uma questão de cultura, antropológica e era um conceito cultural, um conceito estratégico (...)”<sup>119</sup>

¿Fue o no un cliché la nueva acepción de concepto atribuido a la antropofagia? Para responder a esta pregunta, el primer aspecto a revalorizar es que, efectivamente es un discurso que operó un cambio en la función de la concepción de la antropofagia y que requiere comprender la discusión sobre la postmodernidad, el circuito del arte contemporáneo, el *marketing* cultural y las megaexposiciones. No obstante, sigue en debate el vaciamiento crítico que se le atribuye.

Siguiendo Alambert la discusión radica en que: “Herkenhoff ossifico [a antropofagia], não podia ser de outro jeito, naquele contexto não tomava mais o caráter propriamente revolucionário que tinha nos anos vinte, tão nesse sentido, é outra coisa. Por isso eu falo em meu livro, que ali a antropofagia é um conceito esvaziado mesmo, é um conceito que se confunde em aquela mostra. O

---

<sup>117</sup> Haroldo de Campos, *De la razón antropofágica: diálogo y diferencia en la cultura brasileña*, (México: Siglo XXI, 2000).

<sup>118</sup> *Ibid.*

<sup>119</sup> Herkenhoff, *Entrevista*, 2013.

sentido para aquela mostra é muito mais aplicado a ideia de pós-modernidad e multiculturalismo do que de antropofagia. Ela tem muito mais que ver com as teorias antropológico-culturais pós-modernas, da ideia do multiculturalismo, tem muito mais um perfil da maneira com que a sociedade americana fantasia essas suas crises do que com a metáfora beligerante, revolucionária, iconoclasta que o modernismo brasileiro forjou, em esse sentido, acho que é uma impostura. E naquela medida está muito baseada naquele otimismo dos anos noventa que depois se va seguir inventado com o governo de Lula do Brasil espontado para ser uma novidade no mundo.”<sup>120</sup>

Sin duda, la influencia de los debates sobre la condición postmoderna tuvieron un papel central en la organización y conceptualización de la exposición, como lo vimos con el uso del término de *densidad*, que Herkenhoff y Adriano Pedrosa emplearon para explicar dinámicas de trabajo curatoriales y que dentro de la selección de obra se encuentran imágenes que lejos de combatir la identidad carnavalizante de exportación, la ratifican.

En este punto es importante retomar la discusión pendiente sobre postmodernidad, que se abrió al inicio de este capítulo, para aclarar que la postmodernidad es un término de orden teórico-filosófico que interroga por la normativización y naturalización de los saberes y sus pragmáticas, que ha sido empleado como una unidad temporal histórica contraria a la modernidad y ha sido aplicado para describir ciertas prácticas estéticas. El problema radica en la generalización del término, Judith Butler ofrece una crítica sobre del concepto que nos permite ubicar los límites de este vaciamiento crítico.

En su caso, la posmodernidad expresa desplazamientos de las prácticas y relaciones discursivas como parte de un momento de exacerbación del fenómeno tecnológico y científico, fundamentalmente, después de la Segunda Guerra Mundial cuando cambia el orden político de las potencias mundiales y el poder se concentra en la hegemonía del modelo capitalista.

---

<sup>120</sup> Alambert, *Entrevista*, 2013.

La percepción, usos y funciones del tiempo y el espacio de las ciudades y sus habitantes — con sus variantes y particularidades según se ubiquen en América Latina, Europa, Estados Unidos, Asia o África— está marcado por lo que David Harvey considera el hecho más asombroso del postmodernismo, en cuanto a la transformación de sensibilidades y proposiciones: “su total aceptación de lo efímero, de la fragmentación, de la discontinuidad y lo caótico que formaban una de las mitades de la concepción de la modernidad de Baudelaire<sup>121</sup>. [Lo que marca la diferencia con los posmodernistas es] que no trata de trascenderlo ni de contrarrestarlo, ni de definir elementos eternos e inmutables [sino] que se deja llevar en esas corrientes fragmentarias y caóticas del cambio como si fueran todo lo que hay.”<sup>122</sup> Caracterizando así el término, lo primero que Judith Butler interroga es la existencia de eso llamado postmodernismo. A lo que responde que es una nueva forma de escritura, de “teoría”, sus bases han sido universalizadas y consideradas contrarias a los fundamentos de la modernidad, condensándose en un conjunto de posiciones donde “el discurso es todo lo que existe, como si el discurso fuera algún tipo de materia monística de la cual todas las cosas se componen; el sujeto está muerto, nunca puedo volver a decir “yo”; no existe una realidad, sólo representaciones”.<sup>123</sup> Postmodernismo es igual a “*relativismo*” y con ello se definen y caracterizan, homogéneamente, prácticas artísticas ligadas a la apropiación lingüística y estética.<sup>124</sup>

Según lo explica Judith Butler, usualmente la idea de postmodernidad también se asocia a una serie de teorías distintas —e incluso, algunas opuestas entre sí— relacionadas al *posestructuralismo*, a la deconstrucción, al psicoanálisis lacaniano, al análisis foucaultiano y los

---

<sup>121</sup> Al respecto se puede revisar también la sección 3 del libro de Marshall Berman, “Baudelaire: el modernismo en la calle”, 129-179.

<sup>122</sup> David Harvey, “Posmodernismo”, en *La condición de la posmodernidad*, (Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores, 2008), 56-84.

<sup>123</sup> Ibid.

<sup>124</sup> La acción de apropiación forma parte de la historia y del desarrollo del pensamiento humano, es una práctica que podríamos generalizar en nuestra vida cotidiana por que todo el tiempo tomamos en préstamo tanto comportamientos como ideas, deseos e incluso objetos y espacios, nos adueñamos de ellos para hacerlos nuestros. Y en ese hacerlos nuestros les otorgamos una propiedad particular. Por su parte, la historia del arte y las prácticas artísticas están plagadas de mecanismos de apropiación fundamentalmente a partir de las vanguardias de principios de siglo con *La fuente* (1917) de Marcel Duchamp. Sin embargo, el *pop art* y el arte conceptual desarrollaron un sistema de apropiación no sólo material sino semántico, cuyas tendencia estética y práctica artística dieron el nombre de apropiacionismo.



estudios culturales.<sup>125</sup> Al respecto explica que uno de los principales problemas es que se ha generalizado y reducido la comprensión como único ejemplo los planteamientos de Lyotard, que incluso, han sustituido las diversas experiencias de una época. Además, se han construido formulaciones como: “si el discurso es todo lo que existe...”, o “si todo es un texto...”, o “si el sujeto ha muerto...”, o “si los verdaderos cuerpos no existen...”<sup>126</sup>, lo que quiere decir que hay un debate entre la teoría y el discurso (limitado al texto) asumidos como procesos de abstracción del conocimiento.

Butler critica el término, en tanto, éste se convierte en una generalidad teórica que estructura y sienta fundamentos sobre una experiencia específica. Con ello, muestra que debido a esa operación semántica quedan ocultas las relaciones de poder que se producen en esas generalizaciones y relativizaciones. El poder, explica Butler, “contamina el propio aparato conceptual que busca negociar sus términos, incluyendo la posición del crítico, y más aún, que esta implicación de los términos de la crítica en el campo del poder no es el advenimiento de un relativismo nihilista incapaz de crear normas, sino más bien la misma precondition de una crítica políticamente comprometida. Establecer un conjunto de normas que están más allá del poder o la fuerza es, en sí misma, una práctica de poder y de fuerza que sublima, disfraza y extiende su propio juego de poder mediante el recurso de figuras retóricas de universalidad normativa.”<sup>127</sup>

El planteamiento de Butler permite interrogar por aquello que están excluyendo e incluyendo determinadas proposiciones de la teorización y conceptualización generalizante, que igual se han posicionado como autoridad, ya sea hegemónica o “periférica”. En este sentido, para Nelly Richard la postmodernidad, fuera del circuito legitimador de los grandes centros de poder

---

<sup>125</sup>Judith Butler, *Fundamentos contingentes*, 2001.

<sup>126</sup>Ibid.

<sup>127</sup> Ibid.

cultural, se convierte para América Latina en un lugar de enunciación y posicionamiento discursivo a través de la dupla centro-periferia.

Según Richard, el término postmodernidad en el escenario latinoamericano cobra otra significación debido al desequilibrio histórico con respecto a Europa y Estados Unidos: lo descentrado pasa a ser una condición geopolítica que trae consigo la revaloración de la noción de periferia como respuesta a la fragmentación e imagen difusa de los límites de los centros. Es decir, la suplantación de una organización hegemonizada mundialmente en torno a las grandes ciudades europeas o norteamericanas por una organización difusa de las “pequeñas” ciudades consideradas como fronteras. Lo que dice Richard es que la lectura de la postmodernidad deviene en un discurso de empoderamiento de las periferias respecto a los centros bajo el juego entre lo macro y lo micro.<sup>128</sup> (Ver Anexo Cuadro 4)

De esta manera observamos que el principal problema que plantea la postmodernidad o adhesión a determinada línea es la sentencia a la excesiva pluralidad y la evasión a cualquier tipo de forma cultural que represente estabilidad, como lo plantea Harvey.<sup>129</sup>

Desde la óptica de lo que Butler ha descrito, el término “excesiva pluralidad” ya está cifrado bajo la condición de experiencia particular, que responde a un sistema de autoridad que se niega a analizar los quiebres concretos que traen consigo determinados planteamientos teóricos desarrollados bajo el mismo contexto histórico de Lyotard. En este punto, el pensamiento de Foucault permite descifrar las relaciones político-sociales analizadas desde su condición de poder que demanda una actitud crítica, lo que, no sólo respeta el principio de pluralidad de la experiencia sino que particulariza, descifra y revela, es decir, desmonta las estructuras de autoridad desde las que se acciona el discurso u opera el concepto.

---

<sup>128</sup>Nelly Richard, “La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje y representación”, en *Visiones comparativas: XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994), 1011-1016.

<sup>129</sup> Harvey, *Posmodernismo*, 83.

Siguiendo a Butler no se le puede asignar el vaciamiento crítico a la noción de antropofagia por la adscripción del discurso teórico de Lyotard, sino, en todo caso por la manera en que fue usada para instrumentalizar un discurso y obtener beneficios que se concentran en un grupo hegemónico tanto artístico como cultural y político. Que sin embargo, no está exento de haber logrado espacios de reflexión histórica y experiencia estética, así como de abrir o participar en la formación de una de las tantas tendencias dentro y fuera de las corrientes principales del arte.

¿Desde dónde, quiénes y bajo qué circunstancias se hacen los empoderamientos de los que habla Nelly Richard? y, de manera más específica, ¿qué sector artístico y social se empoderó durante la XXIV Bienal? Lo más importante de estas interrogantes no es la respuesta y el señalamiento de nombres o grupos sino el entramado conceptual, histórico y estético que representó la reactivación de la antropofagia, así como, las nuevas perspectivas de análisis de las condiciones, intereses y necesidades de la época. ¿Cuáles son los límites del arte como espacio crítico? y en todo caso, ¿de qué hablamos cuando hablamos de arte?, ¿es acaso que el arte en su configuración de imagen, como parte de la experiencia estética cotidiana, sigue siendo el conjunto de formas y espacios inmaculados, donde el mundo de la palabra y la razón, de la dicotomía, de la negociación *policíaca*, es combatido por el mundo de las experiencias inaprehensibles, de lo que no se archiva, por el mundo de lo sensible que se convierte en acciones emancipatorias?

### 3.3. La imagen antropófaga

La imagen se presenta ante la mirada y nos afecta óptica y táctilmente, se vuelve visible en tanto genera una reacción sobre nuestro cuerpo. Parafraseando a George Didi-Huberman, estar ante la imagen es construir una relación con una mirada activa que la interroga porque no la limita a un objeto de estudio, sino a un objeto de relaciones que construye conocimiento tanto personal como histórico.<sup>130</sup> La imagen se convierte en un acontecimiento, en la materialidad del acto de mirar. En ese momento la imagen sufre una reconfiguración: la mirada que la atraviesa la descompone, la fragmenta y por un instante deja de ser y significar lo que fue, comienza a reconstruirla en lo que será. El sujeto de la mirada la convierte en parte de su propio pasado y expectativas de su futuro, cancela la función anterior y la inserta para sí como un dispositivo (un activador) que le permita comprender qué sucede en su presente. La imagen aunque aparentemente “cerrada” en su concreción técnica —una imagen exhibida regularmente es una imagen considerada como “obra” finalizada por su autor— es un espacio siempre inacabado de reactivación discursiva, es decir, de potencialidad creativa que históricamente participa del funcionamiento de una maquinaria de significados y usos del saber de esa imagen.

En este sentido, se considera que los campos de significación que se generan a partir de las prácticas artísticas o procedimientos de construcción narrativa producen modos de mirar. La fotografía ha funcionado como una forma de “cultivar” y reproducir mecanismos simbólicos de identificación. Lo que quiere decir que funciona como un artefacto, o lo que es lo mismo, “complejos funcionales de relaciones que al final se sostienen sobre su utilizabilidad”. Por ende surge una *imagen-artefacto* que permite identificar la maquinaria simbólica que la administra para

---

<sup>130</sup> Para ampliar la idea de la construcción de conocimiento a través de la imagen consultar George Didi-Huberman, *Arde la imagen*, Serieve: México, 2012.

descubrir su posición política y estética.<sup>131</sup> En este accionar de la imagen, sus usos y funciones le designan los límites o desbordamientos de su injerencia en la cultura.

La antropofagia definida como concepto y factor histórico de la cultura de Brasil tuvo su correlato sensible en las imágenes expuestas en la XXIV Bienal. La selección de la serie fotográfica de Arthur Omar *A antropologia da face gloriosa, a grande muralha* (Ver Anexo Imágenes 9, 15, 16, 17), instalación de 99 retratos fotográficos en blanco y negro de 97x97 cm realizados entre 1973 a 1998 —para 2012 ya eran 800 piezas—. Se seleccionó debido a la tensión y contradicciones que se producen en el uso del concepto de antropofagia como una acotación del arte contemporáneo que rebasó una representación identitaria y exotizada de Brasil (dentro del discurso local/global) con respecto al tratamiento simbólico dentro de la producción fotográfica contemporánea de Arthur Omar.

Rostros gesticulantes, a veces sólo registros de movimiento, constituyen un archivo del carnaval carioca, del trance, de la descomposición y ruptura del orden durante un lapso de tiempo excepcional. Las personificaciones de travestis, los disfraces brillantes y el maquillaje excesivo — *as fantasías*— enmarcan los rasgos afro. Los ojos y los dientes expuestos en la carcajada que desencajan el rostro y rompen el orden de la representación articulada y serena. El exceso del carnaval se expone. No obstante, este exceso de movimiento se controla con tomas, en su mayoría, frontales y la manipulación en el cuarto oscuro.

Como documentalista Omar registra el suceso pero lo interviene, transforma y construye durante la edición de la imagen. Controla y produce las variaciones tonales de los grises que llegan al blanco y negro en su saturación y brillantez. El tamaño no es un excedente sino un componente para el desarrollo del juego monocromo con rostros que se desbordan del marco a través de la hipervisibilidad de las texturas de la piel, del detalle. Recorta, amplía, rebaja y decide una escala de grises mediante el uso del granulado, de esta manera el gesto se magnifica en un *close up* de

---

<sup>131</sup> Al respecto consultar George Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, A Machado libros: España, 2008.

grandes dimensiones. Según el propio autor, el procedimiento técnico ha sido uno de los aspectos centrales en sus búsquedas conceptuales y estéticas<sup>132</sup>.

Omar plantea que lo que quiso hacer con esta serie fue un intento de superar los clichés del carnaval. ¿Cuál es el cliché del carnaval?, al igual que en el fútbol, caso que se analiza en el siguiente capítulo; la crítica se centra en que se ha exportado un imaginario del carnaval basado en la espectacularización de los cuerpos, cada vez más moldeados por las cirugías estéticas, higienizados e hipererotizados y homogeneizados por los medios masivos de comunicación.

¿Qué hace que una imagen o idea se convierta en lugar común, o bien, que un fenómeno complejo sea reducido a *rasgo-síntesis*? En sí el cliché es un mecanismo por medio del cual se construyen los estereotipos sociales: se simplifican y generalizan características, cualidades, habilidades y conductas de grupos sociales, sobre todo, se emplean en discursos de acotación racial y de clase, o *status* social. El uso excesivo o indiscriminado de ciertos códigos simbólicos, supone, la construcción del cliché, los prejuicios y su naturalización. ¿Combatir un cliché puede significar ratificar otro?

La imagen fotográfica ha constituido un elemento central para la reducción de Brasil a una imagen turística a través de las referencias con la cultura y fisonomía africana desde el registro ritual. La tendencia de una mirada antropológica y etnográfica ha sido parte central de la construcción y relaciones fisonómicas y simbólicas con África y algunas regiones de Brasil en la fotografía del siglo XX. Junto con este registro, uno de los problemas de las identidades carnibalizantes en América Latina tiene como centro el debate de los monopolios de las comunicación. En Brasil es la *Rede O Globo* la que tiene el control, en 1966 transmitió la Copa del Mundo en tiempo real desde Inglaterra; en 1968 comenzó el uso de la vía satélite, en 1969 se constituyó como red a partir de la viculación con el *Jornal Nacional*; en 1972 fue pionera de la TV

---

<sup>132</sup> Presentación del portafolio del artista Arthur Omar en el marco del Festival de Cine Documental Ambulante, (México: Centro de Capacitación Cinematográfica, 15 febrero 2012).

a color y en 1975 ya contaba con una programación nacional.<sup>133</sup> Hoy día este poder fáctico está concentrado en seis familias: Abravanel de Sistema Brasileiro de TV (1981), a cargo de Silvio Santos; Civita de la editora Abril, Saad de la Rede Bandeirantes, Frías del periódico a *Folha de São Paulo*, Marinho de *O Globo*, Sirotsky de la Rede Brasil Sul.<sup>134</sup>

Esta representación carnavalizante en los medios de comunicación es la que ratifica y distribuye un imaginario turístico que ha reducido la imagen de la mujer brasileña a un estándar de belleza y comportamiento alejado de la multiplicidad de colores, complejones, hábitos y clases sociales, necesidades y tradiciones de la mayoría de las mujeres brasileñas.<sup>135</sup>

Si el carnaval se estiliza para su exportación. ¿Cuál es la apuesta antropofágica de *los rostros gloriosos* de Omar?, según el autor, pretende recuperar los orígenes africanos, la ritualidad y lo sagrado que se ha perdido frente a la rentabilidad de la samba, las mujeres, el brillo y la fiesta. Bajo esta premisa la base de las que parte Omar es la historia del carnaval como parte de la historia de los esclavos, nada más puntual que la referencia hacia la experiencia de “los oprimidos”, la cual trae consigo la recuperación de una visión del mundo y el cuerpo a través de la música y la danza (la samba).

Por su parte, el color local en Omar, es como lo hace Herkenhoff en *Monocromos*, la *densificación* técnica y estética de la paleta de blancos, negros y grises, las texturas de piel que se acentúan con el efecto del granulado. Asimismo, las dimensiones de sus fotografías y su disposición como una gran muralla es semejante a la propuesta de *A grande tela* de Leirner, convirtiendo las 99

---

<sup>133</sup> Ver historia de la TV en Brasil, Sérgio Mattos, *Origem e desenvolvimento histórico da televisão brasileira*, en [http://www.sergiomattos.com.br/liv\\_perfil03.html](http://www.sergiomattos.com.br/liv_perfil03.html), también se puede consultar, [http://www.microfone.jor.br/hist\\_globo.htm](http://www.microfone.jor.br/hist_globo.htm), <http://oglobo.globo.com/>

<sup>134</sup> “Mulheres brasileiras: del icono mediático a la realidad”, en *Pueblos Revista de información y debate*, <https://www.youtube.com/watch?v=MyDfr4N7dWk&noredirect=1>

<sup>135</sup> Ibid. Actualmente se está proponiendo un Proyecto de ley de Iniciativa Popular que garantice la diversificación de los contenidos de los medios de comunicación masiva. Donde se reconsidera la división de un tercio para medios comerciales, un tercio para medios públicos y un tercio para medios estatales, centrándose en las demandas y necesidades para el desarrollo de los medios públicos, como un espacio de acceso a movimientos sociales y radios comunitarias.

fotografías en un mural monocromo, casi pictórico que de lejos se aprecia como una superficie de textura y color que demanda, como la pintura, la cercanía de la mirada del espectador para ver cada detalle.

La autodevoración: el detalle que se magnifica y se vuelve una superficie sensible, táctil, que bajo la operación técnico formal juega con la posibilidad del borramiento, casi sutil, de la representación del carnaval cristalizado en una identidad afrobrasileña. Así supone, que el mural fotográfico es presencia de la transmutación de la experiencia local en global, a partir del desplazamiento del rostro por la experiencia estética de los juegos de luz y sombras de la totalidad visual que se desborda en el espacio de exhibición.

La lengua es parte de los *leitmotiv* de esta serie, para el artista, puede referirse a significados antropófagos o no ya que “la *antropofagia* ha tenido muchos significados: primero el otorgado por Oswald de Andrade [1928], después el del Tropicalismo [1967] y luego en la Bienal donde la *antropofagia* era todo.”<sup>136</sup> La *antropofagia*, continúa, se ha pensado como algo característico de Brasil, cuando de una u otra forma, todos somos antropófagos. Sin embargo, concluye Omar, “yo no me levanto cada mañana pensando en ella.”<sup>137</sup> Una respuesta que finalmente, al igual que en Oswald de Andrade, refleja el efecto antropófago virulento.

¿Cuáles son las marcas de la historia en esos “rostros gloriosos”? La producción fotográfica brasileña del siglo XX es atravesada por dos tendencias, las cuales se mezclan y se afectan mutuamente, por un lado, el documentalismo cuya vena central es el fotoperiodismo y por otro lado, lo que se ha llamado fotografía experimental o de autor. Entre una y otra la tensión radica en la objetividad y la proximidad a la realidad, evaluados por los modos de trabajo del fotógrafo, los niveles de intervención para crear una escena y, fotográficamente, si la imagen es resultado “puro”

---

<sup>136</sup> La disertación que se presenta es en relación a la siguiente pregunta “¿Después de catorce años de tu participación en la Bienal de 1998 [dedicada a la *antropofagia*], qué actualidad tiene ésta hoy en tu trabajo, ya como tema o como procedimiento?” realizada a Artur Omar durante su presentación. Festival de Cine Documental Ambulante, México: Centro de Capacitación Cinematográfica, 15 febrero 2012.

<sup>137</sup> Ibid.



de un *instante decisivo*, a usanza de Cartier-Bresson.<sup>138</sup> Estas clasificaciones resultan ambiguas y poco probables de que se lleven a cabo de una manera “purista”, hoy día, el documental no es ya una oposición a la ficción, sino que pertenece dentro de la construcción de lo verosímil. Helena Beristáin define verosimilitud como “la ilusión de coherencia real o de verdad lógica producida por una obra que puede ser, inclusive fantástica. Dicha ilusión proviene de la conformidad de su estructura con las convenciones características de un género en una época.”<sup>139</sup> Lo que nos lleva a considerar que la idea de objetividad y apego a la realidad dentro del documental y la fotografía no están exentas de la manipulación, no sólo técnica sino de elementos que las componen.<sup>140</sup>

La fotografía en sí, explica John Mraz “son mensajes contruidos, compuestos por las decisiones hechas durante el acto fotográfico —que incluye la selección del sujeto u objeto, el encuadre, el enfoque, la luz y la lente—además de las alteraciones posteriores al negativo original en el cuarto oscuro.”<sup>141</sup> Por su parte, uno de los mayores exponentes sobre la reflexión del documental, Bill Nichols dice que el documental no es invención ficcional ni reproducción factual sino que es una construcción que se basa y hace referencia a la realidad histórica, al mismo tiempo que la representa desde un lugar y tiempo específicos.<sup>142</sup> En este sentido, las fotografías de Arthur Omar son resultado de esa *mixtura* entre lo documental y la ficción de una identidad local que se globaliza y que no está exenta de producir otros clichés.

---

<sup>138</sup> El momento decisivo es una operación conceptual y estética de la fotografía que corresponde a lo que Cartier-Brsson definió como “el reconocimiento simultáneo en una fracción de segundo, del significado de un hecho, por un lado, y por otro, de una organización rigurosa de formas percibidas visualmente que expresan este hecho.” Clément Chéroux, *Henri Cartier-Bresson. El disparo fotográfico*, (México: Blume, 2012).

<sup>139</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Editorial Porrúa: México, 2008. 499-501.

<sup>140</sup> La fotografía documental alterada, incluso, ha sido llevada a sus máximas consecuencias en casos de los premios Pulitzer, al respecto uno de los casos más sonados fue en 1980 con Janet Cook y “el mundo de Jimmy”. Associated Press rompió el contrato con el fotoperiodista Narciso Contreras, ganador del premio Pulitzer 2013, por confesar la manipulación y alteración de elementos de una de sus fotografías.

<sup>141</sup> Mraz, John, *¿Fotografía o ftohistoria? el pasado mexicano en fotografía*, 2007. Recuperado en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35112370002>

<sup>142</sup> Bill Nichols, “¿Cómo podemos definir al cine documental?”, en *Introducción al documental*, (México: UNAM, 2013), 21-62.

Una línea histórica que se puede seguir en el trabajo de Omar es la tendencia documental que creó Pierre Verger (Francia 1902-1996 Salvador de Bahía) quien se centra en el registro del *candomblé* como una de las manifestaciones religiosas de la población afrodescendiente<sup>143</sup> que fue constreñida al carnaval. En consecuencia en 1943 se conforma la revista *Cruzeiro* —Revista Ilustrada pionera del reportaje fotográfico— donde se desarrolla la tendencia del reportaje fotográfica con fotógrafos como Jean Manzon, José Madeiros, Luciano Carneiro, Henri Ballot, Mário de Moraes, Luis Carlos Barreto y Arlindo Silva.

El fotógrafo José Madeiros trabaja en la revista a partir de 1946 hasta 1962, periodo en el que desarrolló un trabajo sobre los indígenas en el Amazonas, base la publicación del libro *Candomblé (religión afro-brasileña)* de 1957. Además, fotografió las zonas más pobres de Brasil y en contraste la vida y excentricidades de las clases más adineradas de la época.<sup>144</sup> (Ver Anexo Imagen 19 y 20) Los reportajes del *candomblé* en *O cruzeiro* participaron del proceso de desarrollo de la prensa masiva de finales de los cuarenta y los años cincuenta bajo el siguiente perfil modernizador: a) Estrategias comerciales, b) Organización empresarial y c) Utilización de la fotografía desde el principio de objetividad, importando por la prensa norteamericana<sup>145</sup> y la estética de la Agencia Fotográfica Magnum (1947).

Tanto Verger como Madeiros construyeron la relación visual entre las raíces de África y la ritualidad de las prácticas religiosas a través del retrato, de los acercamientos al gesto del rostro en trance, elementos que particularizan a “los rostros gloriosos” de Omar. Comparación que no pretende establecer un juicio de valor sobre si unos retratos son mejores que otros, o más complejos que otros, sino por el contrario, ambos muestran una sensibilidad y funciones distintas, no obstante,

---

<sup>143</sup> Santiago Olmo, “Documentos de sensibilidad y crítica”, en *Revista de cultura brasileña, cartografías estéticas. Arte en Brasil hoy*, Núm. 6, (España: Embajada de Brasil en Madrid, 2008), 118-135.

<sup>144</sup> Louzada, Silvana, “El periodismo fotográfico en la transición de la prensa carioca”, en *Historia de la comunicación. Signo y pensamiento* 48, Vol. XXV, enero-junio 2010.

<sup>145</sup> Ibid.

el conjunto de estas expresiones construyen y reactualizan la fórmula negro-ritual-cuerpo-Brasil-África. Ante lo cual, el cliché del que pretende huir Omar, se profundiza en la repetición de los procesos de modelización cultural, basados en la re-exotización étnica, el carnaval como sobrexposición de la carne, ya sea por la masa de gente aglutinada en un mismo ritmo visual y corporal, ya sea por el control de la imagen mediante artilugio técnico que finalmente conduce a ratificaciones de “lo africano” como ese lugar fundado en los ritmos salvajes fuera del orden civilizatorio.

¿Los “rostros gloriosos” son un cliché más? Como se ha revisado, la fotografía y los medios de comunicación nos acercan a una derivación más de la antropofagia: la iconofagia. La metáfora antropófaga aplicada a la devoración de imágenes como producto de la industria cultural y dispositivo de la cultura de masas, punto central de la discusión sobre los paradigmas tecnológicos que definen estéticas, mecanismos de montaje visual y discursivo en prácticas como la fotografía y el cine. Que han sido considerados como medios y productos que exacerbaban las relaciones entre códigos simbólicos designados como hitos de la “identidad masiva” en correspondencia con los avances de los dispositivos tecnológicos. “Una digestión colectiva —explica Alfonso Morales— de millares de ojos, a veces dirigida, caprichosa en la mayoría de las ocasiones, la deshecha o recicla, invisibiliza o hace resplandecer.

En suma, el análisis de la obra de Arthur Omar se nos ha aproximado a las problemáticas de la maleabilidad del material fotográfico mediante técnicas de edición, como un signo de la cultura moderna, de la que distingue no sólo su obsesiva visualidad sino, sobre todo, su desesperación iconofágica.”<sup>146</sup> Un registro conceptual e histórico que toma como eje central el consumo de imágenes a través las Tecnologías de Información y Comunicación (TIC).

---

<sup>146</sup> Alfonso Morales, *Iconofagia*, (Madrid: Comunidad de Madrid, 2005), 26.

Por todo ello, la noción de antropofagia continúa con sus mutaciones que emergen desde la metáfora “revolucionaria” del caníbal que invierte la historia occidental hacia sí mismo y comienza su propia historia a partir de que se mira ante el espejo, para dar paso a la “otra historia de América Latina”. Por otro lado, la antropofagia, a través de una operación iconofágica, se domestica y participa de la modelización cultural basada en la identificación étnica y su estilización que da paso a las “identidades carnavalizantes”, espectacularizadas, lo cual la enmarca en un sistema de identidades osificadas. Entre ambas aparece la antropofagia que apela a rebasar la rememoración y afiliación del *mestizaje* como código uniforme de identidad. Para localizar, de acuerdo al panorama actual de la comercialización e internacionalización del arte contemporáneo, las formas en que se siguen presentando esas condiciones de *mezcla* y *transformación*. Con ello quiero decir, que no hay una forma identitaria<sup>147</sup>coherente o identificable que se oponga a determinado sistema de circulación de las representaciones. Al respecto, Claude Dubar<sup>148</sup> presenta una reflexión sobre la identidad de sí y para los otros a partir de las diferencias entre formas identitarias de las sociedades tradicionales, religiosas y comunitarias y formas societarias de tipo mercantil, capitalista y económica. Para la historia del arte y las prácticas artísticas, la acotación crítica ha de considerarse desde las implicaciones que tiene su propia instrumentalización en los circuitos metropolitanos del arte y la cultura considerando que siempre se corre el riesgo de quedar subsumido al propio discurso de autoridad, ejercerlo con otros y crear nuevos criterios de marginalidad.<sup>149</sup>

---

<sup>147</sup> Claude Dubar define como forma identitaria como “maneras típicas de organizar la defunción de sí y la definición de los otros, lo individual y lo colectivo, las pertenencias a grupos, principalmente culturales, y de maneras de asociarse con otros para formar grupos con un objetivo compartido.” Crisis de las identidades y mutación de la modernidad”, en *Identidades, subjetividades y actores sociales*, (México: CEIICH-UNAM, 2010), 39-58.

<sup>148</sup> Ibid.

<sup>149</sup> Ver Estela Fernández Nadal, *Los estudios poscoloniales y la agenda de la filosofía latinoamericana actual*. <http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-24/los-estudios-poscoloniales-y-la-agenda-de-la-filosofia-latinoamericana-actu>

# **ANEXO**

**Cuadro 4 Relaciones entre postmodernidad y periferia según Nelly Richard**

El sentido de la Posmodernidad desde la dupla geopolítica de Centro-Periferia	Características filosóficas generales
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. El discurso geopolítico del centro-periferia se convierte en una estrategia enunciativa y un posicionamiento discursivo, ya que los desniveles económicos sociales de A.L. hacen que no sean transferibles los contenidos teórico-críticos de la posmodernidad desde la comprensión eurocéntrica.</li> <li>2. Las relaciones entre el centro y la periferia se transforman de localizables a relacionales, donde la condición de centro se establece según el reordenamiento de los mecanismos de poder, determinados por las coordenadas simbólicas y territoriales que fijan las jerarquías.</li> <li>3. Si la posmodernidad apunta a la erradicación de los meta-relatos entonces puede leerse como señal de debilitamiento de la superioridad eurocentrista.</li> <li>4. Se replantea el rescate de lo divergente, lo minoritario, lo alternativo, lo periférico: lo marginal por el canon de la representación occidental.</li> <li>5. Se crea una política de la diferencia que le restituya a lo marginal su valor polémico, convocado al designar la periferia (descentramiento, marginación, dependencia) como zona de experiencia.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Crisis de la totalidad, de la unicidad y de la centralidad.</li> <li>2. Pluralización del fragmento, multiplicación de las diferencias y proliferación de los márgenes.</li> <li>3. Descorporeización de lo real-social convertido a lo mass-mediático.</li> <li>4. El centro de poder cultural rompe sus fronteras a través de las redes electrónicas de intercambio cultural.</li> <li>5. De la polaridad metropolitana a la pluralidad y dispersión de poderes y saberes (a través de las nuevas tecnologías que estructuran los nuevas modalidades de comunicación mediante las redes mediáticas).</li> <li>6. La posmodernidad es una figura de la tecnocultura y de las multinacionales.</li> <li>7. El patiche como estructura de la imagen: la temporalidad y espacialidad pierden la densidad histórica.</li> <li>8. Teoría del exceso y estética de la indiferencia.</li> </ol>

XXIV BIENAL DE SÃO PAULO

4 OCTUBRE - 13 DICIEMBRE 1998

REGLAMENTO



Fundação Bienal de São Paulo

## REGLAMENTO DE LA XXIV BIENAL DE SÃO PAULO

### CONCEPTO

Art. 1° - La XXIV Bienal de São Paulo (en adelante XXIV Bienal) se realizará entre el 4 de octubre y el 13 de diciembre de 1998, en el Pabellón Ciccio Matarazzo, Parque Ibirapuera, Brasil, y será organizada por la Fundação Bienal de São Paulo (en adelante Fundação Bienal). La XXIV Bienal no tendrá un tema general, sino un concepto orientador: densidad, con su carácter complejo y compacto en la articulación de objetos e ideas. Densidad es un concepto paradigmático que se sugiere como instrumento conceptual a los curadores en todos los segmentos de la exposición.

El concepto de densidad puede aplicarse por lo menos en tres aspectos en la XXIV Bienal: en las obras expuestas, en la práctica de la curaduría y en la relación de la Bienal con su público. Ese concepto condujo a la curaduría hacia la búsqueda y elección de un momento particular y especialmente denso en la historia de la cultura brasileña, o sea, la antropofagia. En el proceso modernista, artistas y escritores, que buscaban una comprensión de la configuración de la identidad brasileña, concluyeron que entre las culturas formadoras (la africana, la indígena y la portuguesa) había una - el canibalismo - que cultivaba la práctica simbólica de incorporar los valores del Otro para construir y articular sus propios valores. El "Manifiesto Antropófago" (Oswald de Andrade, 1928) proclamó la antropofagia como un proceso de absorción y fusión de otras culturas en la formación de identidad brasileña. Antropofagia se convierte entonces en modelo de práctica cultural que aun es válido actualmente.

La antropofagia es un concepto abierto y dinámico que asume múltiples aspectos: constructivo, desconstruido, transcultural y apropiacionista. En virtud de su relación con el canibalismo, alcanza directamente o por vía de interpretación diversos campos del conocimiento: arte, mitología, política, psicoanálisis, historia cultural y teoría crítica. En la cultura brasileña, la antropofagia es un concepto cultural trans-histórico que desafía y sobrepasa la concepción eurocéntrica de historia del arte.

### ORGANIZACION DE LA XXIV BIENAL

Art. 2° - Las exposiciones de la XXIV Bienal se dividirán en tres segmentos que, a su vez, corresponden grosso modo a los tres pisos del Pabellón Ciccio Matarazzo:

a) Núcleo Histórico, dedicado a la discusión de la Antropofagia en la cultura brasileña y en sus precedentes y parámetros en otras partes del mundo. El plan de este segmento fue definido por el curador general de la XXIV Bienal y cuenta con la colaboración de varios curadores internacionales.

b) Representaciones Nacionales, de las que había este segmento

c) "Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros." ("Guiones..."), una exposición global de arte contemporáneo que integra la perspectiva contextualizada de nueve curadores provenientes de siete partes del mundo - los cuales fueron elegidos por el curador general de la XXIV Bienal.

### REPRESENTACIONES NACIONALES

Art. 3° - La Fundação Bienal establece que cada país invitado envíe a un (1) artista que sea indicado por un organismo oficial de su país (véase Artículo 7°).

Art. 4° - Para participar de la XXIV Bienal se harán invitaciones a los países, mediante la entrega de este reglamento a las correspondientes misiones diplomáticas. Puesto que no hay un tema general, sino un concepto orientador, la Fundação Bienal estimula un contacto previo entre el curador de cada país y el curador general o curador adjunto de la XXIV Bienal para discusión y consideración de elecciones y propuestas. En otras palabras, la Fundação Bienal pretende que este segmento se organice mediante un diálogo directo e intenso entre los curadores de cada país y la curaduría de la XXIV Bienal. El resultado de este modelo cooperativo tiene por finalidad una exposición más integrada conceptualmente.

Art. 5° - Los países participantes deberán nombrar un Curador que será interlocutor en la Bienal.

Art. 6° - El Curador deberá:

a) elegir un artista representante de su país, conservando lo que disponen los Artículos 1° y 4°;

b) enviar a la Bienal la Ficha de Participación del artista indicada hasta el 10 marzo de 1998. El incumplimiento de este plazo impedirá la participación del artista.

c) remitir hasta el 30 de abril de 1998 5 (cinco) extractos de las obras, datos biográficos y bibliográficos fundamentales de los artistas y una presentación crítica del conjunto de las obras, de por lo menos 500 palabras, en portugués y/o español y/o inglés y/o francés. Este material deberá enviarse a la Fundação Bienal por correo (los textos impresos y en disquete de computador Word doc) o al siguiente e-mail: bienal@paul.com.br;

d) informar a la Bienal sobre la necesidad de instalaciones y cuidados especiales para el montaje de las obras;

e) verificar si las obras que serán enviadas tienen etiquetas de identificación;

f) tomar todas las medidas con respecto al transporte en el país de origen y seguros en general, así como remitir las obras de manera que lleguen a la sede de la Bienal entre el 15 de agosto y el 15 de septiembre de 1998, rigurosamente;

g) consulte previamente a la Fundação Bienal cuando haya obras de arte que requieren cuidados especiales y que puedan poner a riesgo la seguridad del edificio, de las obras y del público. Se incluyen particularmente en esta categoría las obras que, en ningún modo puedan interferir en las demás obras expuestas en la XXIV Bienal, en virtud de luz, sonido, olores, gases, vibraciones, etc.;

h) coopere, cuando sea necesario, e intégrese al modelo que establece el Artículo 7° abap.

Art. 7° - Con determinadas regiones del mundo la XXIV Bienal estará introduciendo un modelo más profundo de diálogo y cooperación entre curadurías. Ese modelo implica:

a) consulta previa de la curaduría de la XXIV Bienal a las autoridades competentes de cada país;

b) indicación de un curador de la región para articular el concepto de la exposición y la elección de los artistas de las representaciones nacionales y de las obras participantes;

Las medidas de seguridad de las obras en la exposición internacional serán en el Artículo 2°, Artículo 7° de este reglamento.

Art. 8° - El Curador del país participante deberá incluir un representante (que residirá en Brasil, como responsable de arte) en la Bienal, con responsabilidad, entre otras cosas:

a) estar presente en la fecha y local de desarrollo de las obras para negociar los envíos de obras y firmar eventuales procedimientos en la aduana;

b) proveer la averiguación del estado de conservación y la identificación adecuada de todas las obras enviadas, verificando también la integridad de sus partes y complementos;

c) proveer y acompañar, cuando sea necesario, el montaje de las obras, de acuerdo con las instrucciones del artista, responsabilizándose totalmente de ellas;

d) efectuar, si es necesario, la contratación de guardas de seguridad especiales;

e) desmontaje y retorno de las obras en el plazo que establezca la Bienal.

Art. 9° - Cada país participante se responsabilizará totalmente de las obras y de los artistas inscriptos, incluso aquellos casos que prevé el Artículo 7° precedente:

a) seguro total de las obras, desde su envío hasta la devolución, desde el local de origen hasta su destino, permanencia y regreso al país de origen. La Fundação Bienal se exime, desde ahora, de toda y cualquier responsabilidad en virtud de eventuales daños que las obras de arte enviadas puedan sufrir. Los formulantes deberán adjuntar una copia de la póliza del seguro;

b) seguro de salud y de accidente de los artistas y de los otros integrantes de la delegación participante;

c) gastos resultantes de la estada de los integrantes de la delegación participante;

d) gastos de embalaje y desembalaje en el país de origen;

e) gastos de instalaciones, montajes, desmontajes y reembalajes necesarios de las obras enviadas;

f) gastos de transporte de las obras desde el local de origen hasta la sede de la Bienal y viceversa;

g) gastos con documentación concerniente a importación y exportación, derechos de aduana, etc.;

h) gastos de iluminación especial;

i) gastos de seguridad extra.



*Documento 2: Noventa e cinco, entre mil, formas  
de antropofagia e canibalismo (um pequeno  
exercício crítico, interpretativo, poético e  
especulativo)*

XXIV bienal de São Paulo

1998

Cortesía AHWS (2013)



## Fundação Bial de São Paulo

Noventa e cinco, entre mil, formas de antropofagia e canibalismo  
(um pequeno exercício crítico, interpretativo, poético e especulativo)

Ninety five, among a thousand, forms of *antropofagia* and cannibalism  
(a small, critical, interpretative, poetic, and speculative exercise)

1. **Transformação do tabu em totem**  
Transformation of taboo in totem
2. **Destruição**  
Destruction
3. **Construção**  
Construction
4. **Desconstrução**  
Deconstruction
5. **Não-maniqueísmo/ambivalência**  
Non-Manicheanism/ambivalence
6. **Fome**  
Hunger
7. **Canibalismo - comer *carne* humana; isto é, o homem**  
Cannibalism - to eat human *flesh/meat*; i.e., man
8. **Antropofagia - comer um outro *ser humano***  
Anthropofagy - to eat an other *human being*
9. **"Defesa contra a consciência enlatada"**  
"Defense against canned conscience"
10. **Exercício de identidade (e não apenas busca de identidade)**  
Exercise of identity (and not merely a search for identity)
11. **Morte do outro político (Tiradentes)**  
Death of the political other (Tiradentes)
12. **Hibridismo**  
Hybridism
13. **Mestiçagem**  
Miscegenation
14. **Brasildade**  
Brazilianness
15. **Guerra (para Dali, Magritte, Siqueiros, Toorop)**  
War (for Dali, Magritte, Siqueiros, Toorop)
16. **Ditaduras (irracionalidade política/irracionalidade canibal)**  
Dictatorships (political irrationality/cannibal irrationality)



## Fundação Bial de São Paulo

17. **Obscurantismo; metáfora; canibalização da luz**  
Obscurantism; metaphor: cannibalization of light
18. **Genocídio**  
Genocide
19. **Destruição de culturas**  
Destruction of cultures
20. **Ausência de caráter/todos os caracteres (Macunaíma, o herói sem nenhum caráter)**  
Absence of character/all characters (Macunaíma, the hero with no character)
21. **Canibalização da lógica do olhar**  
Cannibalization of the logic of the gaze
22. **Canibalização da lógica da língua**  
Cannibalization of the logic of the language/tongue
23. **Canibalização do objeto ou máquina no sistema produtivo**  
Cannibalization of the object or machine in the system of production
24. **Consumo destrutivo**  
Destructive consumption
25. **Autofagia, auto-consumo, auto-devoração, processo auto-destrutivo**  
Autophagia, self-consumption, self-destructive process
26. **Canibalismo não programático (jangada da medusa, acidente aéreo nos Andes, etc.)**  
Non-programmatic cannibalism (raft of the medusa, plane accident in the Andes, etc.)
27. **Encontros/choques de cultura/guerras antropológicas/guerras de signos**  
Encounters/cultural shocks/anthropological wars/wars of signs
28. **Absorção cultural**  
Cultural absorption
29. **Voracidade**  
Voracity
30. **Economia canibal de autodevoração. "La mise en oeuvre du désir de vivre tout ce qui est dans le pouvoir de la pulsion de mort" (Fédida)**  
Cannibalistic economy "La mise en oeuvre du désir de vivre tout ce qui est dans le pouvoir de la pulsion de mort" (Fédida)
31. **Apropriação**  
Appropriation
32. **Metabolização da cultura**  
Metabolizing of culture
33. **Manipulação ideológica da violência (ex. comunistas comendo crianças)**  
Ideological manipulation of violence (example: communists eating children)
34. **Idéia de alimentação representada pelo corpo humano**  
Idea of nourishment represented by the human body



## Fundação Bienal de São Paulo

35. **Função monstrosificadora do Outro**  
Aberrational, monstrous function of the Other
36. **Catequese**  
Catechism
37. **Eucaristia**  
Eucharist
38. **Resolução da herança colonial**  
Resolution of colonial heritage
39. **Diferencial da cultura brasileira (cf. Carelli e Galvão)**  
Differential of Brazilian culture (cf. Carelli and Galvão)
40. **Ato sexual (= "comer")**  
Sexual act (= "to eat")
41. **Polissemia**  
Polysemy
42. **Mitologias (seres canibais)**  
Mythologies (cannibal beings)
43. **Deuses canibais**  
Cannibalistic gods
44. **Espíritos canibais**  
Cannibalistic spirits
45. **Transferência do tabu**  
Transference of taboo
46. **Escatologia**  
Scatology
47. **Trasngressão do tabu**  
Transgression of taboo
48. **Transnacionalização**  
Transnationalization
49. **Sabor (do corpo humano, da carne humana)**  
Taste (of the human body, of the human flesh)
50. **Plágio (voluntariamente, como prática programa de canibalismo),  
involuntariamente (também não é plágio)**  
Plagiarism (voluntarily, as a programmatic practice of cannibalism), involuntarily (it is also not plagiarism)
51. **Pintura muralista mexicana: exploração de classes, opressão social**  
Mexican muralist painting: class exploitation, social oppression
52. **Perspectivas canibais (canibalização do espaço)**  
Cannibalistic perspectives (cannibalization of space)





## Fundação Bienal de São Paulo

53. **Canibalismo como metáfora**  
Cannibalism as a metaphor
54. **Formação de si com ou através do outro**  
Formation of the self with or through the other
55. **Freud**
56. **Incesto canibal**  
Cannibalistic incest
57. **Lévi Strauss, estruturalismo**  
Lévi Strauss, structuralism
58. **Canibalismo extra-grupo**  
Cannibalism outside the group
59. **Canibalismo intra-grupo**  
Cannibalism within the group
60. **Visceralidade**  
Viscerality
61. **Assassinato cultural**  
Cultural assassination
62. **Interação cultural e discurso pós-colonial**  
Cultural interaction and post-colonial discourse
63. **Metabolização como processo individual de absorção cultural, já que o corpo seria seu lugar de ocorrência (corpo/indivíduo, sujeito)**  
Metabolism or metabolic function as an individual process of cultural absorption, since the body is the locus of coherence (body/individual, subject)
64. **Incorporação**  
Incorporation
65. **Entropia (a ser confrontada com antropofagia)**  
Entropy (to be confronted with *antropofagia*)
66. **Lygia Clark, "Canibalismo" (obra): "é a consciência da segunda boca, expressão antropofágica do ser que me transforma no grande ventre perdido invertendo a posição e a mãe é comida para preenchê-lo."**  
Lygia Clark, "Cannibalism" (the work): "it is the conscience of the second mouth, anthropofagic expression of the being which transforms me in the great lost womb inverting the position and the mother is eaten to fulfill it."
67. **O desejo**  
Desire
68. **Incorporação canibal do objeto (identificação)**  
Cannibalistic incorporation of the object (identification)
69. **Troca simbólica**  
Symbolic exchange



## Fundação Bial de São Paulo

70. **Superação do passado colonial (estratégias culturais)**  
Overcoming of the colonial past (cultural strategies)
71. **Formação de uma nova cultura (através de outras)**  
Formation of a new culture (through other ones)
72. **Telúrico (em Tarsila do Amaral)**  
Telluric (in Tarsila do Amaral)
73. **Trans-historicidade**  
Trans-historicity
74. **Auto-exotismo**  
Self-exoticism
75. **Fantasmática canibalista**  
Cannibalistic phantasmagoria
76. **Pulsões canibais**  
Cannibalistic pulsions
77. **Modelo de incorporação alimentar**  
Model of food incorporation
78. **Citacionismo**  
Citationism
79. **Canibalismo melancólico**  
Melancholic cannibalism
80. **O canibalismo concerne para além do modelo de incorporação alimentar uma lógica de filiação de identidade**  
Cannibalism goes beyond a model of food incorporation in a logic of filiation of identity
81. **Angústia canibal de ser anulado pelo fascínio do objeto (Fédida: angústia da perda)**  
Cannibalistic anguish of being annihilated by the fascination with the object (Fédida: anguish of loss)
82. **Lucro canibal**  
Cannibalistic profit
83. **Canibalismo programático individual: *serial killers***  
Individual programmatic cannibalism: *serial killers*
84. **O corpo em pedaços (*le corps morcelé*)**  
The body in pieces (*le corps morcelé*)
85. **Fusão amorosa e *gôzo/jouissance***  
Amorous fusion and *jouissance*
85. **Fusão amorosa e *gôzo/jouissance***  
Amorous fusion and *jouissance*
86. **Transhumano**  
Transhuman

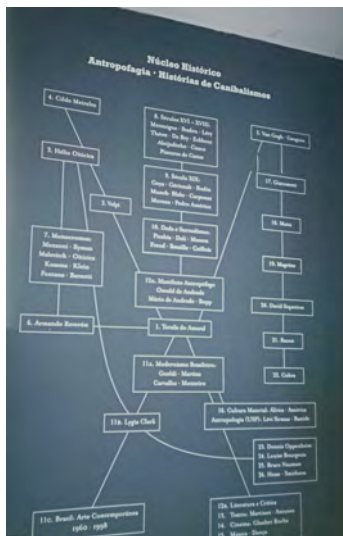


## Fundação Bienal de São Paulo

87. **Maus nativos, l'anti-bon sauvage, le mauvais sauvage**  
Bad natives, l'anti-bon sauvage, le mauvais sauvage
88. **Natureza canibal (epidemia, desastres, terremotos, etc.)**  
Cannibalistic nature (epidemics, disasters, earthquakes, etc.)
89. **Máquinas canibais (morte no trânsito, acidentes de trabalhos, etc.)**  
Cannibalistic machines (death in car accidents, in the work place etc.)
90. **Antropologia como prática canibal de conhecimento**  
Anthropology as a cannibalistic practice of knowledge
91. **Aculturação**  
Acculturation
92. **Fotografia como "roubo da alma"**  
Photography as the "theft of the soul"
93. **Sobrevivência**  
Survival
94. **Ponto limite das práticas sociais (onde está o ponto de desvio, de diferença?)**  
Limit point of social practices (where is the point of deviation, of difference?)
95. **Iconoclastia cultural**  
Cultural iconoclasm

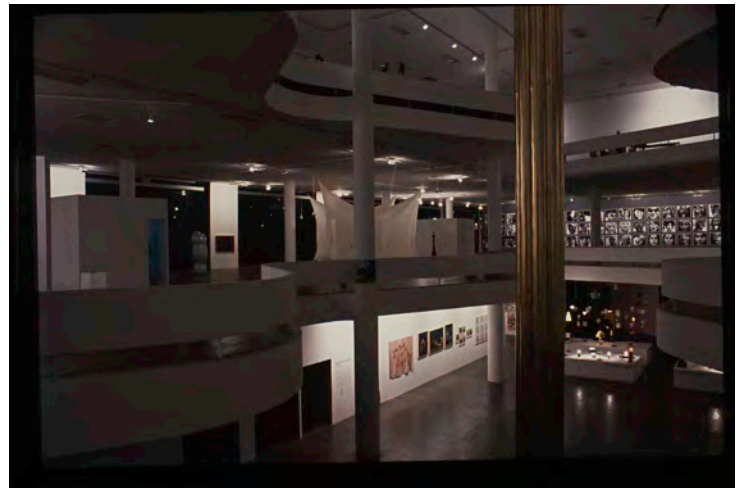
Imágenes 9,10, 11 y 12  
Registros de la XXIV bienal de São Paulo  
1998  
Fotografías cortesía del AHWS (2013)





24BSP\_00006\_AMPLI

24BSP, 1998, Antropofagia, Histórias de canibalismos, núcleo histórico



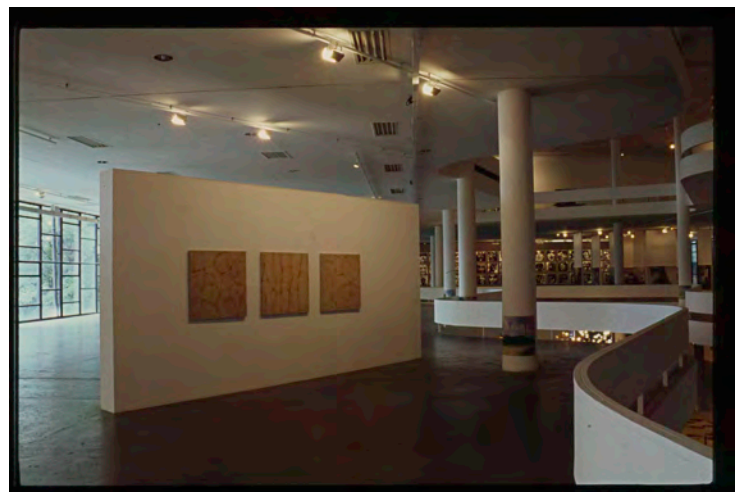
24BSP\_00504

24BSP, 1998, primeiro andar, terreo, vista geral  
©1998 Juan Guerra / Fundação Bienal São Paulo



24BSP\_00506

24BSP, 1998, Adriana Varejao, Albert Eckhout, Aleijadinho, Brasil, Holanda, núcleo histórico  
© Juan Guerra



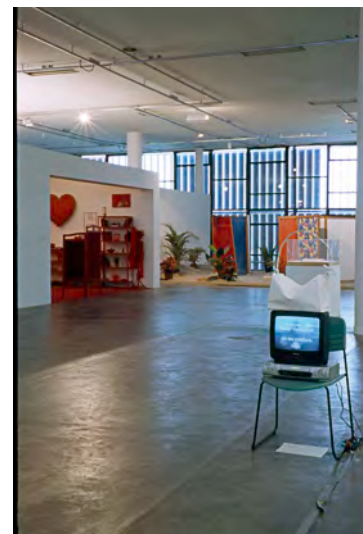
24BSP\_00659

24BSP, 1998, Arte contemporânea brasileira, Artur Omar, Courtney Smith, vista parcial  
©1998 Juan Guerra / Fundação Bienal São Paulo



24BSP\_00723

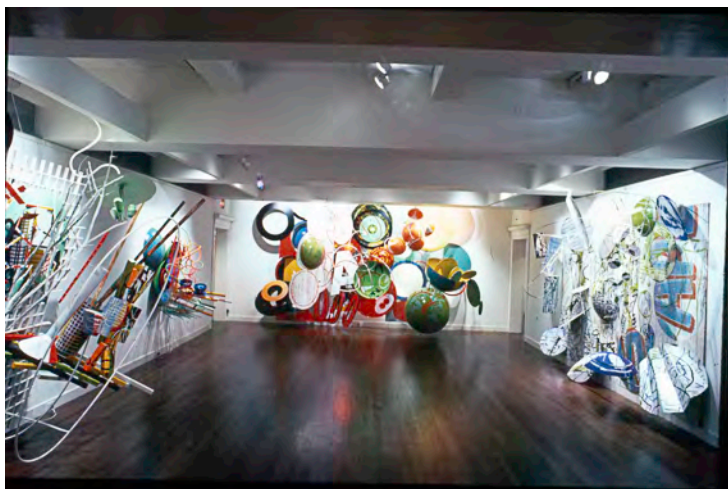
24BSP, 1998, Antropologia da Face Gloriosa, Arthur Omar, vista parcial  
©1998 Juan Guerra / Fundação Bienal São Paulo



24BSP\_00759

24BSP, 1998, CILDO MEIRELES, desvio para o vermelho, vista parcial  
© Juan Guerra

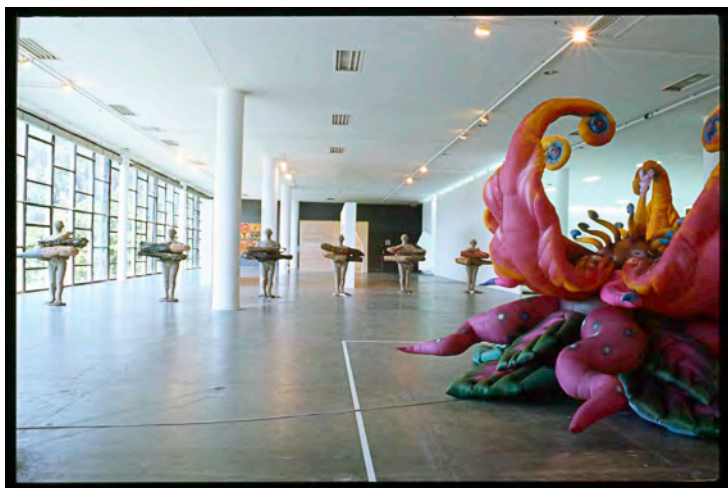




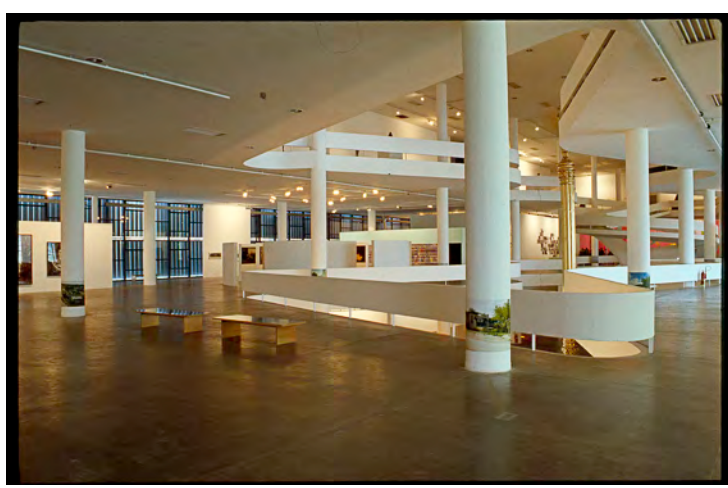
24BSP\_00859  
 24BSP, 1998, vista parcial  
 ©1998 Juan Guerra / Fundacao Bienal Sao Paulo



24BSP\_00930  
 24BSP, 1998, vista parcial  
 ©1998 Juan Guerra / Fundacao Bienal Sao Paulo



24BSP\_01085  
 24BSP, 1998, vista parcial  
 ©1998 Juan Guerra / Fundacao Bienal Sao Paulo



24BSP\_01104  
 24BSP, Bienal, bienal sao paulo, vista parcial  
 ©1998 Juan Guerra / Fundacao Bienal Sao Paulo



24BSP\_01219  
 24BSP, Bienal, bienal sao paulo, EDUCATIVO, PUBLICO  
 ©1998 Juan Guerra / Fundacao Bienal Sao Paulo



24BSP\_ALBUM\_00004  
 24BSP, ALBUM, AMPLIACOES, exposicao, GAL  
 OPPIDO, obra, PUBLICO, vista parcial  
 © Gal Oppido



Imagem 13 Boceto de *A Grande Tela*  
XXVIII bienal de São Paulo  
1985





Imágenes 16, 17, 18  
*Antropologia da face gloriosa, a grande muralha*  
Arthur Omar  
Fotografía b/n  
97x97 cm c/u

# AS NOIVAS DOS DEUSES SANGUINÁRIOS

Dois repórteres de "O Cruzeiro" desvendam mistérios do mundo ritualístico e bárbaro dos candomblés da Bahia — A iniciação das "filhas do santo" — Atanésio: festa de uma divindade feminina — Cenas de um ceremonial secreto em Iêdê a sua grandeza primitiva.

Texto de ARLINDO SILVA

Fotos de JOSÉ MEDEIROS

(Reprodução total de parcelas publicadas integralmente)

Abre-se espaço para uma reportagem que se destina à mais ampla representação deuses e deuses do povo. As fotografias são públicas, está entre o CÍRCULO de luz e a luz do dia em de uma grande realidade primitiva, mas também de uma documentação fotográfica moderna e hábil que se encontra em um nível de desenvolvimento técnico excepcional. Os autores, além de serem repórteres, são também fotógrafos, e isso é uma vantagem no cumprimento de sua missão social, atividade que exige a influência de uma visão sempre sagrada que constitui a primeira finalidade a ser atingida em qualquer trabalho de documentação. Neste ponto, os autores não são os únicos a serem felicitados, pois que se trata de uma tarefa árdua e delicada, e a realização do trabalho de documentação é sempre uma tarefa árdua e delicada, e a realização do trabalho de documentação é sempre uma tarefa árdua e delicada.



DENTRO DA CELA, pelo espaço de três meses, as iniciandas completam sua educação. Típica atitude das "pós" em "batido de Santo".



EPILACAO DA FILHA DE OXOSSI. Deus da Cesta. Nas paredes suas da cela, um calendário e desenhos de "orixás", espíritos infantis que se agostam das "pós".



EPILACAO DA FILHA DE YEMANJÁ, e, no foto embaixo, da filha de Omolu, Deus da Peste. Estas cenas são tomadas mesmo nos iniciandas de "candomblé".



VESTE DE PENAS BRANCAS

As penas arrastadas da galinha são coladas ao corpo da "pós", com o sangue quente dos sacrificios. Ela comparece em "batido de Santo", submersa inteiramente em penhasco negro místico.

Imágenes 19, 20  
Reportaje *As noivas dos deuses sanguinários*  
Fotografía José Madeiros  
Texto Arlindo Silva  
*O Cruzeiro*

# **Entrevistas**

## I. Entrevista a Paulo Herkenhoff (Curador)

*Museo do Arte do Río (MAR)*

18 noviembre 2013

**MR: Usted tuvo la intención de construir una curaduría antropófaga como categoría o fue otra su idea?**

PH: Fue esa idea evidentemente. La Bienal de São Paulo hasta entonces era un evento formado por temas. Yo no trabaj  con tema sino con concepto, esa fue una diferencia extraordinaria que los críticos no percibieron. (...) La reunión de los críticos que dominaba el sistema brasileiro, de curaduría y formación de opinión, quedaron muy consternados por la Bienal, ellos se reunían para atacarla.

La Bienal fue un universo vasto. Cuando se trabaja buscando la consistencia de una exposición, la primera cosa es analizar su estructura (...) antes para realizar las *Salas Especiales* viajaba un director y traía los contenidos de una sala, quien necesitaba un Picasso traía un Picasso para la sala. Conmigo no, soy curador, trabajo con lecturas y construcción de lecturas, pienso que una obra de arte en una exposición tiene una hipótesis y argumentación, y que nunca va a ser definitivo su significación. Nunca una proyección de significado va a ser definitivo.

Ante esto, es muy difícil pensar que el grupo más poderoso de críticos en Brasil, sintiera tan amenazado su poder. Hicieron más curaduría después (...) Paulo Ven ncio, Rodrigo Naves, Ronaldo Brito y artistas muy ligados al mercado. Son socios del mercado y una prueba de eso es la exposición *30 bienais*. (...) Un crítico del grupo coloca dos críticos del grupo, no existe contienda, no existe debate (...) Es una crítica *antrop mica* opuesta a la antropofagia, es una crítica que vomita o que ve sin masticar (...) no leen los catálogos, no critican los catálogos porque lo que hacen no es una cuestión intelectual, es una cuestión política de grupo.

La XXIV Bienal no fue falocéntrica, tenía la cuestión fálica más no falocêntrica. (...) A partir de la cuestión de la antropofagia, que es cuestión de la incorporación, se plantearon problemas para los curadores y los artistas, ellos interpretaban el concepto. No fue una Bienal greenberguiana, no existe el valor de la forma pero hay ideas (...) Contaminación. La idea fue que el mundo se contaminara, no por una historia lineal sino por historias transversales, entonces fue el primer año que Brasil tradujo a Didi-Huberman.

El crítico Ronaldo Britto criticó la Bienal antes de leer el catálogo y ver la exposición (...) Él dijo que la antropofagia no daba cuenta de la *brasilidade* (?), él que tiene una visión de totalización del arte brasileño con cuatro o cinco nombres. Por eso creo que hubo una intención clara de atacar a partir de una crítica teleológica porque quien no lee, quien no ve y afirma no tiene fundamento alguno para la crítica.

Lo que yo planteaba era que la antropofagia era una de las formas de explicar Brasil. La Bienal fue tan importante porque nunca hubo una exposición para discutir una cuestión de la cultura brasileña como la Bienal de São Paulo y ya no va haber porque hoy no hay más recursos. Se han realizado exposiciones mayores pero como esa no hubo y no va haber. Es la mayor exposición hecha en Brasil donde se discutió la antropofagia junto con el primer estudio de la *Balsa de la Medusa*, eso era imposible (...)

Antropofagia no se reduce a un modelo verbal, no se reduce a un estilo, no se reduce a imágenes, por eso, tuvo a un Vicente Carelli, un teórico de la literatura brasileña, a un Haroldo de Campos que podían ver la antropofagia (después con Clarice Lispector) como un proceso abierto de interpretación. Hay un texto de 1997 que puede ayudar a la interpretación donde de Campos llama a las personas antropófagas. Y creo en la singularidad de cada mirada, por ejemplo, cuando yo pongo un bulto de Arthur Barrio en una sala de Francis Bacon, yo se absolutamente que estoy haciendo, estoy indicando el carácter pictórico de aquella obra, además, de que señalar el problema de la muerte de la pintura. Porque si la pintura estaba muerta como se decía en aquel momento lo



importante era exponer que el tema no estaba cerrado, entonces, el montaje de la Bienal fue realizado por otra idea de curaduría.

**MR:Cuál es el sentido de las tres nociones: contaminación, apropiación y descentralización?**

P.H. Antropofagia no era una cuestión temática, era una cuestión de la cultura, de la antropología, era una cuestión psíquica y era un concepto cultural, un concepto estratégico.

**MR: ¿Qué significa hablar de la curaduría internacional y la iconofagia?**

P.H. Yo hice un texto de iconofagia con la obra de José Alejandro Restrepo.

**MR: ¿Usted piensa que su trabajo de la Bienal funcionó como una marca en la curaduría internacional?**

No, pienso que lo que marca es la cultura brasileña. Lo que marca es una mirada que es capaz de colocar curadores, pensadores y teóricos juntos para discutir tensiones. En vez de hacer una guerra, como fue hecha por esos críticos *antropoémicos* (aquellos que vomitan y no procesan), que no aceptan la diferencia. En la Bienal yo establecí un diálogo entre Eva Hesse, Louise Bourgeois, Mira Schendel y Lygia Clark; las cuatro estaban a una distancia corta, se podía pasar de una a otra y percibir un mundo femenino. En determinado momento el espectador pasa por las obras de esas cuatro mujeres para llegar a Bruce Nauman. La Bienal fue espléndida, tenía una visión transversal.

Fui capaz de hacer esta Bienal porque trabajé en dos lugares centrales: en la Amazonia e para *Nanosur* (?) Realicé una exposición de grabado en 1992 (97) en Curitiba, desde los años ochenta en Belem mi idea era una relación con cómo articular el universo de las obras, que fueran un laboratorio.

Entonces, comencé a pensar la exposición con la pintura en una relación con Cobra y Cobra con el surrealismo, en fin, ahí una línea con la historia del arte, pero esa línea la hice de otra forma:

devuelta, de regreso. De la sala de la pintura, inicialmente, quería a Kiefer y Baselitz pero acabo siendo Richter e Polke. Y de Richter simplemente los 48 retratos, que eran un esplendor de pintura y que tal vez nunca más vuelvan a Brasil. Había obras ahí que nunca más volverán a Brasil.

**MR: Qué puede decir sobre el término de curaduría brasileña?**

PH: Se habla desde un lugar, siempre se habla desde un lugar y al mismo tiempo se comprende que ese lugar: Brasil, es un lugar inestable por eso tomé el concepto de antropofagia, porque es irreductible a una imagen. Al buscar la singularidad de interpretación, de su multiplicidad, fue fundamental una revista dedicada a la antropofagia, ahí yo percibí que no podía reducir el canibalismo a un modo específico, único. Yo lo tenía que abrir, hacerlo tan abierto como fueron aquellas discusiones con los psicoanalistas: Freud (...)

Mi idea era la siguiente: si gastan 14 millones de dólares por una Bienal eso se tiene que vender culturalmente, no puede ser producto sólo de galerías. La Bienal tenía que tener un beneficio social-cultural en el país y mi idea fue preguntar: si yo habló desde el punto de vista de Río de Janeiro yo podría hablar de mil cuestiones, podría hablar a partir del neoclasicismo, del neoconcretismo, de las vanguardias de los años sesenta. Si hablará desde Minas, hablaría de la voluntad constructiva a partir del Barroco pero desde São Paulo lo más importante para mi era la antropofagia.

**MR: Qué quiere decir desde Río de Janeiro la noción de descentralización y regionalismo?**

No es la región. Río de Janeiro es una ciudad centrífuga São Paulo es una ciudad centrípeta (...) eso para mi implicó una actitud diferente, en ese sentido carioca. Porque en São Paulo la relación con el arte y la educación está muy vinculada a la lingüística y a la autonomía del arte, en Río de Janeiro la el arte es vida fundamental. En Río de Janeiro la cuestión del arte es experimentar la libertad

mientras que los modelos paulistas tienden a ser canónicos, y muchas veces grupales, en el sentido de grupos de poder (...)

La Bienal fue un proceso de pensar juntos por primera vez (...) pensar juntos, *together* (...) esas cuestiones se dieron gracias a la antropofagia. Qué dimensiones tiene para usted pensar el arte? Ahí hay una intencionalidad curatorial. Que abarca hasta las obras. Fui a Monterrey para conseguir una colección de castas porque no quería cualquier colección de castas, quería una colección completa, entonces fui para allá a pedirla prestada. Fui dos veces a Madrid para traer un dibujo de Goya: *Saturno devorando a sus hijos*.

### **¿Cuál fue el aprendizaje de esta curaduría para su trabajo actual?**

Continúo creyendo que un hombre ilustrado tiene que ilustrar (?) con arte y pensamiento. Tiene que ser dinámico, porque no se trata de ilustrar tesis con obras de arte, sino de convertir en pensamiento y reflexión, por eso, fue muy importante la diversidad conceptual. Permitted situar al visitante delante de un concepto que fluctuaba rizomático, líquido, un poco como si se quisiera pensar en la expresión de la moda desde una visión transversal.

### **¿Cuál es la diferencia entre multicultural e transcultural?**

Quería una transversalidad en las miradas. Puedo hablar de una cuestión simple de la vida en los museos: la sensibilidad. ¿Qué es la sensibilidad? la sensibilidad puede ser física, personas que tienen dificultades, limitaciones en los sentidos de locomoción, pero también hablo de la sensibilidad conceptual, intelectual, esa es una cuestión a la que se dedica el museo.

Respecto a la Bienal todas las salas tienen un texto que introducía a la problemática de la sala, del artista, a través de analogías. Ayudando a dar sentido de las imágenes, de las obras, para que la persona accediera al pensamiento compartido, era básicamente eso, a veces se acertaba más con unos que con otros. ¿Pero por qué analogía? porque habla de sensibilidades, es una dimensión

lingüística que permite tomar a uno u otro donde él está y llevarlo donde él puede ir o reflexionar sobre el asunto. La analogía es fundamental considerando que en aquella época 40% de los visitantes nunca había ido a una exposición de arte, ahí entran las otras sensibilidades que yo trabajo en este museo.

La sensibilidad geográfica, nuestro museo está muy lejos de Santa Cruz que es un barrio de Río, son dos horas de camino, a veces más cuando vienes en autobús, es lejos. ¿Cómo se integra esa región? También, se considera que un niño de esta región tiene mucha más dificultad de venir al museo que un niño de clase media que vive más lejos pero que tiene carro, etc. Existe una cuestión geográfica por encima de todo eso: existe una cuestión social.

Actualmente nosotros trabajamos con la educación pública, y aunque también con las escuelas privadas, estamos más interesados en las públicas. Lo que significó que la analogía se convirtiera en un gesto de agradecimiento a aquel que era capaz de traspasar las barreras sociales. ¿Será que eso es para mí? ¿Cómo es que yo me voy a comportar? ¿Qué es eso? ¿Qué es un museo?

En un debate que participé en la Universidad de São Paulo dije que hice la Bienal como una manera de estudiar arte, de estudiar arte con seriedad, no estaba bromeando. Por ejemplo la sala de *Monocromos*, pudo verse linda si hubiera hecho un techo blanco, un piso blanco, pero escogí una galería con una columna que tenía el señalamiento de la alarma contra incendios. Eso es lo que yo quise, porque esto de aquí no es el color blanco sino un lugar para pensar, no es un lugar de seducción, no es un lugar para decorar.

**MR: ¿Cuál es la relación entre el color y el trópico?**

¿Desde qué punto del universo, del globo usted pinta? Del trópico, de la zona ecuatorial. ¿Por qué hay un pintor que pinta todo blanco? Hay un cegamiento de los colores. La búsqueda del sol de Matisse, en Van Gogh hacía falta el color de la melancólica, el clima templado. El color de Brasil se vincula con lo tropical por eso una sala de Tarsila, una de Helio Oiticica, pero hay una revisión

política en ese proceso del color, y ahí está *O desvio para vermelho*, o un Antonio Dias. Beatriz Milhazes es una artista de una región extremadamente luminosa (...) es un color ardiente, caluroso.

### **¿Cuál es la relación entre política y descentralización?**

La descentralización tiene una cuestión más importante que es la idea de un mundo sin centro (...) el color como reducción de todas las cosas a una imagen, a un punto de percepción, grado cero de la pintura, en fin, el blanco como esa síntesis. Yo había percibido que todos los artistas después de la guerra, eran herederos de Malévich: todos los pintores de *Monocromos* blancos.

No es una ilustración del canibalismo, la antropofagia es un concepto estratégico de cultura, buscando la emancipación del lenguaje. Trotsky va a decir que en América Latina el modernismo proviene de la desesperación del pasado colonial, yo no se si es, pero creo que es una actualización de los sistemas de dominación. ¿cuál fue el objetivo de Oswald de Andrade cuando crea ese movimiento? el cual venía acompañado de obras tan extraordinarias. Es un movimiento de reflexión y visión de la historia, de una transversalidad. Él crea muchas hipótesis de antropofagia, inventa muchas hipótesis (...) él habla de muchas cosas (...) Levy-Bruhl, Freud, él ve esa apertura y por eso es tan abierta (...) Umberto Eco dice que la obra abierta estaba ya en la poesía brasileña concreta, entonces sólo son elementos que se están moviendo permanentemente (...) ahora se tiene que mirar a la obra (...)

El surrealismo es muy importante porque el punto de partida de la sala surrealista permite colocar lado a lado a la *Revista Cannibalia* y a la *Revista de antropofagia* que nunca habían estado juntas en la historia. La obra de Dalí es un grabado extraordinario sobre canibalismo. Entonces, canibalismo es una estrategia. Pienso que la curaduría es un arte de lo posible, la curaduría es un discurso simbólico con los dibujos de los otros, eso crea una responsabilidad especial para el curador, inclusive, para defender la libertad de expresión. El curador defiende su libertad de expresión, él no defiende sus intereses personales, él defiende la libertad de expresión del artista

porque en ese momento el curador es depositario de la obra del artista. Adoro ver la dispersión de una exposición porque las obras regresan a una condición más densa, espesa.

El canibalismo fue un lenguaje simbólico, un discurso simbólico y al mismo tiempo el canibalismo social estaba ahí (...) había un trabajo que conectaba con la prisión y fue muy difícil trabajar porque las tecnologías eran muy primitivas. Las personas llegaban y veían el internet, comenzaban a mover porque no sabían usar para otras cosas.

### **¿Cómo fue el desarrollo del Núcleo educativo de la Bienal?**

Trabajé con Evelyn Ioschpe, quien lleva más de quince años en el área de la educación y el arte.

En la Bienal fue importante, también, en terminos de pensar lo que fue el montaje (...) las paredes estaban cercanas a la sala especial del núcleo histórico, estaban muy cerca. Creo que dos meses antes las habían cambiando para poder evaluar las obras (...) se estaba experimentando.

Nunca acepté hacer otra Bienal semejante, no acepté hacer la Documenta de Kassel a la que fui invitado tres veces. El motivo fue que no nunca tendría las condiciones que tuve en la XXIV Bienal. Fue una gran satisfacción ser curador de una exposición de esta naturaleza, con todos sus problemas (...) Trabajar con todos los que participaron fue muy satisfactorio, con Julio Ladman que hizo una residencia extraordinaria, con Adriano Pedrosa que, en ese entonces, era un joven crítico. Conocí a Adriano en una exposición que vi en el *Passo Imperial*, era una sala grande y él usó una sola pared y creó un diálogo tan poético entre obras heterogéneas (...) yo precisaba de esa visión poética para dirigir el catálogo.

La idea de *Roteiros* salió directamente de las *Universais*, por otra parte, *Efecto Winnipeg* fue una propuesta retomada de Justo Pastor Mellado e Ivo Mesquita. Una exposición de Curitiba (1992) recuerdo que tenía una sala de grabados de Louis Bourgeois, bellísima. Pienso en la importancia de la relación fenomenológica, es decir, propiciar experiencias sensibles. Todo eso son varias capas de la cultura brasileña que están ahí dentro, a través de ciertos principios teóricos.

“Curadoria social” es mi nuevo concepto surgió en MAR a partir de doña Catarina de Anchieta, es una figura que invente. Doña Catarina es una profesora jubilada de Bahía y vino a vivir a Río porque quedó viuda y su hija vive en Río. Doña Catarina ve un mapa y renta una casita en Anchieta, un barrio que no sabía que estaba tan lejos. Un día con sus amigas rentan una camioneta para ir a visitar el MAR, cuando llegaron al museo lo primero por lo que preguntaron fue por el baño. Porque la camioneta que rentaron era muy vieja y se descompuso en el camino, ellas estuvieron tras horas sin un baño.

Después del baño ellas vieron el MAR, terminaron la visita, y qué es lo que vio en el Mar Doña Catarina de Anchieta? ahí queda una ambigüedad sobre su apellido que refiere a una región. A ella le gustó mucho pero faltaba... un banco para sentarse. Adoró la exposición sobre Río de Janeiro pero tenía un problema, Anchieta vio a Río de Janeiro pero no vió a Anchieta en la exposição. Por eso, aquel piso es siempre sobre Río de Janeiro y cualquiera que sea la exposición, habrá un lugar entre las salas que tendrá un gran mapa electrónico donde las personas van a poder digitar el nombre de su barrio. Primero va a ser localizado y después va a aparecer en el mapa. Cuando un niño venga al museo va a poder digitar el nombre de su escuela y la escuela va a aparecer como parte del paisaje, y esa es la curaduría social.

Ahora nosotros estamos comenzando a hacer películas, y aunque eso va a tardar tres o cuatro años ya comenzamos. Las películas son sobre cada escuela pública de Río de Janeiro, son 1076. Vamos a trabajar con las 65 escuelas con peor rendimiento académico, esa es nuestra prioridad. En el museo se trabaja con la educación básica porque es responsabilidad del municipio, ahí estamos considerando 600 mil niños, ocho profesores de arte y las 1076 escuelas. Tuvimos la oportunidad de hacer una exposición con artistas muy importantes, pero no aceptamos, porque una exposición así crea mucha tensión, debido a la importancia de la obra, la cantidad de gente, etc., y eso no es parte de nuestra relación con la educación. Yo creo que el arte tiene una función educacional.

La Copa del Mundo, al respecto vamos a hacer una exposición sobre el *tatu*, el armadillo. Porque el *tatu bola* que va a ser el símbolo de la Copa, es originario de la *Caatinga* una de las regiones más pobres y secas de Brasil. Vamos a presentar aspectos de historia natural, de ecología del *tatu*, el *tatu* y las vidas simbólicas de las sociedades indígenas. Donde habita el *tatu* es una región riquísima en cultura, varias películas del *cinema novo* se hicieron ahí, también ha sido fuente de literatura social y de los más interesantes proyectos de educación en Brasil. Con ello se comprende que un niño pobre apenas conoce la mitad del vocabulario de un niño de clase media, e eso es determinante para su vida, no va a saber leer un periódico, no va a saber ir a una biblioteca, va a ser un analfabeta casi funcional. ¿Qué puede hacer el arte ahí? ¿el artista quiere vivir en conjunto ese proceso, porque no está obligado? estamos abiertos. Trabajar arte para adquirir vocabulario. ¿Quiere trabajar con las regiones más pobres de Río de Janeiro? ¿Quiere trabajar con niños sin autoestima? Ven con nosotros! si no quiere, entonces habrá otra oportunidad. Porque pienso que las personas tienen que querer, por deseo no por deber.

Vamos a trabajar con las prisiones con las mafias, el comando vermelho, es el tercer comando. ¿Quiere trabajar, para que los padres que están presos construyan otra relación con sus hijos? Esa es otra forma de crear vínculos de otra naturaleza entre hijo y padres, ¿quiere ir? ve al lugar, si no quiere, entonces esperamos otra situación para trabajar en conjunto. ¿Quiere trabajar con adolescentes embarazadas? Aquí estamos. ¿Qué es lo que puede hacer el arte en las situaciones más radicales de la vida?

Lo local es lo suburbano en Brasil y es lejos, las fábricas, las favelas, eso es suburbano. ¿Cuál es el lugar de un museo en la vida simbólica de una ciudad? El museo comunitario. Ese museo puede colocar al arte en ese proceso. El museo es barato en comparación con las bienales.

Por otra parte en la Amazonia trabajo el aspecto de la violencia, de la historia de la violencia en la Amazonia y por eso puedo incluir un Luis Braga, aunque no sólo es eso, sino cómo a través de su obra puedes pensar en la precariedad, la sequía, la falta de agua, la pobreza, el hambre en



Pernambuco. Experimentalismo, radicalidad experimental que ya se tenía antes de la *Semana del* 22.

También vamos a comenzar nuestro programa con África, el día 14 de marzo, centenario de Abdias Nascimento que hizo teatro experimental negro durante los años cincuenta. Nascimento fue encerrado durante la dictadura, conoció a los *Black panthers*, era artista, pero también fue senador en Río de Janeiro, etc. En su centenario vamos a comenzar el programa África. La primera actividad va a ser con el jugador de fútbol *Thuram* que era negro, francés. Él ya acepto venir a hablar sobre el racismo. Nuestra idea es realizar este proyecto con una visión contemporánea de África. Estamos pensando traer cine, en fin, son varias actividades, discutir el pensamiento social de los afro-brasileños, los afro-descendientes, en fin, otro desafío.

¿Cuál es el lugar de las culturas indígenas en el MAR? es una pregunta contra el racismo, contra los prejuicios, contra la indiferencia, contra la indiferenciación de las culturas. Cada grupo es una cultura indígena, son decenas de miles (...) nosotros ya comenzamos el diálogo con Francisco Ashaninka que pertenece a un grupo próximo a los incas, conversamos con Milkes Melanie, que es un jefe de comunidad indígena, él está haciendo su doctorado en derecho para defender los derechos indígenas (...) vamos a llamar a varios líderes indígenas.

La idea del curador es incierta, el curador no tiene certeza, es quien se arriesga, es quien articula, es quien intuye.

## II. Francisco Alambert (Investigador)

Universidad de São Paulo

22 noviembre 2013

Esta entrevista gira en torno a las siguientes preguntas:

**¿Para usted cuál fue la contribución central de la Bienal de 1998 en el campo de la curaduría e historia del arte brasileño? ¿Para usted todavía tiene sentido preguntar por la antropofagia? ¿Encuentra alguna actualización o continuidad teórica en los tópicos o estrategias usadas en la XXIV Bienal ahora en el MAR? ¿Según su opinión, en la actualidad existe en São Paulo alguna propuesta artística alternativa a los procesos de mercantilización de las artes, la curaduría y la historia del arte?**

Uno de los aspectos a evaluar sobre la XXIV Bienal es el carácter de cliché que se le adjudicó. Esa Bienal tuvo como novedad que por primera vez, el cliché dice eso, un tema brasileño se convirtió en concepto, el cual fue utilizado para organizar esta muestra que tiene la importancia que tiene, el tamaño que tiene. Eso estableció tradicionalmente el cliché, esa gran importancia. Se ha de evaluar si esto es cierto o no, cuáles son los límites o no de esta idea.

Cuando usted estaba discutiendo allá (se refiere a la ponencia que di en la USP en el ciclo *Ovos de serpente*, 2013) cuando usted presento en su trabajo el significado de la reactivación de ese concepto de los años veinte en aquel contexto de finales de los años noventa, dentro de la institución Bienal que pasaba por un momento muy particular. Habría que contestar a partir de la historia de la Bienal (después explico esto). En aquel momento, a finales de los años noventa, se dio un resurgimiento de la institución Bienal, como una institución gigantesca y poderosa, porque finalmente ella sobrevivió a las dictaduras. En los noventa la institución, la *Fundação Bienal*, cae en manos de un banquero experto en las artes y poderoso, ese banqueiro experto y poderoso (Cid Ferreira) aprovechó el contexto neoliberal de aquellos años, nuestro gobierno (Fernando Henrique

Cardoso) genera un aparente cambio, una transformación estructural. (Cid Ferreira) genera un crecimiento gigantesco, fluye el dinero, crea una institución dentro de la institución para poder hacer circular las mercancías artísticas, los nombres, las exposiciones, etc. y levanta las bienales. Las primeras bienales de los noventa son como las bienales de los ochenta, aunque estas no tenían la magnitud posterior, en los noventa se convirtieron de inmediato en gigantes, en mega-exposiciones, a usanza de las bienales de comienzos de los cincuenta. Las bienales de São Paulo eran las mayores exposiciones de arte del mundo. La II Bienal de São Paulo fue la mayor exposición de arte del siglo XX, nunca había habido una igual y nunca habrá una bajo las mismas condiciones, ni lugar para hacer cosa como aquella. En ese momento había una impresión de optimismo de que la institución tal vez se iba a organizar.

La fuente de este optimismo era esta sujeto dinámico (Cid Ferreira), amante de las artes, enriquecido por el capital financiero, abrazaba la causa de las artes y la propia Bienal, lo que le dio nuevamente una importancia mundial en Brasil como antaño. Creo una especie de nueva Bienal; porque la Bienal se reducía a ser una exposición periódica y gigantesca y rica, pero sólo eso. Con esta nueva visión ella sería radicalmente internacionalizada, ella serviría, no sólo, para traer a arte de todo el mundo para acá, sino para llevar también arte, sobretodo, arte contemporánea brasileña para fuera. Ahí había excelente exportación de capital circulando por el mundo. Todo eso tocado por los curadores, por los curadores que ya estaban de las Bienales anteriores.

Una figura que surgió en los comienzos de los ochenta, en el contexto de la crisis de la Bienal, atrasada en relación a las otras mega-exposiciones. Pensemos en Kassel. Pero la figura del curador *mainstream*, el curador que organiza todo, e incluso, hace la obra comenzó con Walter Zanini en los setenta; pero eso se acentúa con Sheila Lerner y con las Bienales de 1983 y 1985, en las cuales se asume la posición de la teoría contemporánea del curador, el curador como artista. De esta manera, el nombre del curador se sobrepone al nombres de los artistas, Sheila Lerner teorizaba sobre eso: “La Bienal es mía, son obras mías, yo hago obras”, como la famosa *Grande tela*. Tomó a

todos los grandes de la pintura, convertidos en millares de metros, de corredores, combinando todo. Haciendo una obra que al mismo tiempo presentaba obras de artistas del mundo entero. Para defender su tesis sobre pintura (...sic).

La figura del curador, que ya existía en la Bienal, en los noventa se vuelve más importante porque no sólo es el curador sino el *curador-artista*, pero curador internacional, de inmediato voltea a curadores extranjeros. Era la primera vez que aparecía un curador del MOMA, por primera vez en la historia de la Bienal había curadores extranjeros. Personas absolutamente asociadas con el mercado internacional de las artes en las Bienales data desde que la Bienal de São Paulo comenzó en 1951 cuando sólo existí esta y la de Venecia, sin embargo, este modelo se expandió escandalosamente, particularmente, en los países pobres (?). Las grandes bienales son regularmente en países pobres.

Era una nueva bienal internacional con curador, pero con curadores internacionales, sujetos ligados al mundo globalizado de las artes, de las grandes muestras, ahora es totalmente internacionalizado, con condiciones de hacer muestras, bienales que presentaran al mundo su nuevo orden, pero los temas tenían que convertirse en cosmopolitas. Artes materiales (...) temas de la historia da arte (...) todo se encaminaba para llegar a la lectura de que la Bienal de 98 va a justificarse con la antropofagia. Porque ahora no sólo estábamos importando a la cultura del mundo el proyecto mismo de la Bienal, ya que los propios modernistas pensaban que aquí tendría que haber una bienal para traer toda la cultura más avanzada del mundo de las artes visuales, para que ella fuera internalizada, interiorizada. (...) era preciso que sucediera todo con un carácter cosmopolita pero quien debería coordinar ese proyecto era alguien de aquí. Un crítico, después un curador de aquí. Por que nosotros teníamos decidido que nadie del mundo de la cultura mundial moderna nos interesaba traer para influenciarnos, no había nadie con quien compararse de la cultura mundial. Nosotros ya éramos iguales, ya estábamos internalizados. Nosotros sólo traíamos el arte de otros artistas para que el público en general pudiera aprender. Se discute con las personas del

mundo más avanzado para que, también, ellos vean lo que hacemos. Ahí el discurso tan *ufanista* de independencia, ya estamos, ya somos creadores individuales, igual que la cultura mundial. Por eso es que pienso en ese contexto (...)

Estoy de acuerdo con el cliché, con el mito. De hecho fue (...) como se todo se encaminara para eso, sólo faltaba hacer eso: una Bienal con tema brasileño pero con un tema que muestre las razones cosmopolitas desde siempre, porque la teoría de la antropofagia es un poco eso (...) somos modernos, es un moderno extraño porque es un moderno y salvaje al mismo tiempo. Pero nosotros somos abiertos desde siempre a consumir la cultura mundial y proyectarla para crear otra cosa. Lo que hizo Oswald fue construir un tema, el tema es casi una consecuencia del optimismo de la época. Darle sentido a una innovación que nace como consecuencia de un determinado proceso, que luego se mostraría, francamente, ilusorio.

Nuestro banquero (Edemar Cid Ferreira) iluminado acabó por mostrarse como viejo bandido latinoamericano, de máscara, fue aprehendido y puesto en arraigo domiciliario, su banco fue cerrado. La institución que fundó dentro de la propia *Fundação Bienal* se convirtió en un organismo autónomo y se convirtió en una empresa internacional de comercio de exposiciones, que se llama *Brasil Connect*, hizo grandes mega-exposiciones (...) llevó cosas de aquí para fuera, financió exposiciones en E.U. también financió una gran exposición en el Guggenheim. Presentar el alma y corpo brasileño en los E.U. significó presentar el arte brasileño al mercado internacional. Me parece que esa muestra fue en el 2000 por las conmemoraciones de los 500 años de Brasil. De la exposición *Brasil mais 500* dentro de la Bienal se seleccionaron algunas piezas para E.U., una de ellas implicó que *Brasil Connect* financiara la restauración de un altar de una iglesia barroca que estaba en Recife, lindísimo, de madera, que estaba allá, ellos financiaron restaurar aquí con la condición de retirar, cortar y sacar el altar de la iglesia para que fuera expuesto y sería montado por un arquitecto que suspendió el altar, que quedaba volando sobre el corredor principal del museo. Ese es, probablemente, uno de los crímenes en relación al patrimonio histórico más escandaloso de la

historia. En cualquier lugar esa relación con el patrimonio no sería permitida, pero aquí se podía, se podía todo, porque al final de cuentas todo se puede, nosotros somos antropofagia, nosotros somos el centro del mundo.

En fin, nuestro banquero fue apresado pero él tenía un acervo artístico gigantesco, de cosas increíbles, de cosas raras del arte contemporánea del mundo entero, inclusive, obras brasileñas que su banco compro y que compro personalmente. Acervo que ahora está en la USP, porque él mando que los museos cuidaran de su colección. La base se cae y la Bienal junto con ella, declive que comenzó en los 2000, una serie de nuevas crisis y la institución cayó al pozo de nuevo, otros presidentes de la Bienal también estuvieron ante los tribunales. Porque estar en la bienal es estar con la élite brasileña y se ve como esta falsea, inclusive falsea su modelo para manipular a cualquier persona del consejo. La antropofagia se usó a favor de la institución. Institución que fue administrada por esa élite. Y la Bienal sigue ahí cooperando, pero ahora la estrutura no se cambia, es gobernada y administrada por el mismo grupo, por la misma clase social completamente impermeable a cualquier otra, a todo el resto de la sociedad. Um grupo de banqueros, industriales y publicistas que tocan la Bienal y que también la divide. Un presidente de la Bienal que fue a parar a la justicia fue un industrial que en se fundó completamente en esta institución capaz de hacer millones, ya sea para hacer reformas a los jardines o para cualquier otra cosa. La élite brasileña es así y la Bienal es así porque, al final es la obra de ella misma.

El concepto de la antropofagia en los años veinte era uma versão bastante salvaje de la idea dialéctica, idea marxista que llegó después de los años treinta. Se trataba de resolver el conflicto de la dialéctica entre lo nacional e internacional, lo local y lo cosmopolita, lo típico y lo general, en fin. Nosotros tenemos una forma de resolverla y nuestra forma es la interiorización: la cultura moderna brasileña va a ser digestión de las influencias europeas modernizantes, inevitables, porque eso que no somos es el resultado colonial europeo, con aquello que hay dentro de nosotros de salvaje, o sea, una imagen más anticultural y antiburguesa, por tanto, antimoderno e antieuropeo, al mesmo tempo,

que esa metáfora de la antropofagia fue retomada de los indios, del pasado indígena o africano, en fin, todo aquello que nuestra cultura tiene de expresado. La cultura brasileña será el resultado de la cultura moderna revolucionaria (...) más explotado por el proceso colonial en cuanto a los más violentados, de los más vilipendiados, los de abajo, la metáfora de los indios. Ese lado ultramoderno junto con aquello que ni moderno es. Este choque es lo que nos forma y va a formar nuestra cultura revolucionaria, que será la cultura transformadora de nuestra independencia. Nuestra independencia cultural, política en relación a Europa, en relación a las élites tradicionales coloniales (...) y también las burguesas europeas. Seremos salvajes revolucionarios, indios viajando en avión porque nosotros queremos la modernidad que viene para quedarse, la sociedad industrial ya está llegando, ella va a llegar más rápido, con ella va haber todo, incluso la revolución, luego la revolución comunista, va a llegar de todo. Y ella se va a encontrar aquí con un material fantástico que nosotros tenemos que es el material del incivilizado, del no moderno, del indígena, del barroco, del negro, del africano, en fin, todo aquello que la cultura europea desprecia (la cultura europea tradicional). La antropofagia va a tener un carácter político de grito revolucionario, después va a acabar y va a continuar pensando. Creo que toda la discusión cultural brasileña del modernismo para acá, siempre se vacía en ese punto, porque la cuestión central para nosotros, no sólo brasileños (...) para todos los países norteamericanos de origen colonial, siempre es ha sido ese conflicto entre lo local extranjero dentro y fuera. Algunas veces fantasiábamos con el nacionalismo, a veces con el internacionalismo, esa es siempre nuestro dilema, la antropofagia es una solución inteligente, metafórica, pero es una especie de metáfora de la revolución, de la autonomía, de la autonomía intelectual, por tanto, es una metáfora de carácter político. Digamos que sería nuestra revolución del salvaje, creo que eso es la antropofagia, revolución del salvaje, revolución del colonizado. La utilización del contexto para hablar o demostrar el proceso de la constitución de las artes y de los intercambios culturales contemporáneos es una reducción enorme de la idea, la antropofagia en su contexto no podía ser de otra manera.

Herkenhoff la osificó, en aquel contexto no podía tener el carácter propiamente revolucionario que tuvo en los años veinte, en ese sentido es otra cosa. En mi libro (*Bienais de São Paulo*), hablo de que la antropofagia es un concepto vaciado, es un concepto que se confunde en aquella mostra, su sentido en esa muestra es mucho más aplicado a la idea de postmodernidad y multiculturalismo que de antropofagia. Ella tiene mucho más que ver con las teorías antropológico-culturales postmodernas, como el multiculturalismo. Porque tiene un perfil de la manera com que la sociedad americana fantasea sus crisis que el de una metáfora beligerante, revolucionaria, iconoclasta que el modernismo brasileño forjó, en ese sentido, creo que es un engaño, y en esa medida esta basada en el optimismo de los años noventa que después se continúa inventando com el gobierno de Lula, de ese Brasil dispuesto para ser una novedad en el mundo. Creo que las estrategias de esa exposición quedan plasmadas en una idea postmoderna de antropofagia, que la gente no sólo ve en las muestras, en las bienales, porque es un fenómeno mayor culturalmente y es muy interesante, va de eso el suceso mundial de música popular, de la música de masa del *Tropicalismo*.

O *tropicalismo* fue una vanguardia de los años sesenta de la música popular que también se proponía hacer una especie de relectura de la metáfora de la antropofagia oswaldiana, los concretistas, antes e después, los músicos *tropicalistas*. Caetano Veloso, sobre todo, también el teatro, *Teatro oficina*, tomaron a idea de la antropofagia como un discurso extraordinario. Siendo reinventada en los sesenta, fueron continuadores de la idea de la antropofagia, pero para la vanguardia *tropicalista* la antropofagia significaba sobre todo *mixtura*, este señor del *tropicalismo* tenía una inteligencia enorme.

En el contexto contemporáneo cuando la modernidad llega para quedarse, en los años sesenta se da con la música popular, por ejemplo, se trata de superar las viejas discusiones que tenía la música popular: entre la música nacional y la música extranjera, la cultura de masa, el rock, esas cosas, superan esa oposición porque ella es falsa, porque ahora está todo conectado, está todo



globalizado, y ahora la cultura brasileña será la *mixtura* de esas dos cosas. Por eso, el *tropicalismo* va a ser una vanguardia que hizo una música brasileña internacional, sin prejuicios, incorporando a su imagen la música de masa, la industria cultural, el rock y la cultura de vanguardia y la música popular tradicional, pero también la música de bajo nivel. Caetano cantaba músicas *vagabundas*, vestido con ropa hecha por Helio Oiticica, y lo acompañaba un conjunto de rock argentino. Esa era la *mixtura*.

En los años noventa el *tropicalismo* cayó al mundo, Caetano Veloso, uno de los artistas más famosos, del que todo el mundo gusta (...) los artistas mismos ligados a esa cosa medio fluida que es el *Tropicalismo* de Helio Oiticica, Lygia Clark. Ellos son los artistas más celebrados en el mundo. El *Tropicalismo* se puso de moda y entró en la moda porque es una versión interesante, exótica del país: el Brasil no europeo, no occidental que da una cierta visión de ideología de un grupo de poder: de la globalização, de la mixtura, del multiculturalismo. Antropofagia viro a uma especie de metáfora que justifica las situaciones culturales contemporáneas, que en cierta medida, son completamente diferentes de aquellas en las cuales fue originada. Entonces, esa Bienal también esta en ese contexto: ella nunca resuelve nuestros problemas. (...)

En 2003 se publicó un libro muy importante, muy influyente hoy para los historiadores del arte moderno y contemporáneo: *Art since 1900*, que fui editado en los E.U. por las personas más inteligentes y cosmopólitas del mundo: Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, professor de Harvard y el frances Yve-Alain Bois, critico del arte (...) en fin, personas brillantes e inteligentes, cosmopólitas, grandes curadores mundiales, etc. En ese libro sólo aparecen dos artistas brasileños, (...) son Helio Oiticica y Lygia Clark, que ya es bueno, artistas excepcionales pero ellos aparecen en una sección del libro que se llama *Non-western world* (Mundo no occidental). Después de revisar la razón antropofágica, digamos así, eso está bien ahí (...) somos de en cierto modo de ese lado, ellos dicen no, no son por qué decir que Helio Oiticica y Lygia Clark están fuera del mundo occidental o que produjeron arte que no tuvo parte en las vanguardias europeas, eso es una

estupidez casi catatónica, no entender, no saber nada de cómo estos artistas hicieron lo que hicieron. Entonces, con tanta antropofagia, con tanto multiculturalismo ellos continúan sin entender lo que somos, eso es un sólo es un error de ellos sino también de nosotros. Los ue quiero decir, es que los que se presentan de esta manera y en sus discusiones usan la metáfora de la antropofagia reduce mucho el concepto, transforman el concepto en algo de eso mismo, en la medida que la presentan como una variante del concepto multicultural, la realidad cultural son esferas que son auto-identitarias cerradas en sí mismas y la cultura es la *mixtura* de ese juego que se monta de ese rompecabezas de culturas que se definen por sí mismas, auto-identitarias, entonces, es esa cultura africana, esa cultura blanca, esa cultura azteca, esa cultura de los gays, de los negros, del Nueva York urbano pobre, todo está constituyendo tipos de ideales y la cultura va manipulándose con tipos que en la *mixtura* no se anulen a sí mismos. Ellos casi no recuerdan, apenas pueden hacer *mixtura* con la metáfora de la antropofagia, todo es digerido y cambia a otra cosa, todo se transforma de abajo para arriba, viniendo de abajo para arriba, todo lo de abajo contra lo de arriba, los indios que comen. La cultura de arriba, del poderoso, de lo establecido va a ser devorada y junto con ellos, el poder junto, no es una *mixtura* feliz. Ele encontra feliz, como los artistas visuales, la modernidad híbrida, hibridismo (Néstor García Canclini), él queda fantasiando con el hibridismo. No se habla de hibridismo sino de actos (...) En lo contemporáneo el concepto se vacía, en ese mundo multicultural del híbrido que en el fondo acaba siendo una forma interesante de hacer la misma ideología de la globalización.

La ideología de la globalización fantasea con Brasil siempre, en los años noventa los sociólogos americanos acuñaron un termino para definir globalización, al que llamaron *brazilinización*, que es un termino perfecto para una nueva crítica de la globalización. La globalización tiende a transformar el mundo en un gran Brasil ¿Qué significa eso? No es un país multiétnico, multicultural de la antropofagia sino una peculiar aberración que aquí es más radical que en cualquier otro lugar. El progreso y transformación conviven con el más radical

conservadurismo, un fenómeno que anda hacia delante pero que mantiene el pasado exactamente donde estaba. Por ejemplo, en el siglo XX nuestra economía crecía, no paraba de crecer en algunos círculos, mucho más que hoy en día, entre los años treinta y mitad de los setenta, Brasil fue el país con mayor crecimiento económico, o sea, mucho progreso, mucho capitalismo sin que las condiciones sociales cambiaran sustancialmente, entonces, tenemos progreso, modernización, bienal, artistas de vanguardia, gente inteligente, la USP y una miseria que continua establecida e continua igual que hace 400 años. Pero esa inteligencia se adapta a un proceso de enriquecimiento y transformación con un proceso de conservación y de *apartheid*, es una sociedad que crece que distingue los ricos de los pobres de una manera cada vez más violenta, un ciclo los ricos son cada vez más ricos y los pobres, a veces, son un poco más ricos también, un poco menos pobres pero que nunca saldrán de aquellos grupos (...)

Un país que es moderno y arcaico al mismo tiempo, que se manter dessa maneira radicalmente moderna e arcaica (...) que lo moderno incorpora a lo arcaico (...) donde la forma arcaica es usada para potencializar el desarrollo de la parte moderna. El futuro del mundo era una especie de gran Brasil. Es una forma de explicar lo que es China, su población es infinitamente mayor, ese país es monumental, el mismo proceso que Brasil hizo en siglo y medio: un proceso de violenta modernización y crecimiento, globalización, internacionalización a partir de la más brutal explotación del mundo de la miseria, que esta destinado a no cambiar nunca, es el caso de China y fue también Brasil. Se construyó São Paulo luego Brasilia pero el nordeste continua allá, exactamente como estaba hace 350 años atrás. La *brazilinización* es una buena idea. Para todos los lados positivos y los negativos con los conceptos de las cosas más horrosas y hasta las cosas más interesantes que Brasil creó, sea esa forma de modernización conservadora o nuestra noción revolucionaria de antropofagia está en el centro del debate contemporáneo.

En el arte brasileño está de moda el *tropicalismo*, la antropofagia, el propio país esta super de moda, en parte porque una élite lo financia. En parte por las ferias de arte de Río y São Paulo

como parte del sistema de las artes. La feria hoy es más importante que la propia Bienal, ahora ésta funciona como una especie de antesala para la feria. Son acuerdos de la feria de cambio como institución (...) La Bienal está completamente colocada en ese mundo de mercantilización del arte por eso es que es uno de los lugares más significativos para entender, no sólo el arte sino el propio mundo contemporáneo. Por qué el arte contemporáneo cambió no sólo como moda sino a una espectacular mercancía (...) un *accommodate*, para hablar con el lenguaje de los economistas, un *accommodate* espectacular en el mundo del capitalismo abstracto, del capitalismo financiero, inclusive en su forma desmaterializada (...) en la Bienal está sobreviviendo para hacer eso, está casada con las ferias (...) los artistas brasileños se vuelven cada vez más caros, cada vez más rentables para el comercio mundial (...) ya están superando a los viejos artistas del modernismo de los años veinte.

Creo que la compra de la colección Leirner por el museo de Houston va a colocar el arte del segundo modernismo brasileño, ya colocado dentro de ese mercado también, ahí la otra vanguardia de los cincuenta va a quedar (...) Es casi un posicionamiento completo del arte brasileño dentro del mercado del arte mundial, de los museos, de las grandes muestras. En ese contexto institucional no tiene ninguna novedad, al contrario, es solo adaptación.

Ni propuestas curatoriales diferentes, ni innovadoras, nada de eso. Ni en las grandes instituciones ni en las pequeñas, ni en los museos, nada. Creo que es un sistema que está muy acomodado en algunos artistas que están muy bien externa e internamente, porque internamente también hay un mercado bien caliente, bien salvaje, bien antropófago. Todo el tiempo aparecen artistas que se transforman en celebridades instantáneas y desaparecen al día siguiente. Las galerías se vuelven muy fuertes, ellas están cada vez más ávidas de nuevas mercancías, los artistas son cada vez más jóvenes (...) es muy frenético ese mercado (...) en ese contexto la crítica va desapareciendo y va siendo sustituida por el discurso curatorial o por el periodismo cultural. el cual trata al arte como mercancía, como negocio: exposiciones de gente exótica, de objetos interesantes.

La crítica de arte reflexiona sobre la cultura a partir del arte, así es como entiendo la crítica, eso básicamente desapareció (...) el crítico en ese mundo de las mercancías es una figura absolutamente impertinente, no tiene que hacer, él no puede hacer nada en las galerías, ni en las grandes muestras , ni en los periódicos.

# **CAPÍTULO III**

## **La antropofagia después de 1998**

## 1. ¿Qué sucedió con la antropofagia después de la XXIV Bienal?

### 1.1. Reseña sobre la noción de antropofagia en el circuito de las artes después de 1998

Es imposible conocer completamente los alcances y todas las manifestaciones por las que ha atravesado la noción de antropofagia en el campo de las artes después de 1998. No obstante, en este capítulo, se da cuenta de algunas propuestas curatoriales y de investigación que se desarrollaron, e incluso ganaron premios, a lo largo de los primeros diez años del siglo XXI. Con lo cual se mantienen las interrogantes sobre los límites de los usos de la noción de antropofagia en el contexto del circuito del arte contemporáneo.

Cada propuestas plantea problemáticas históricas, estéticas, culturales y políticas que son atravesada por mecanismos de apropiación e identificación simbólica dentro de la modernidad y los planteamientos estético-filosóficos de la postcolonialidad en el ámbito de las instituciones de arte y cultura metropolitanas. Las cuales mantienen la contradicción de la conceptualización antropófaga de 1998, basada en las relaciones de poder que crea el uso discursivo del “empoderamiento de las periferias” y los mecanismos de “descolonización” durante su exposición y circulación. De esta manera, la noción de antropofagia se mantiene como una punta obtusa que ha construido subjetividades de la violencia a través de la devoración del *otro*, que al mismo tiempo son traducidas por un vocabulario especializado en análisis semióticos, históricos, filosóficos y muestras curatoriales.

Por lo anterior, quizá resulta aventurado atribuirle a la curaduría de la XXIV Bienal de São Paulo el posterior desdoblamiento de la noción de antropofagia, en su acepción de *phagia* curatorial internacional. Sin embargo, es indiscutible que a la entrada del siglo XXI existieron exposiciones y proyectos académicos que representaron problemas teórico-estéticos y culturales asociados a la acción devoradora y apropiacionista antropófaga. Tales casos son el libro de Eduardo Subirats *La*

*última visión del Paraíso* (2004); *Cnibalia* de Carlos A. Jáuregui que ganó el Premio Casa de las Américas en 2005. La exposición *Iconofagia:Imaginería fotográfica mexicana del siglo XX*, curada por Alfonso Morales para la Feria Internacional de Arte Contemporáneo (ARCO-2005). La fundación de la Revista *Marcelina (antropofágica)* dentro de la Maestría de artes visuales de la Universidad de Santa Marcelina (2008); así como, el proyecto curatorial *Dominó Caníbal* (Murcia, 2010) a cargo de Murcia de Cuauhtémoc Medina. En relación a la fuente directa de 1998, Paulo Herkenhoff configura la noción de “curaduría social” como parte del programa del *Museo da Arte do Río* (MAR).

Sin duda, cada uno de estos casos, merecen la pena tratarlos de manera detallada por lo que representan. Empero, sólo son mencionados en este texto como ejemplo de la expansión de la antropofagia y el canibalismo en la nomenclatura de la curaduría del siglo XXI, como muestra de la continua efectividad en los protocolos y discursos de América Latina que se exportan e importan dentro del sistema de las artes. A continuación, se describe brevemente cada una de estas propuestas y se analiza con mayor detalle el planteamiento de Eduardo Subirats sobre la antropofagia como *último paraíso*. Asimismo, este capítulo cierra con el análisis de la concepción de la “curaduría social” de Paulo Herkenhoff como influencia curatorial de la XXIV Bienal. El objetivo de esta articulación es marcar un panorama general y dar cuenta de las relaciones, cruces y quiebres con la XXIV Bienal de São Paulo y las relaciones problemáticas actuales con las nociones de identidad y cultura.

El libro de Jáuregui es una revisión documental y analítica sobre la historia del caníbal a lo largo de cinco siglos (XVI-XX); su reflexión cierra con la XXIV Bienal y el contexto contemporáneo. Revisión minuciosa de materiales de archivo como la Revista de Antropofagia, a partir de la cual analiza el manifiesto de Oswaldo Costa que surge a la par del de Andrade. *Canibalia* propone una visión del colonialismo que se extiende a las sociedades de consumo,



pasando de la impronta revolucionaria a la construcción de los nacionalismos, de la modernidad al paradigma de las identidades y con ello a la *alteridad* de los cuerpos a través de lo femenino. Sin duda, un estudio que aporta un amplio mapeo de la historia colonial y sus representaciones, que fue clave para la estructuración de la presente investigación.

Por su parte, Alfonso Morales con la curaduría de la muestra *Iconofagia:Imaginería fotográfica mexicana del siglo XX* hace uso de la metáfora antropófaga aplicada a la devoración de imágenes como producto de la industria cultural y dispositivo<sup>1</sup> de la cultura de masas. Punto central de la discusión sobre los paradigmas tecnológicos que definen estéticas, mecanismos híbridos de realización de montaje visual y discursivo a partir del fotomontaje, que dio vida a expresiones como la fotonovela o novela gráfica y los fotocomics para el cine mexicano entre 1950 y 1970. Uno de los aspectos que Morales empleó en la conceptualización de esta exposición, fue el uso de códigos simbólicos designados como hitos de la “identidad popular” en correspondencia con los avances tecnológicos en México.<sup>2</sup> El argumento de la curaduría de Morales explora un registro conceptual e histórico que toma como eje central la reflexión sobre una práctica específica: la fotografía, la cual se engulle así misma como parte del principio de consumo de los medios masivos de comunicación. Incide sobre una genealogía de la modernidad en tanto la mediación de las imágenes y la construcción de la identidad de la cultura de masas. Expone a fotógrafos como José G. Cruz, Manuel Ramos, Antonio Caballero, Josep Renau. Una visión que amplía la operación de la idea de iconofagia y fotografía que se abordó en el capítulo anterior.

---

<sup>1</sup>El dispositivo es una noción que, en primera instancia teórica, la trabajó Michel Foucault y posteriormente Gilles Deleuze y Giorgio Agamben. Es una noción que se mueve en el escenario de la reflexión crítica y la historia sobre el ejercicio y la constitución del poder. El dispositivo, al igual que en la tecnología, alude a una máquina (compuesta de arquitectura, prácticas, discursos, etc.) y su funcionamiento, es una serie de elementos que se relacionan entre sí de diversas maneras y constituyen una red o mecanismos que se activan para que la máquina eche a andar. Por ejemplo, el sentido de “dispositivo móvil” tendría una doble acepción, es un mecanismo y simultáneamente un aparato con ciertas características y funciones. El dispositivo móvil constituye el elemento que interconecta al usuario con el ciberespacio, pero también desencadena la desorganización del espacio y del tiempo como lo conocemos provocando la diseminación del poder. Sygmund Bauman describe las relaciones entre el ciberespacio y los procedimientos de des-marcación (des-localización) del poder a partir del desarrollo de la especulación financiera y la extensión de los grandes capitales a través de las empresas transnacionales (Bauman, *La globalización*, 2000).

<sup>2</sup> Alfonso Morales, *Iconofagia*, (Madrid: Comunidad de Madrid, 2005), 26.

Por otra parte, en Brasil surge La Revista *Marcelina Antropofágica* (2008) en el marco de la profesionalización de la curaduría. En el número 1 la editorial escribe que la curaduría “ganó impulso” y que la naturaleza formativa del curador y crítico de arte contemporáneo pasan por la relación entre historia del arte y filosofía.<sup>3</sup> La línea de la revista corresponde a la historia y principios de la Universidad Santa Marcelina centrados en la formación integral del estudiante de arte, preocupada por enfatizar la aportación que provocan las rupturas epistemológicas y metodológicas del arte frente al “mundo moderno y contemporáneo”<sup>4</sup>. En el consejo editorial participan Dawn Ades y Lisette Lagnado, dos personajes que se forjaron como autoridades en el medio de la historia del arte moderno, de las vanguardias y de la curaduría contemporánea latinoamericana. Ambas investigadoras y curadoras escribieron para la XXIV Bienal y en torno a ella, estableciendo vínculos temáticos e históricos con la historia del arte y la antropofagia: *As dimensões antropofágicas do dadá e o surrealismo*, *As fronteiras do corpo* (Dawn Ades, XXIV Bienal, 1998) y *Desvio para a interpretação* (Cildo Meireles), además de *On how the 24th São Paulo Binnial took on Cannibalism* (Lisette Lagnado, Spring, 1999).

En el Núm. 1 de la *Marcelina Antropofágica* está dedicado a la XXIV Bienal: se publicó la revisión de Herkenhoff sobre su experiencia cuarterola antropófaga, además, se transcribió un encuentro de Herkenhoff en los *Seminários Semestrais de Curadoria* del programa de la Maestría de la Universidad. También, se reproduce el texto de Adriano Pedrosa y Herkenhoff *O curador carioca* cuya fuente original fue la revista *Trans* (1999); en cuanto imágenes, se publicó la serie de *Carnívoras* (2008) de Adriana Varejão. Artista que participó en la XXIV Bienal y que en su trabajo emplea un vocabulario simbólico del discurso antropófago (carne, historia colonial, identidad, etc.), asimismo, Herkenhoff ha escrito abundantes reseñas y críticas sobre su trabajo.

---

<sup>3</sup> *Marcelina Antropofágica*, (São Paulo: Universidad Santa Marcelina, 2008).

<sup>4</sup> *Ibid.*

En 2010 el curador Cuauhtémoc Medina realizó en Murcia el proyecto curatorial *Dominó Caníbal*,<sup>5</sup> la idea central fue exhibir el procedimiento de intervención directa entre los artistas que participaron. El eje fue la acción que en sí misma contiene el juego del dominó, relación simbólica y práctica para exhibir los mecanismos de apropiación mediante la destrucción y re-elaboración. Basada en el principio de devoración-apropiación-contaminación. La correspondencia conceptual consistió en canibalismo/destrucción y antropofagia/re-elaboración. Esta propuesta empleó el discurso de la hibridación, la negociación, la “memoria de las transformaciones culturales” y el “canibalismo” articulados con la perspectiva de la transformación histórica del colonialismo, post-colonialismo y globalización: la idea fue “operar en la vida (local) de Murcia” afirma Medina.<sup>6</sup>

Con lo anterior, se muestra que en el siglo XXI ocurre un desplazamiento de “lo antropófago”: sale de las megaexposiciones y del debate entre modernidad y postmodernidad para consolidarse como parte del discurso curatorial de las periferias que busca borrar fronteras, incluso, de la propia figura del curador que ratifica su papel como agente creativo del proceso y exhibición artística.

---

<sup>5</sup> Ver página web <http://www.pacmurcia.es/>

<sup>6</sup>Entrevista Cuauhtémoc Medina, <http://www.youtube.com/watch?v=iAELHEXRt2w> El planteamiento de operar en la vida local es una operación discursiva que Medina también desarrolló como paradigma junto con Dawn Ades en la Bienal Manifesta 9 en Bélgica. Consultar *Manifesta 9*, 2012. <http://manifesta.org/tag/manifesta-9/>, <http://manifesta9.org/en/news/manifesta-9-newspapers/>.

## 1.2. Nacer y cultivar: ¿Antropofagia hoy?

Como ya se ha planteado en el Capítulo I y II, la historia de los usos y funciones de la antropofagia radica en el principio genealógico (u origen del *arkhé*<sup>7</sup>), el cual advierte dos dimensiones que se interconectan. La primera corresponde al lugar de enunciación ¿quién puede representar y nombrar a quien?, pregunta que ubica la autoridad en determinados modelos culturales. La segunda corresponde a la manera en que los espacios de autoridad instauran “verdades”, las cuales pueden preservarse o modificarse según la dinámica de las instancias políticas en curso que condicionan su acceso y protegen la permanencia de ciertos significados y representaciones.

La palabra antropofagia en sí misma configura un archivo histórico colonial que resguarda mitos y prejuicios basados en la interpretación eurocéntrica sobre las formas culturales de los grupos étnicos y África en América como parte de la propia modelización del Brasil negro y diverso. Lo que significa que tanto discursos coloniales y “descolonizadores” pertenecen y construyen mecanismos de autoridad de la historia.

En la vida institucional del arte la figura del “arconte” alude a toda instancia que define, alberga, cuida y reconfigura un archivo y colección de objetos y documentos de arte, tales como museos, colecciones privadas, fundaciones, etc.; mismas que reflejan y condicionan intereses, necesidades y condiciones de individuos y grupos que tienen una particular visión del mundo. A la par, de las instancias académicas que preservan, modifican o crean nuevas versiones de la historia y de los objetos. En este sentido, la noción de antropofagia ha coexistido con las políticas de

---

<sup>7</sup> Jaques Derrida en su texto *Mal de archivo, una impresión freudiana*, reflexiona sobre la vida, interpretación y usos del archivo a partir del Museo de Freud. De este análisis lo que me interesa resaltar que la base del principio de autoridad es la imbricación entre las funciones jurídicas, filosóficas e históricas del archivo. Los documentos y objetos que contiene un archivo legitiman “la verdad del pasado histórico” mediante una doble operación: la exhibición pública de ciertos documentos y el ocultamiento de otros. Es decir, en un archivo se construyen e instauran formas de manipulación histórica a partir de la interpretación de los documentos y su accesibilidad. De esta manera el *archivo* se piensa como un espacio físico donde se resguardan documentos que han sido clasificados y organizados bajo determinadas técnicas y procedimientos de conservación y acceso. Cuando se habla de un archivo público regularmente existe una condición institucional y jurídica sobre la posesión y uso de los documentos que alberga, sin embargo, que significa decir que la noción de antropofagia, como palabra e imagen, es parte del archivo colonial de América Latina.

representación nacional oficial, así como, con el discurso de subversión social e intelectual que ha fundado parte ideológica de una “periferia” con nuevos centros, nuevas formas de hegemonía que participan en las dinámicas y prácticas de competencia en la escena mundial.

Hasta ahora esta aproximación histórica de la noción de antropofagia en el campo de las artes y la cultura presenta recurrencias a los entrecruzamientos con nación, cultura y política. Para aproximarnos más a estos conceptos se establece un marco de interpretación basado en la perspectiva de Jorge Veraza. Que define nación desde su acepción de verbos: nacer y cultivar<sup>8</sup>. En términos sencillos ambas acciones tienden a edificar a partir de que nacen sujetos y se cultivan formas de identificación.

Para Jorge Veraza la nación es un accionar: “Nación es aquello que hace nacer, que promueve los nacimientos, el ámbito donde ocurren en multitud, gran fuerza vital. (...) Las fuerzas productivas de la sociedad no son sino fuerzas para su reproducción: fuerzas vitales entonces, pero de orden humano; fuerzas que mantienen vivo al hombre y lo hacen nacer. (...) Las fuerzas productivas que producen directamente objetos con miras a reproducir a los sujetos humanos, mientras que las fuerzas procreativas producen directamente *sujetos* o directamente los forman, acondicionan o mejoran. La totalidad de las fuerzas procreativas es lo que propiamente constituye lo que es la nación. (...) Nación (latín), no en la acepción de etnia (griego) o de raza sino en tanto generación o generamiento de seres humanos.”<sup>9</sup>

Por otro lado, Roger Bartra define nación como “uno de los modos en que se estructura la sociedad, como producto de un proceso de coagulación de un pasado histórico, y que se expresa en

---

<sup>8</sup> Las relaciones entre la nación y la cultura son centrales para su comprensión. De esta manera, a la idea de Nación de Veraza como un constante nacer se suma la perspectiva de Bolívar Echeverría de la cultura como un permanente cultivar. ya que “la dimensión cultural no sólo es una precondition que adapta la presencia de una determinada fuerza histórica a la reproducción de una forma concreta de vida social (...) sino un factor que también es capaz de inducir el acontecimiento de hechos históricos.” Bolívar Echeverría, *Definición de la cultura*, FCE: México, 2001.

<sup>9</sup> Jorge Veraza Urtuzuástegui, *Lucha por la Nación en la Globalización*, (México: Ítaca, 2005), 19-42.

la comunidad de lengua, territorio, vida económica y cultura (...) La nación se expresa a través de estructuras históricamente condicionadas: país, Estado nacional, nacionalidad, etc. El problema consiste en que, en el proceso de formación de una nación, infiere una serie de factores muy importantes: revolución burguesa, colonialismo, imperialismo, lucha por la independencia, estructura étnica, etc. Que determinan en alto grado las peculiaridades de una nación.”<sup>10</sup>

A partir de la tensión de ambas perspectivas se considera que nación es la acción de las fuerzas productivas cuya estructura tecnológica y de trabajo producen y reproducen objetos, usos y funciones sociales, económicas y culturales de un territorio. Lo que quiere decir que paralelamente a las fuerzas productivas hay fuerzas que forman y forjan *sujetos*. Para Veraza la generación de un *sujeto* no depende de la raza ni la etnia, porque la nación no se restringe a un aspecto local o de clase, sin embargo, en una visión capitalista y de clase, la nación se convierte en una forma limitada y antagónica condicionada a las prácticas burguesas. La idea de nación, entonces, no sólo se localiza en prácticas oficiales que dependen del ejercicio de gobierno, sino además abarca las relaciones entre el sujeto (o el grupo) y la “administración social (sujetos y objetos) del estado, sus instituciones y el gobierno”, así como las “formas culturales y educativas o tendientes a la formación, adiestramiento y desarrollo del sujeto individual.”<sup>11</sup>

Hoy nos enfrentamos con una re-lectura sobre la idea de nación y la priorización del nacimiento de sujetos donde el cultivo de sus propias representaciones constituyen un frente a los usos políticos de la globalización y las sociedades actuales. A partir de lo cual se asume el flujo constante de la construcción de sujetos y subjetividades, que al mismo tiempo conservan lo particular pero que ya no son vinculados a un territorio fijo sino a experiencias y rasgos que enuncian la individualidad a partir de una relación entre lo local y lo global. Relación que apela a

---

<sup>10</sup> Roger Bartra, *Diccionario de Sociología Marxista*, (México: Grijalvo, 1973), 113.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 20.

la construcción de la identidad personal y el reconocimiento de las *diferencias* culturales y se opone a la conformación y participación de una identidad patriótica, para afirmarse abiertamente internacionalista. Al respecto de este desplazamiento histórico de la identidad que afecta directamente la concepción de nación, el sociólogo Claude Dubar propone que este tipo de concepción de la identidad internacionalista, tiene como referente los años ochenta. Que como hemos visto (Anexo Cuadro 2: Cronología general de 1989-2000) es un momento determinante de las ideas y constructos de la globalización, y de manera particular en América Latina, la aplicación del modelo neoliberal como parte de “las nuevas democracias”. La identidad, entonces, fue un factor de resistencia al capitalismo mercantil<sup>12</sup> “resistencia” identificada en una realidad hipertecnologizada, postmoderna, que sobrevivió bajo el porvenir de la catástrofe<sup>13</sup>.

En el panorama que plantea Dubar, el desplazamiento del discurso de lucha de clases por identidades corresponde a una reflexión puntual sobre la creación de formas de identificación laboral a partir de nuevos mecanismos de profesionalización y conceptualización del trabajo dentro de un sistema más flexible de clasificación de la fuerza de trabajo, la concepción de empleados y los programas o sistemas de ascenso laboral donde se gestan otras entidades, deseos y agentes sociales que ya no está identificado con una clasificación polarizada de un sistema particular de producción y explotación. Al respecto de esta apuntalamiento, Brasil es un caso paradigmático con la formación de un empresariado proveniente de los trabajadores que salvaguarda intereses financieros bajo el nuevo modelo de gestión gerencial<sup>14</sup> que no se posiciona bajo una identidad laboral específica. El ejemplo más polémico y paradigmático es el expresidente

---

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Ibid. 53. Dubar lo define como el cambio de prioridad en la producción, dado que “ya no es la realización de la producción lo que cuenta sino el provecho financiero por todos los medios posibles.” Asimismo, es un factor que hemos explicado en el Capítulo II con las perspectivas de Francisco de Oliveira y Otilia Arantes.

Luiz Inácio Lula da Silva y el complejo sistema de inversión y financiamiento del fondo de retiro de los trabajadores<sup>15</sup>, tema que medianamente abordaremos en el apartado 3.2 del presente capítulo.

Por su parte, Patricia Funes plantea que las relaciones entre nación y modernidad están constituidas por “las fuerzas sociales, las económicas, la producción cultural, las diversidades regionales, los conflictos sociales, étnicos, religiosos. Al mismo tiempo, son esas fuerzas las que construyen y recrean lo nacional en una reciprocidad compleja y no lineal. Sin embargo, no es fácil asir la historicidad de las naciones. Visiones cristalizadas por la educación, la historia, el sentido común, parecen clausurar su temporalidad. Pareciera entonces, que han existido por siempre y que jamás dejarán de existir. Es que, en parte, el esfuerzo de ingeniería política que supone la creación de "comunidades imaginadas" reside precisamente en elaborar rotundas e intemporales imágenes de autorreconocimiento que permanezcan más o menos indemnes ante el vertiginoso cambio inherente a las sociedades modernas.”<sup>16</sup>

De esta manera, Veraza, Bartra, Dubar y Funes plantean un panorama de nación e identidad como un sistema no estable que no sólo puede definirse con lineamientos sólidos e inamovibles sino al contrario, las mutaciones que presenta nos enfrenta a necesidades de representación que puedan cuestionar modelos de pertenencia y adhesión a formas históricas ligadas a visiones patrióticas cerradas a la transformación.

---

<sup>15</sup> Para ampliar este tema ver Raúl Zibechi, *Brasil Potencia*, 45-73.

<sup>16</sup> Patricia Funes, “Imágenes de la nacionalidad. "centenarios" de la independencia en contrapunto: Argentina-Uruguay. 1910-1930”, en *Anais Eletrônicos do III Encontro da ANPHLAC*, 1998.



¿Antropofagia hoy?<sup>17</sup> implica interrogar esos nuevos enunciados sobre el *otro*: la identidad en su discontinuidad y contradicción entre la pertenencia, la permanencia, el desarraigo y la no-identificación. La identidad en su derivación del latín *idem*: “Siempre el mismo”, ya obliga a la pregunta ¿qué realidad y qué individuo es siempre el mismo? Se ha realizado una genealogía del *yo antropófago* (Capítulo I) que nos muestra que ese *yo* se ha expandido en la historia debido a su permanente transformación que, paradójicamente, descansa sobre problemas específicos como los de identidad y nación.

De esta manera, se entiende que el *yo*, el *nosotros* y el *otro* son formulaciones nominales que han servido para regular el valor simbólico que establece mecanismos de identificación, con ello de pertenencia a las instancias de representación correspondientes. Esos códigos circulan y se activan cotidianamente como parte de la configuración de la subjetividad de los actores sociales y culturales.

Preguntarse sobre la vigencia y pertinencia de la identidad y la nación como estructuras inherentes a las formas de producción cultural, es aproximarse a las nuevas condiciones de crisis del siglo XXI y con ello, entender la manera en que la noción de antropofagia acciona dentro de esta estructura simbólica. La nueva condición de hegemonía cultural que impone Estados Unidos como versión y modelo de una cultura capitalista depredadora, abre la concepción de la figura del caníbal como acción devastadora y destructiva: la canibalización o destrucción de cualquier código que no represente y se articule con el modelo de relaciones capitalistas. Como veremos más adelante, el

---

<sup>17</sup> Título de la Revista *Nuevo texto crítico*, Núms.23-24, Departament of Spanish and Portuguese, Stanford University, 1999. En este número se integran cuatro niveles de uso de la antropofagia: su vinculación con la práctica del manifiesto como parte de las prácticas vanguardistas y con ello se reproducen los manifiestos concernientes al tema del caníbal y el antropófago (Manifestos and Manifestations), una revisión histórico-conceptual (Genealogies), vinculación con problemáticas teóricas que señala el manifiesto antropófago (Rereadings) y por último una sección que vincula la antropofagia con problemáticas actuales (Repercussions). Roberto Fernández Retamar en este número publica “Caliban ante la Antropofagia”, mismo que aparece como posdata en la edición de *Todo Caliban* por Fondo Cultural del ALBA de 2006.

impacto de Estados Unidos en los mecanismos de aculturación internacional serán descritos por Eduardo Subirats como una hegemonía canibalizante.

Las relaciones entre nación, identidad, cultura y antropofagia más que certezas generan interrogantes porque son nociones inacabadas. La manera en que define Funes al término nación es extensivo a las relaciones que aquí se tratan y se entienden como “raras entidades que parece[n] conjugar a un mismo tiempo lo teórico y lo estético, la emoción y la razón, lo orgánico y lo artificial, lo individual y lo colectivo, lo étnico y lo cívico, las identidades y las leyes.”<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Ibid.

## 2. Antropoemia vs Antropofagia

### 2.1. Comentario sobre la concepción de la antropofagia como *último paraíso*

Uno de los primeros aspectos a abordar sobre la idea de Subirats de la *antropofagia como último paraíso* es su lectura “esperanzadora” que se lee desde una connotación “humanista” de la modernidad latinoamericana para defender las tradiciones de pueblos originarios.

Todo comienza con la idea de que la antropofagia oswaldina es ese último *paraíso posible*, Subirats reinventa los alcances de ese proyecto y construye una esperanza ante la era de la catástrofe —postmoderna (Capítulo II). El filósofo hace una revisión histórica de la antropofagia brasileña para revalorar y actualizar las problemáticas de las culturas tradicionales en Brasil y el papel de nuevos espacios y prácticas alternativas en el siglo XXI.

Su idea de la antropofagia moderna como *último paraíso* se basa en reubicar la visión positiva del modernismo en la vanguardia brasileña como un nuevo horizonte de interpretación: “La Antropofagia brasileira no ha sido una vanguardia de los trópicos. La palabra vanguardia es una palabra militar. (...) Los futuristas italianos izaron finalmente la misma bandera beligerante de la vanguardia en nombre de un arte redefinido como la máquina de guerras culturales del siglo XX. (...) Los primeros antropófagos adoraban a misioneros para devorarlos y gozarlos, para digerirlos e incorporarlos. Los modernos antropófagos devoraban los mitos de la modernidad y la posmodernidad para transfigurarlos en un proyecto humanizado de conocimiento y poder tecnológico.”<sup>19</sup>

A partir de esta afirmación Subirats sustrae de la tradición vanguardista europea la producción antropófaga y contrapone el carácter militar y bélico, propio del contexto de la guerra mundial; por una construcción cultural brasileña basada en el ritual y lo sagrado, proveniente de la tradición de los grupos indígenas y de las culturas esclavas africanas —carácter que también trató de reflejar “los rostros gloriosos” de Arthur Omar—. En este sentido, este horizonte positivo va a

---

<sup>19</sup> Eduardo Subirats, *La última visión del paraíso*, (México: FCE, 2004), 114.

acentuar el carácter ritual de la devoración, fundamentalmente, en el carácter sacralizado<sup>20</sup> de los antropófagos modernos, elemento diferenciador de la canibalización o destrucción cultural “propio” de la tradición imperialista de Europa y Estados Unidos.

Si bien, la perspectiva de Subirats tiene sentido, porque la noción de antropofagia, desde su invención literaria, es una metáfora de absorción a partir de la cual se configuró la imagen de un hombre fuerte y aguerrido, un guerrero en permanente adaptación y transformación en la cotidianidad moderna: Transmutando en el *salvaje moderno, cosmopolita*. Subirats no afirma la relación complementaria entre canibalismo y antropofagia que realizó Herkenhoff, sino al contrario, la canibalización es la oposición radical a la antropofagia brasileña debido a que extermina las tradiciones locales debido a que la asocia con la expansión desmesurada del imperialismo norteamericano.

Al respecto, considero que el carácter ritual no separó a la antropofagia de las vanguardias europeas, sino al contrario, su condición beligerante y transformadora, asumida de la visión antropológica de lo primitivo de las tradiciones tupí y de la influencia de África, fue una de las relaciones centrales con el pensamiento vanguardista que buscó esa experiencia en América y África (Pablo Picasso, Paul Gauguin, entre otros). Además de que la necesidad de un posicionamiento político frente a la guerra estuvo presente en Oswald de Andrade cuando asumió la antropofagia como valor simbólico por la batalla de superación a la guerra desatada por la etapa colonial. que fue expresado por el uso del formato del manifiesto y en la figura beligerante del antropófago. La guerra estaba circulando por el mundo entero. Brasil en ausencia de una revolución armada la violencia se transfiguró en la metáfora antropófaga.

---

<sup>20</sup> El valor de lo sagrado como elemento diferenciador de América con respecto a Europa y Estados Unidos nos remite a una problemática no menos sencilla que no es posible desarrollar en este documento pero que vale la pena mencionar como referente a George Bataille Quien enfatiza la importancia de la noción del consumo bajo dos acepciones, la primera como el consumo que entra en el circuito de la utilidad y mantiene el ciclo de producción y conservación de bienes. Mayra Rojo, “El monstruo como figura de una economía de la destrucción de la forma en el arte contemporáneo. Cabeça do avesso de Lia Menna Barreto”, en *Antologia Coloquio Internacional Gótico III y IV*, 2010-2011, (México: UNAM, 2010), 62-77 [http://issuu.com/coloquiogoticointernacional/docs/e-bookmemorias\\_coloquiogotico\\_2010-11](http://issuu.com/coloquiogoticointernacional/docs/e-bookmemorias_coloquiogotico_2010-11)

En lo que respecta a la distinción entre la vanguardia europea y brasileña, cabe mencionar lo que dice Eric Hobsbawm al respecto: El *vanguardismo* de principios del siglo XX en Europa forma parte de la vida cotidiana y con ello experimenta, como en ninguna otra época, una fuerte politización, sin embargo, “permaneció al margen de los gustos y preocupaciones de la gran masa de la población.”<sup>21</sup> Lo cual —con todo y sus particularidades— también sucedió en Brasil.

Cabe anotar que el problema que se plantea no se centra en desarrollar la escisión con las vanguardias sino en identificar los límites críticos de la interpretación sobre antropofagia que propone Subirats. Para continuar el debate sobre las características de las vanguardias europeas con respecto a la brasileña, basado en una lucha entre una visión esperanzadora vs una bélica, vale la pena traer a cuenta la reflexión de Gonzalo Aguilar. Quien realiza un análisis sobre la poesía concreta brasileña como expresión de vanguardia y discute las propuestas de Peter Burger, quien emplea el “criterio único” de que la vanguardia radica en “la superación de la institución arte”; y el enfoque de Pierre Bourdieu que Aguilar cuestiona cuando esta perspectiva sociológica “ubica a la vanguardia en el campo de la producción cultural de mayor autonomía sin importarle los momentos históricos específicos. Las relaciones están vaciadas o limitadas a un periodo que se extiende sin grandes modificaciones (...)”<sup>22</sup>

De acuerdo con Aguilar resulta insuficiente, tanto pensar el sentido de vanguardia como una ruptura de la institucionalización y localizar su eficacia en la generalidad de la producción artística fuera del orden institucional. Con ello no se atienden las variantes de expresión vanguardista con respecto al contexto en que significa y emerge. En este sentido, su análisis se enfoca a pensar las vanguardias “como prácticas vinculadas con el entorno y (...) de las relaciones específicas y

---

<sup>21</sup> Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, (Buenos Aires: Grijalbo, 1998).

<sup>22</sup> Gonzalo Aguilar, *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, (Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2003).

contingentes para definir los movimientos de vanguardia.”<sup>23</sup> Con la delimitación e interacción histórica de Aguilar, además del carácter de ruptura con la institución arte y la posición política en el arte, se supera la generalidad de una visión dicotómica entre la guerra y el ritual porque incluye el carácter histórico y geopolítico a perspectivas de carácter sociológico y estético. Además, da cuenta de la exuberancia de las condiciones políticas, económicas y estéticas en que se desenvuelve la poesía concreta como un espacio que retorna constantemente en un lapso de tiempo específico. Sin embargo, la tensión con el presente, más allá del documento o de las relaciones conceptuales con categorías novedosas en el ámbito de la literatura, la filosofía y la historia, es tangencial ya que el problema de la función política de la poesía concreta como vanguardia, más allá de un criterio de éxito o fracaso, implica una búsqueda de su actualidad a partir de la escisión del pensamiento que se produjo con respecto a las condiciones en que vivieron las sociedades modernas de la segunda mitad del siglo XX. Por su parte, el vínculo con el presente y la actualización de la antropofagia la propone Subirats por concebir un alargamiento y resignificación como parte de la historia del arte y la cultura brasileñas.

Otra oposición es lo Bélico vs lo ritual que proviene de la experiencia y expectativa positivas sobre la modernidad y el progreso en sociedades como la brasileña, donde hubo una concepción del futuro como progreso, opuesta a la visión decadente y destructiva de Europa —a la usanza del pensamiento humanista de Rousseau y el *buen salvaje*—. La potencia del futuro moderno brasileño se configuró con el antropófago tecnificado cuya necesidad era fundar la imagen de la identidad nacional y de un país independiente.

La antropofagia moderna, de alguna manera conserva un carácter espiritual-histórico en la visión de Subirats, desplazado a las memorias ancestrales del pasado y presente de las comunidades y descendientes indígenas. No obstante, la propuesta se centra en concebir un Brasil antropófago

---

<sup>23</sup> Ibid.

que posee un poder intrínseco que lo inmuniza del vaciamiento político y de la mercantilización. En este sentido, la canibalización imperialista se vuelve su contrasentido y sólo puede superarse a través del reconocimiento de las “culturas ancestrales”. Esta operación termina como una apología a las comunidades indígenas que tampoco refleja su condición y problemáticas actuales en términos de derecho indígena territorial y cultural.

Al mismo tiempo, Subirats apela por la existencia de lo que llama “proyectos humanizados” que materializan el orden antropófago. Entre ellos menciona el Centro Cultural y Deportivo Pompéia en São Paulo, rediseñado por la arquitecta Lia Bo Bardi en 1977 y construido en 1982. Este proyecto se desarrolló bajo la consigna de recuperación y refuncionalización de las instalaciones de una antigua fábrica, que hoy podríamos definir como la recuperación de un espacio público. La empresa en construcción e ingeniería Figueiredo Ferraz hizo viable las ideas planteadas por Bo Bardi y posteriormente, se anexaron reformas al edificio de deportes y al helipuerto.<sup>24</sup> Figueiredo Ferraz es la misma consultoria que está a cargo del desarrollo y gestión, tanto permanentes como temporales, de las instalaciones deportivas para los juegos olímpicos y paraolímpicos 2016 en Río de Janeiro.

El “proyecto humanizado” que describe Subirats corresponde a lo que Otilia Arantes describe como parte de las nuevas gestiones urbanas basadas en la “revitalización, rehabilitación, revalorización, reciclaje (...)”<sup>25</sup> que sostiene la jerga empresarial y de *marketing* que se ha explicado en el Capítulo II. En el panorama de la arquitectura la puesta en cuestión son los proyectos cuyo lema es la recuperación, a través del ejercicio ciudadano, del espacio público — premisa ya conflictiva que no corresponde debatir en este documento— mediante mecanismos de

---

<sup>24</sup> Figueiredo Ferraz Consultoria e Engenharia de Projeto S.A., *Jogos Olímpicos 2016*.

<sup>25</sup> Otilia Arantes, “Uma estratégia fatal. A cultura nas novas gestões urbanas”, en *Cidade do pensamento único, desmanchando consensos*, (Petrópolis: Editora vozes, 2000), 31.

financiación y gestión por grandes constructoras. Renovación urbana sostenida por un discurso de la apropiación de “matriz identitaria”<sup>26</sup> y comunitaria.

Otro de esos “proyectos humanitarios” es el de Ulisses Pereira Chaves un ceramista de la aldea en Carai. Subirats y su equipo de investigación ahondaron sobre la experiencia de Pereira Chaves y la transmisión de la tradición y conocimientos de la cerámica. La idea de “la transmisión de las memorias culturales”, estaba fuertemente arraigado en las preocupaciones de Ulisses, lo que dio origen, en 2002, al proyecto de un documental sobre su vida en Minas Gerais. Eduardo Subirats, Léila Coleo Frotta, antropóloga y Beth Formaggini, documentalista, formularon un “proyecto académicamente intachable”.<sup>27</sup> Que consistió en filmar y reproducir para el *Hemispheric Institute* de la Universidad de Nueva York una historia de valor antropológico, histórico y crítico, sin embargo, según narra Subirats, se integra y modela bajo el circuito de la industria académica en el rubro de “*performances* populares de América Latina”<sup>28</sup>.

Ulisses fue el personaje, un “ceramista que habitaba en un paraje remoto y salvaje”<sup>29</sup>, que a usanza del antropófago, luchaba por mantener la memoria ancestral de la cerámica, enseñando además de la técnica, de los medios y materiales una forma de pensamiento y percepción de la realidad. Una vez más se repite el cliché de la imagen del Brasil “salvaje y remoto” a través de Ulisses. El mismo Subirats, más adelante explica, que lo “nativo, amerindio, sudaca, subalterno, indígena, mestizo, salvaje, raza cósmica, campesino, latino, el otro, el hispano, el bárbaro, el sujeto híbrido”<sup>30</sup> también funcionan como monedas de cambio, empleadas repetidamente en los protocolos políticos y académicos que constituyen una red de categorías irrevocables y excluyentes.

---

<sup>26</sup> Ibid. Cabe señalar que una de las líneas argumentales de Arantes es la continuidad de políticas urbanas desde los años sesenta, además de que analiza el fenómeno de *gentrificación*. En este documento no es posible profundizar en sus argumentos, dado que la arquitectura y urbanismo no es mi línea de investigación, sin embargo, es un ejemplo más de la sintomatología de nuestro tiempo.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Ibid., 157

<sup>30</sup> Ibid., 86



Los dos “proyectos humanistas”, la Fábrica Pompéa y el documental de Ulises, dado que el de Ulises, bajo la perspectiva que ya hemos explicado de Dubar, la experiencia de Ulises se encuentra en las formas identitarias que corresponde a la estructura comunitaria y funciona con otras normas y parámetros, pero que mediante la traducción y circulación como “*performance* popular de América Latina” atraviesa y se afecta por la experiencia de la identidad societaria. No obstante, lo que me interesa es el acento de los “proyectos humanistas” que se construyen a partir de experiencias como las de Ulises que atraviesa por una generalización de los “grupos vulnerables”, porque en ellos se basa la visión de la antropofagia como *último paraíso*. Esta forma societaria —reflexiva— busca conquistar una identidad a través de un conjunto de normas ya instauradas, es una identidad que está reservada a una élite<sup>31</sup>—económica—, pero a esta forma también se le suma la narrativa que esta dirigida por la historia de los éxitos personales. Ambas se sujetan a las normas de la industria académica que refiere Subirats y a la industria cultural que hemos descrito en el capítulo II.

Subirats le otorga a la noción de antropofagia un despliegue permanente de prácticas que se resisten a un sistema de consumo y negociación internacionalista en relación a la canibalización como su opuesto. La cual no escapa a la negociación para integrarse a mecanismos de exportación o importación simbólica dentro del propio sistema canibalizante. Subirats define este sistema como práctica de colonización capitalista, cuya expresión concreta es una economía de importación mundial, no sólo de productos, sino de usos y costumbres que pertenecen al mestizaje del “circuito del consumo global, y su recontextualización y conversión en el interior del sistema cristiano global y monetario internacional de jerarquías (...), valores represivos y poderes fácticos”<sup>32</sup>, el mundo de la *coca-cola* y la *fast food*.

---

<sup>31</sup> En el ejemplo que explica Dubar es un libro llamado el método de Artemidor, que plantea nuevas formas de vida sujetas a normas de moral e ideales (templanza, cariño y serenidad) de la nueva existencia de la sociedad romana.

<sup>32</sup> Ibid., 92

El panorama clave en el análisis de las relaciones entre caníbal y antropófago desde la idea de canibalización de la cultura y “proyectos humanistas” se localiza en las formas de circulación y transmisión del discurso. De acuerdo con Ana María Martínez de la Escalera hablar de transmisión es cuando “hablamos de comunicabilidad, es decir, de la relación entre la memoria y el lenguaje.”<sup>33</sup> Relación que cobra sentido en el proceso de la hegemonización de un discurso de autoridad mediante los vínculos entre la historia y el archivo, entre los sistemas de representación simbólicos y la memoria, así como, la manera en que funcionan y benefician su reproducción y propagación a instancias de orden estatales o privadas. La reflexión De la Escalera sobre la transmisión nos ayuda a considerar que la historia de la noción de antropofagia forma parte de un discurso de autoridad, que pensado desde el arte tiene lugar, en tanto, imágenes que han funcionado como vía de producción, distribución y consumo de identidades y cuerpos en el circuito de arte y que se han tornado como un sistema de control y manipulación que se convierten en una moda o tendencia.

Desde la perspectiva de Eduardo Subirats las relaciones del mercado, el arte y la academia no sólo son conflictivas sino inaceptables, pero no puedes evitar caer en ellas. En 2003 Subirats declaró que “el arte no es comercio” y afirma que el arte tiene un carácter espiritual y que su comercialización supone su corrupción.<sup>34</sup> Desde mi punto de vista es inapelable esa aseveración si sólo analizamos el ángulo de la producción artística que corresponde a la experiencia de la creación como un espacio que no puede explicarse sistemáticamente y que está más allá del orden racional, así como, un carácter trascendental del objeto arte. Sin embargo, hoy día, para interpretar y conformar nuestras formas de hacer y participar en el arte, es indispensable no excluir de nuestro entorno analítico el mercado del arte —cabe recordar, como lo señala Adolfo Sánchez Vázquez, que la designación del arte y artista como categorías autónomas y distinguibles de “las artes mecánicas,

---

<sup>33</sup> Ana María Martínez de la Escalera, *Memoria*, 2011. <http://es.scribd.com/doc/56405824/Coloquio-Violencia-Memoria-y-Derechos-Humanos-en-America-Latina-en-el-siglo-XX>

<sup>34</sup> Ericka Montaña Garfias, “Arte y comercio, tan incompatibles como el amor y la guerra: Eduardo Subirats”, *La Jornada*, México, 19 de octubre 2003. (Cultura)

manuales o serviles”<sup>35</sup> va de la mano con el desarrollo del pensamiento renacentista y del “humanismo burgués”<sup>36</sup>. Por lo tanto, de una función económica y social—. Se vuelve central el momento posterior a la creatividad porque, como lo hemos visto, hay agentes externos que influyen en la construcción de designaciones y haceres sobre el arte y la imagen a partir de su circulación, lo cual ha afectado, sin duda, las formas y procedimientos creativos, estéticos y políticos. Una realidad ineludible es que el sujeto llamado artista es un nuevo trabajador al servicio de las instituciones y su trabajo es usado dentro de los mecanismos de instrumentalización institucional culturales, educativos, políticos y financieros.

En este sentido, la antropofagia es analizada por Subirats desde un ángulo, más bien, immaculado e idealista, que sin duda persigue construir un discurso más alentador. En este panorama positivo, la globalización se interpreta como una constante guerra que crea su antítesis a través del borramiento de “fronteras, nación, lengua e, inclusive la miseria impuesta por las burocracias militares y políticas que dominan al mundo”<sup>37</sup>, en esta imagen se funda la posibilidad de la antropofagia como el *último paraíso*. Lo que constituye una limitación de sus alcances como fenómeno cultural y lo coloca en un sistema de pura transparencia y esperanza, excluyendo así la posibilidad de analizarla como objeto multidimensional que no se reduce a un imaginario immaculado o corrupto *per se*.

Por otro lado, concuerdo en cuestionar la endeble condición del arte ante el mercado, no obstante, no se puede enfrentar una crítica con la consignación negativa del arte como mercancía, sin antes establecer que lo que está en juego es una perspectiva ideológica. Decir que el arte se corrompe por convertirse en utilitario, es una aseveración hasta cierto punto infuncional hoy en día,

---

<sup>35</sup> Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética*, (México, DeBolsillo, 2007), 52.

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> Ibid.

debido a la historia de la muerte de categorías tradiciones como la de autor, originalidad, etc., además de su realidad económica que no había sido tan determinante como hasta ahora.

Dejar en punto ciego la función de la administración simbólica de cada país mediante las nuevas formas de mecenazgo y coleccionismo de arte, así como de nuevas figuras de mediación cultural y educativa como la del curador, es acotar nuestra visión a obras acabadas, percibidas en una sola dimensión, con lo ello reduce la crítica a espacios de especialización.

Hoy el arte figura en las inversiones “pasionales”, es decir, de autos, vino, instrumentos musicales, muebles, ropa de directores ejecutivos y jefes de desarrollo de negocios millonarios,<sup>38</sup> no obstante, esa no es la condición que define su corrupción, porque finalmente, hay una función estética y social que cumple. Gran parte de esas colecciones llevan consigo la finalidad de ser públicas. Se construyen museos, galerías y programas educativos para el desarrollo de la comunidad y de la sociedad en general. ¿Qué se vuelve mercancía?: el nombre del artista que se maneja como una marca, el objeto en sí mismo, el nombre del curador que construye el valor simbólico del objeto. Preguntarse por la corrupción del arte y negar su estatuto económico hoy más que nunca es una pregunta sin salida y simultáneamente se entra a un juego sin posición.

La reflexión de Subirats, aun cuando no estoy de acuerdo en su caracter esencialista, reconozco que apunta a un elemento clave que no se ha tratado en esta investigación ¿qué es lo que queda fuera del sistema de representación y de poder? ¿qué es lo que no se puede archivar? es de suponer que el sentido espiritual y las propiedades sensibles del proceso creativo y de la misma imagen han quedado al margen de nuestro debate, no obstante, quiero hacer explícito que las relaciones entre los usos y funciones de la antropofagia también aluden a la construcción de la subjetividad de una época. Lo que quiere decir que la *experiencia* en relación a la *expectativa*,

---

<sup>38</sup> Bryan Borzykowski, “Por qué los ricos siguen siendo ricos”, BBC Mundo, domingo 25 de mayo de 2014. Recuperado en [http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2014/05/140520\\_vert\\_cap\\_ricos\\_inversiones\\_dv\\_finde.shtml?ocid=socialflow\\_facebook](http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2014/05/140520_vert_cap_ricos_inversiones_dv_finde.shtml?ocid=socialflow_facebook)

aunque no se corresponden armónicamente, sí configuran cruces entre ética y estética que hoy día se hace imprescindible pensar en ellos.

Si recordamos los planteamientos generales de la antropofagia y su operación en la XXIV Bienal, de alguna manera hay una necesidad de resignificar la imagen de la identidad nacional y sustituirla por las experiencias de localidades indeterminadas. Que, al mismo tiempo, apelan a ser reconocidas como arte brasileño. Por ello, la imagen del brasileño no dejó de aparecer desde la mezcla cultural, preponderando las relaciones con el carnaval y “lo africano”. Por su parte, Subirats apela al reconocimiento de las particularidades de las étnias y sus territorios a través del caso emblemático de Ulisses, Minas Gerais y la cerámica, así como, a una ciudad humanizada por proyectos arquitectónicos como la Fábrica Pompéia que posee acotaciones de recuperación ciudadana, no obstante, se mantienen en el circuito del discurso de la industria cultural y académica. Hay un retorno a la identidad desde lo indígena y al ciudadano que apelan a la cultura como un espacio de identificación con “lo brasileño” —lo remoto, lo salvaje, lo espiritual—. La deuda consiste en explicar la operación humanista desde la actualización de sus sistemas de poder y autoridad.

## 2.2. La antropofagia ¿la *fast food* del arte brasileño?

¿Puede ser la antropofagia la *fast food* de la cultura brasileña? Para aproximarnos a una respuesta es necesario diferenciar entre la “comida internacional” y la “comida rápida” El mercado de la comida internacional tiene su origen en la variación o alteración de la cocina local para ser industrializada y comercializada. Sidney W. Mintz detalla que la comercialización de alimentos ha influido en la transformación de los platillos locales o regionales que se vuelven productos de “moda nacional”<sup>39</sup>, pero, aparentemente, mantienen un rasgo regional distintivo que facilita su compra. La comida internacional produce en el comensal una experiencia de familiaridad con regiones que no conoce pero que mediante la degustación, puede “formar parte” de la particularidad que representa. Dicho de otro modo, es un *rasgo-síntesis* de una *cousine*. Para Mintz cualquier rasgo de distinción o singularidad de un producto natural o de un método para cocinar o sazonar son elementos y condiciones que “excitan a comerciantes, empaques y procesadores anhelosos de ampliar su mercado.”<sup>40</sup>

Por su parte la *fast food* es un estilo de alimentación basado en la rapidez y practicidad de su preparación y consumo. Los establecimientos donde se sirven, incluso, tienen un servicio homogéneo y repetitivo: comprarlo y comerlo en el transcurso del camino. No requiere de una preparación laboriosa y por tanto no hay marcas de historias personales sino de funcionalidad y eficacia para el establecimiento. Por lo tanto, la antropofagia más que *fast food* deriva en un “platillo internacional” debido a que su desarrollo histórico ha sido generalizado a una “moda nacional”, un cliché, un código simbólico regional que como fin último se domesticó y homogeneizó como cultura brasileña internacional. Pero su acceso es cosa de iniciados intelectuales, artistas o especialistas catadores de las marcas de su historia.

---

<sup>39</sup> Sidney W. Mintz, *Sabor a comida, sabor a libertad*, (México: CONACULTA, 1996).

<sup>40</sup> Ibid.

En esa matizada diferencia, la antropofagia como comida internacional continúa su complejidad y se debate contra la antropoemia, la mayor de las dicotomías en la jerga del vocabulario antropófago: mientras una devora y metaboliza, la otra devora y vomita en un acto automático (mecanismo aplicado a la iconofagia en el horizonte de los medios de comunicación masiva). ¿Cómo distinguir entre una y otra?

Su distinción continúa remitiendo a un punto diferencial dicotómico entre la sociedad euronorteamericana y las latinoamericanas del Sur: El afuera de la cultura occidental son las sociedades de la antropofagia, el relato de horror, el más salvaje de todos que tras la mirada del etnógrafo se manifiesta en su ritualidad y acción comunitaria opuesta al *paraíso* de las sociedades de control<sup>41</sup>: las sociedades de la *fast food* y de la iconofagia. Dos sociedades y dos relatos de la historia, no obstante, ambas son y existen por la conjunción y administración de energía en una dirección: el comer.

La sociedad antropófaga es contrastada con la antropoémica, fundamentalmente por la relación entre ritual y economía. Una economía de la precariedad y otra de la acumulación. Al respecto, el antropólogo Pierre Clastres asegura que es un error hablar de economía de la precariedad atribuida a grupos nómadas que, hasta los años setenta, seguían practicando rituales de antropofagia como los Yanomami y Guayaqui al sur del Amazonas. Clastres afirma que la precariedad es leída bajo su contrario de abundancia y acumulación, para ser estrictos, estas sociedades se basan en una economía de la abundancia pero sin acumulación y el principio de trabajo no es construido a partir de la explotación o depredación sino a partir de lo necesario.<sup>42</sup> No obstante, economía, antropofagia y antropoemia es una relación que refiere al flujo y la administración de la energía —de la riqueza— en el universo, una economía general. La

---

<sup>41</sup> Claude Lévi-Strauss, "Un vasito de ron", en *Tristes Trópicos*, 1a ed. 1955, (España: Paidós, 2011), 483-494.

<sup>42</sup> Pierre Clastres, "Mitos y ritos de los indios de América del Sur" y "La economía primitiva", en *Investigaciones en la antropología política*, 2da reimp. (España: Gedisa, 2001), 65-107 y 133-151.

administración de dicha energía constituye el parámetro entre lo ritual y el consumo<sup>43</sup>, el cual no se basa en la dicotomía sino en la transformación permanente.

De esta manera, la mirada del mundo polarizada entre los que destruyen y los que se resisten a ser destruidos, entre un aparato administrativo y económico euronorteamericano vs los habitantes “remotos y salvajes”; los que valoran lo sagrado vs la sociedad de la vigilancia, el control y la guerra. Humanización contra deshumanización. Localismos contra globalización. De antaño, la eterna disputa entre una visión cosmopolita (internacional) y otra visión regionalista, que sin embargo, en cuanto la definición de comida internacional, una depende de la otra para producir valor.

A propósito de la relación entre regionalismo, internacionalismo, nación, antropofagia y comida el Manifiesto regionalista (1926), escrito por el antropólogo Gilberto Freyre plantea la contradicción permanente entre la adaptación de los saberes tradicionales ante la introducción de nuevos elementos e innovaciones técnicas, que en nuestro caso se asocia al desplazamiento de la forma de transmitir el conocimiento frente a la acelerada tecnologización y canibalización de la cultura del consumo.

¿Quién y cómo se preserva? El Manifiesto regionalista plantea una reflexión de carácter antropológico de la cocina nordestina que incluye la crítica hacia la construcción política y cultural del estado nacional. Freyre expone que el estado nacional se proclama como una unidad, la cual se basa en una abstracción histórica y no corresponde a la realidad regional y diversidad cultural de Brasil. Para Freyre si el estado no se organiza y toma en cuenta las necesidades distintas y los niveles de autonomía de gobierno, desde una perspectiva regionalista, entonces es un estado nacional jerarquizado donde sus regiones integrantes pelean unas contra otras: “Somos um conjunto de regiões antes de sermos uma coleção arbitraria de “Estados” uns grandes, outros pequenos, a se

---

<sup>43</sup> Rojo, “El monstruo como figura de una economía de la destrucción de la forma en el arte contemporáneo, 62-77.



guerreamos económicamente como a outras tantas Bulgarias, Sérvias e Montenegros e a fazermos ás vezes de partidos políticos. São Paulo contra Minas, Minas contra Río Grande do Sul.”<sup>44</sup> El regionalismo de Freyre, desde un punto de vista antropológico, se centra en la imagen y experiencia rural que expone las condiciones de desigualdad en el Brasil de los años treinta.

Por su contexto, entre los manifiestos de la antropofagia y el regionalismo, ambos hacen una lectura sobre las maneras de convivencia con la modernidad y las transformaciones que trae consigo. Incluso, no hay dicotomía en la perspectiva mayoritariamente cosmopolita del antropófago y del Brasil rural del regionalismo, sino que exponen dos puntos de vista de misma experiencia. El antropófago desde la cultura y las artes y el regionalismo desde la cultura y la antropología. No obstante, el fundamento de ambas perspectivas es su integración y, simultáneamente, su oposición. Colocando por delante, la permanente lucha entre la preservación de las tradiciones y su modernización.

La antropofagia concebida como *comida internacional* tiene como fin último inscribirla en la circulación y accesibilidad mundial. Donde lo “local” aun cuando es una divisa más para el consumo se valora como una marca de esas memorias ancestrales de las que habla Subirats. A mi modo de ver, ni paraíso ni infierno sino la permanente acción de devorar y vomitar, de comer bajo la velocidad que cada sujeto y sociedad practique. Líneas de fuerza que se desbordan en su dicotomía. ¿Cuáles son los mecanismos ideales para la preservación de la memoria y de la experiencia de las tradiciones de las comunidades indígenas, rurales y urbanas?

---

<sup>44</sup> Freyre, *Manifiesto*. Somos un conjunto de regiones antes que ser una colección arbitraria de “Estados”, unos grandes, otros pequeños, que si pelean económicamente como tantas otras Bulgarias, Servias y Montenegros, harían de partidos políticos -Sao Paulo contra Minas, Minas contra Río Grande del Sur.”

### 3. La antropofagia y la curaduría social

#### 3.1. La historia de Catarina de Anchieta

Después de la XXIV Bienal y la configuración de la “curaduría antropófaga” Paulo Herkenhoff<sup>45</sup> trabaja en su actual propuesta curatorial desarrollada en el Museo de Arte do Ríó (MAR) a la cual designó como “curaduría social”. Debido a sus preocupaciones estéticas y conceptuales es un término que deriva de su experiencia curatorial en general y, de manera particular de la Bienal del 98.

Herkenhoff comienza por explicar que la “curaduría social” surge como parte de la alegoría del personaje Catarina de Anchieta:

“Curadoria social é meu novo conceito, surgiu no MAR a partir de Dona Catarina de Anchieta, é uma figura que eu invente. Dona Catarina é uma professora aposentada da Bahía e vem morar no Ríó porque ficou viúva e a filha mora no Ríó, então ve o mapa e aluga uma casinha em Anchieta, um bairro, que não sabia que era tão longe. Um dia com as amigas todas alugam uma combi para vir no MAR, chegaram ao museu e perguntarão (...) não viram nada e saíram correndo numa direção: o banheiro. Porque elas alugaram uma combi muito velha, a combi quebro e elas estiveram três horas sem um banheiro. Então quando elas acabarão a visita, a Dona Catarina de Anchieta; ali fica dúvida si é um apelido ou uma região. Que ela acho? ela gosto muito mas falta banco para sentar, adorou exposição do Ríó mas tem um problema, Anchieta viu o Ríó de Janeiro mas ela não viu Anchieta na exposição, então agora, aquele piso é sempre sobre Ríó de Janeiro.”<sup>46</sup>

Si se considera que la antropofagia, en el orden de la curaduría, es una operación conceptual

---

<sup>45</sup> Paulo Herkenhoff es invitado por la Fundação Cultural de Curitiba a realizar la 17 Mostra Internacional de Gravuras (octubre 1999). En marzo del mismo año viaja a Nueva York para asumir el cargo de curador en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA). *Jornal da tarde*, São Paulo, 18 fevereiro 1999.

<sup>46</sup> Herkenhoff, *Entrevista*, 2013.

que atraviesa los horizontes históricos y epistemológicos. Entonces, *Anchieta* es un desdoblamiento antropófago que tiene un origen colonial, ya que alude a la sistematización del idioma tupí guaraní realizada por el padre jesuíta José de Anchieta, autor de *Arte de grammatica da Lingoa mais vsada na costa do Brasil*, que ayudó a la catequización y evangelización.

El conocimiento y aprendizaje de las leguas nativas era un interés general que caracterizó a la Compañía de Jesús. En 1556 Anchieta realizó un primer proyecto para la enseñanza del tupí a los padres de la Compañía en el colegio de Bahía.<sup>47</sup> No es gratuito que doña Catarina sea de *Anchieta*, que venga de Bahía a Río y que sea en su contexto más cotidiano que Herkenhoff la explique, casi como una emulación de los jesuitas descritos por Stefan Zweig: “Los jesuitas dedican los primeros días, después de su llegada, al reconocimiento de la situación. Antes de enseñar, quieren aprender, y en seguida, uno de los hermanos emprende la tarea de apropiarse cuanto antes del idioma de los nativos.”<sup>48</sup>

La importancia del lenguaje es crucial en la explicación de Herkenhoff, más adelante señala que se debe comprender que “uma criança pobre conhece apenas a metade do vocabulario de uma criança de classe media e isso é determinante para sua vida, não vai saber ler um periódico, não vai saber ir numa biblioteca, vai ser um analfabeta cuasi funcional. Que a arte pode fazer ali? (...), trabalhar arte para adquirir vocabulario (...).”<sup>49</sup>

Si seguimos esta lógica la presencia de doña Catarina en el museo es un instrumento para sistematizar el arte contemporáneo y que este pueda representar la vida cotidiana de las regiones “periféricas”. Una alegoría a lo que hizo el padre José de *Anchieta* con el tupí guaraní. *Anchieta*

---

<sup>47</sup> Francisco González-Luis, *La gramática de la lengua tupí de José de Anchieta y su dependencia de la gramática latina*, Congreso Internacional de Historiografía y Lingüística, Universidad de Murcia, 1-4 de abril de 1992. [dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/163862.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/163862.pdf)

<sup>48</sup> Zweig, *Brasil el país del futuro*, 1941.

<sup>49</sup> Herkenhoff, *Entrevista*, 2013.

representa, nuevamente, el papel del mediador. La figura de *Anchieta* construye planteamientos teóricos que responden a las exigencias pedagógicas y didácticas, cuyo objetivo es configurar normas lingüísticas a partir del uso cotidiano de la lengua<sup>50</sup>.

Herkenhoff continúa:

“A qualquer que seja a exposição num lugar entre as duas salas vai ter um grande mapa eletrônico a pessoa vai digitar o nome do seu bairro, primeiro vai ser localizado e depois vai aparecer. Uma criança quando venha ao museu vai digitar o nome da sua escola e a escola vai aparecer como parte da paisagem, e essa é curadoria social.”<sup>51</sup>

Como vimos con la antropofagia las relaciones entre lo local-global lleva a articular una experiencia “de fuera”, “periférica”, en los centros de desarrollo metropolitano. Bajo la nomenclatura que hasta ahora hemos visto, podríamos decir que “las pequeñas historias” van contaminando, *contagiando*, los centros hasta convertirlos en espacios *mixturados* donde cualquier individuo pueda encontrar elementos de reconocimiento con su vida cotidiana mediado por el desarrollo tecnológico. Esta tendencia del didactismo se convierte en una necesidad, después de que el arte contemporáneo y el discurso curatorial crearon espacios de abstracción teórica que demandó y demanda un nivel de formación académica para su acceso y para su consumo un alto nivel adquisitivo.

Una de las respuestas a esta nueva construcción fue generar espacios y/o piezas donde la comunidad se reconozca como parte de determinado evento. La inclusión de elementos de la vida y cultura locales y globales se van integrando a través de la propia historia de las regiones, apelando a la memoria y a los archivos tanto familiares como institucionales. La problemática continua siendo

---

<sup>50</sup> González-Luis, *La gramática de la lengua tupí de José de Anchieta*, 1992.

<sup>51</sup> Ibid.

la mediación que hace un llamado a la historia, a la memoria (colectiva e individual), al reconocimiento de la experiencia del “otro”. Una sintomatología que nos habla de la construcción y ampliación de la práctica curatorial con las instituciones y con las prácticas artísticas<sup>52</sup>.

Por su parte Herkenhoff dice que están realizando películas y que este año (2013) se comenzará la vinculación con la escuelas públicas de Río de Janeiro que son alrededor de 1076, trabajarán con las 65 escuelas con peor rendimiento. El objetivo señalar que una de las responsabilidades del museo es la educación básica, porque es parte del municipio que cuenta con 600 mil niños, ocho profesores de arte y 1076 escuelas. Más allá de las grandes exposiciones con nombres de artistas y obras importantes la prioridad de la “curaduría social” es que el arte tenga una función educacional.<sup>53</sup>

Cuál es la correspondencia directa entre estos grupos, llamados, “vulnerables”, “marginales”, y el arte y la curaduría que está cada vez más expuesta a la mercantilización del discurso a través del *marketing* cultural, donde lo socialmente responsable forma parte de las marcas empresariales. Como ya se ha visto, el arte y la educación dependen cada vez más del funcionamiento y pensamiento empresarial y comercial. La convivencia entre eventos financiados por empresas socialmente responsables y proyectos que nacen de la cultura y el arte bajo un enfoque social, educativo, didáctico y político son parte de nuestra sintomatología: a mayor desigualdad económica mayores las necesidades de ayuda y de protección hacia los “desvalidos”.

Vivimos el orden del mecenazgo basado en la especulación financiera, donde el estado adopta el papel de facilitador mediante la creación de leyes de beneficio fiscal. Hoy ya no negamos

---

<sup>52</sup> Me hace recordar, que Medina también planteó esta problemática en la Manifesta 9 (Bélgica 2 junio-30 septiembre), impartió algunas charlas sobre los procedimientos y discusiones curatoriales vividos con Katerina Gregos y Dawn Ades. Una de estas presentaciones fue en el Museo Rufino Tamayo, de todo lo compartido llamó mi atención la preocupación de ¿cómo evitar la colonización del arte contemporáneo en la región?, es decir, ¿cómo evitar que el arte contemporáneo fuera tan ajeno a la propia vida cotidiana de la comunidad cercana a la antigua mina Waterschei?

<sup>53</sup> Ibid. En la página web del MAR el área de educación abra con la siguiente frase: “Uma escola que tem um museu e, ao mesmo tempo, um museu que tem uma escola: integração entre arte e educação. Esse é o horizonte do MAR.” <http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/educacao>

las comodidades y la distribución inequitativa de la riqueza (material y simbólica), lo aceptamos como parte de una realidad mundial, todos podemos tener un sitio en el orden del mundo global y “democrático”, —aun en el territorio llamado “tercer mundo”— con esta ficción somos empáticos hacia los discursos de ayuda —y sus beneficios—.

En este contexto, el término de “curaduría social” se vuelve conflictivo porque se moviliza en una estructura de prácticas fragmentadas y controladas por diversos intereses, necesidades y condiciones. Lo cual, no invalida su impacto y/o alcances pero crea suspicacia sobre el despliegue y articulación comunitaria efectiva para que el arte, después de sus límites conceptuales e intereses financieros recupere un principio, no sólo semántico sino tangible, de su función educativa y social.

### 3.2. La curaduría social, la antropofagia y el *futebol*

El *futebol*, una actividad deportiva que caracteriza la pasión insondable de las identidades nacionales, “casi una religión” se escucha en las calles de São Paulo. Las imágenes de los principales equipos invaden los anuncios del metro, el periódico, las calles. No obstante, el fútbol es, diría Luis Villoro, “una pasión compensatoria” porque lo más importante es lo que sucede fuera de la cancha, es decir, más allá de su espectacularización el fútbol genera un acontecimiento colectivo que tiende a masificarse. ¿Pero por qué tiene esa capacidad de convocatoria en el mundo?

El fútbol es un acontecimiento que surge en los años treinta junto con el paradigma de la modernidad y el progreso en América Latina, materializada por la construcción de ciudades y el comienzo de la experiencia de la vida urbana y tecnologizada, pero, sobre todo porque los países de América dejaban de ser colonias y se convertían en estados nacionales. En los años 30 en Brasil la burguesía industrial fue un sector influyente junto con los militares y grupos organizados de la población para instituir el periodo del *Estado novo*, impulsado y regido por el general Getulio Vargas durante poco más de 20 años (1930-1951) que promovió el lema de “la unidad en torno a la nación y al estado, en contraposición al sistema de partidos.”

La eventual urbanización del país atrajo inmigración europea, no sólo en el ámbito de la industria, sino en los círculos intelectuales y artísticos. El nuevo reto fue retratar los contrastes culturales y sociales a partir de una iconografía propia. El influjo de las tradiciones africanas e indígenas como parte de los nuevos valores nacionales trajo consigo la presencia de una fiebre de símbolos de la cultura popular, fundamentalmente africana.

De esta manera el fútbol de ser un producto importado por las élites inglesas y francesas, un espectáculo de la nueva subjetividad moderna y el ocio aristocrático<sup>54</sup> se convirtió en una de las expresiones populares más arraigadas que constituyó la imagen de lo nacional. La competencia por la Copa del Mundo en 1930 instaura la medición transcontinental de la imagen e integración nacional de cada país participante. Ante el patriotismo futbolero se establece la relación entre la guerra y el deporte, el enemigo y el héroe, que expresa las diferencias entre un pueblo frente a otros (siempre extranjeros) y simultáneamente se promueve la cohesión nacional.

En la primera Copa del Mundo en 1930 Brasil llevó un equipo cuya tradición salía de los clubes donde jugaban los descendientes europeos blancos, en su mayoría estudiantes de derecho y medicina, en 1932 con un equipo entre blancos, negros y mulatos —estos últimos calificados de *amateurs*— Brasil abre oficialmente el ingreso de negros y mulatos al fútbol. En 1933 en la Copa Río Branco, competencia exclusiva entre Uruguay y Brasil, potencias futbolísticas del sur, Brasil gana y con ello se consolida la imagen de un equipo heterogéneo en su composición étnica que también confirma su preponderancia simbólico-regional. En el Mundial de 1938 Brasil pasa a semifinal pero no vence a Italia y disputa el tercer lugar con Suecia, después de la decepción de Getulio Vargas por la derrota futbolística, en 1941 se crea el Consejo Nacional de Deportes (CND), es decir, se instaura el control y administración corporativa del fútbol. El fútbol exportó una imagen descolonizada y de superioridad nacional frente a Europa. Creando el sentimiento de pertenencia, identificación y orgullo a la patria.

La relación entre *futebol* y antropofagia se da a través de la cultura popular como operación estética y política de la construcción discursiva de ambos. En el recuento histórico de la antropofagia el fútbol (Ver Anexo I Cuadro 1) es un contrapunto a la perspectiva popular-intelectual

---

<sup>54</sup> Bernardo Borges Buarque de Hollanda, O futebol como alegoria antropofágica; modernismo, música popular e a descoberta da “brasilidade” esportiva”, 2011. <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article65>



de los modernistas. Desde la mirada antropófaga de Mário de Andrade, *Macunaíma* inventó el balompié, una de las plagas que caía en los campos y las ciudades de Brasil.<sup>55</sup> Oswald de Andrade, Mário de Andrade y Gilberto Freyre los intelectuales<sup>56</sup> más representativos del debate antropológico y estético de la antropofagia integraron al fútbol en sus reflexiones y expresiones literarias, como elementos centrales para debatir las transformaciones y permanencias culturales y el papel central en cuanto a las representaciones de los cuerpos y los símbolos de la nación.

Así el mundial coincide cada cuatro años con elecciones presidenciales, una especie de termómetro para medir las relaciones entre la afición y los electores. No es una coincidencia que Pelé se vuelva imagen oficial deportiva durante la presidencia de Cardoso, de alguna manera se reinstitucionaliza lo popular y la raza negra. Ni que Lula haya sido el presidente que concertó la Copa del Mundo. Cada uno legitimó a través del *balompié* su ideario político.

¿Qué nos dice la Copa del Mundo sobre la realidad social e histórica actuales de Brasil? El escenario político, económico, social y cultural de Brasil ante la Copa del Mundo es complejo. Por un lado, la especulación financiera con la FIFA y, por el otro, la identificación del fútbol con la cultura popular y masiva: ¿cómo criticar la Copa del Mundo (2014) cuando el *futebol*, ha sido históricamente, casi una religión en Brasil? ¿Brasil el país de la felicidad se opone a la Copa del Mundo?<sup>57</sup> Estas y otras interrogantes exponen el escenario de contrastes en la imagen de un Brasil que ha recibido 52 mil 762 visitantes para el Mundial, con un operativo militar de 150, 000 efectivos en las doce sedes de la Copa, que se componen de 70,000 soldados, 60,000 policías de los distintos cuerpos movilizadas, 20,000 agentes de seguridad privada y doce batallones de

---

<sup>55</sup>Mário de Andrade, *Macunaíma*, 51. Las tres plagas que menciona Andrade son: el gusano del café, el gusano rosado del algodón y el fútbol.

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> El comediante inglés John Oliver en su programa *Last week tonight*, plantea, de manera irónica y cruda, el papel fundamental de la FIFA y la especulación financiera con la cultura popular y masiva: Ver <https://www.youtube.com/watch?v=DIIJt2KU33I>

contingencia para mantener el orden y control de las protestas sociales o cualquier otro incidente. Sin contar a “un número indeterminado” de agentes infiltrados enviados por la FIFA, la instalación de baterías de misiles antiaéreos alrededor de algunos estadios como el mítico Maracanã, adquisición de armamento y despliegue de fuerzas: 900 millones de dólares.<sup>58</sup>

La antropofagia como un ente de la identidad brasileña desde “lo indígena”, como lo sugiere Subirats, lo africano en su expresión de lo popular y lo masivo, llega a su máxima expresión con el *futebol*. Una actividad deportiva que caracteriza la pasión insondable de las identidades nacionales, al respecto Herkenhoff dice: “A Copa do Mundo, vamos fazer uma exposição sobre o *tatu*, o armadilha, porque o *tatu* bola que vai ser o símbolo [la mascota] é originario da Caatinga que é a região mais pobre de Brasil, mais seca. Vamos apresentar as questões da história natural, de ecología de *tatu*, o *tatu* e as vidas simbólicas das sociedades indígenas, (sic) onde habita do *tatu* é uma região riquíssima em cultura, porque parte do cinema novo se fizeram ali (...)”<sup>59</sup>

“Tatu: Futebol, Adversidade e Cultura da Caatinga”, una exposición con la curaduría de Paulo Herkenhoff y Eduardo Frota, obra de Pablo Lobato, Rodrigo Braga, Walther Carvalho, Ana Vitória Musi, Lula Wanderley, Nelson Leirner.<sup>60</sup>

Después de 84 años apelar a la Copa del Mundo como parte de la “curaduría social” no es extraño ni cuestionable, dado que muestra que el pensamiento estético y artístico actual es más poroso y que su producción está íntimamente ligado a la cultura de masas y a la economía. El *futebol* se convierte en estrategia para acercar a la población al museo y *densificar* la aparente banalidad de la mascota del equipo de fútbol y la Copa del Mundo en sí misma. Está por demás decir, que es un proyecto lúdico, pedagógico, que, seguramente, a los visitantes —tanto niños como

---

<sup>58</sup> Recuperado en [http://internacional.elpais.com/internacional/2014/06/11/actualidad/1402444574\\_784596.html](http://internacional.elpais.com/internacional/2014/06/11/actualidad/1402444574_784596.html)

<sup>59</sup> Ibid.

<sup>60</sup> Ver página web del MAR <http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/proximas?exp=1145>

adultos— de la comunidad y turistas, podría encantarnos y entretenernos. No obstante, lo que considero una abstención grave es, quedarnos en esa dimensión y no analizar las circunstancias en que se ejerce este ejercicio de aleccionamiento ilustrado de lo popular en el museo.

Ya en este punto, podría concluir que estamos en un sistema que engulle todo y aquello que se presupone particular y con un objetivo loable para la sociedad se convierte en mecanismos de instrumentalización, sin embargo, esta conclusión la podría haber realizado sin escribir todo esto. Lo que quiero decir es que la situación no es tan fácil como para negar y acusar de corrupción simbólica —porque la corrupción financiera o de grupos es otro aspecto que no tocaré en esta investigación— a todo este programa de las artes y la cultura, que de manera particular se ha desarrollado en MAR. Es difícil porque el ejercicio de las artes y la cultura, no sólo en Brasil, sino en América Latina en general está poblado de asimetrías negociadas, donde se juegan muchos factores para su producción, visibilización y circulación.

Pensar en el arte contemporáneo y en la instrumentalización simbólica de la “brasilidad”, a través de nociones como la antropofagia —que como hemos visto integra a la cultura popular, masiva, e incluso, a la “alta cultura”— va de la mano con una consciencia más amplia del papel de Brasil en el mundo.

Debido a que el discurso de Herkenhoff, como arte y curaduría contemporánea, está inscrito en un contexto político y económico en constante transformación por ser historia tan reciente, considero importante, poner todo lo dicho en la balanza, y valorar, paralelamente, la imagen de lo que Raúl Zibechi reconstruye, como “Brasil potencia”<sup>61</sup> —que en los años cuarenta, bajo una visión más idílica, Stefan Zweig anunció como “Brasil país del futuro”—.<sup>62</sup> Como lo dijo Zweig y lo

---

<sup>61</sup> Raúl Zibechi, *Brasil potencia. Entre la integración regional y un nuevo imperialismo*, México: Bajo Tierra Ediciones y JRA, 2012. Es menester señalar que la imagen de “Brasil potencia” esta basada en el desarrollo de los movimientos sociales en América Latina, bajo esa mirada es que el escritor Raúl Zibechi desarrolla su tesis.

<sup>62</sup> Stefan Zweig, *Brasil país del futuro*, 1941.

confirma Zibechi, Brasil desde siempre ha sido un país de gran potencialidad para su desarrollo y una morada al futuro. Debido a su extensión territorial (80 millones de Km<sup>2</sup>), distinto culturalmente en su idioma y su población —constituida por un 60% de afrodescendientes y mestizos—<sup>63</sup>. Uno de los países más extensos y con mayor población en el mundo.

La propuesta de “curaduría social”, con doña Catarina de Anchieta, repito, es una alegoría de la construcción del lenguaje y la historia colonial jesuita ilustrada, que integra, contradictoriamente, una imagen femenina encabezando un modelo patriarcal y colonial de educación —en este sentido, puede considerarse un hallazgo ya planteado en el discurso de la XXIV Bienal, propuesta por una selección de artistas que representaban una ruta femenina que cuestionaba una visión y representación felocéntrica— asimismo, integra a su programa la Copa del Mundo 2014, no menos polémica —en relación a los movimientos de protesta surgidos por el excesivo gasto y despojo de poblaciones por la construcción de estadios como parte de la especulación inmobiliaria— muestra que este discurso y su exposición parece una incoherencia legitimada por un pensamiento y estrategia neoliberal que particulariza todavía más la historia política y los protocolos de arte y cultura brasileños. Sin embargo, es importante resaltar que esta sistematización de las instituciones del arte y la cultura integrada al periodo de *financierización* del sistema capitalista es, paralelamente, producto del propio crecimiento de Brasil.

Zibechi señala dos aspectos, que no se han tocado en esta investigación, el primero es la independencia económica y política de Brasil a través de la expansión de las multinacionales<sup>64</sup> (fundamentalmente en petróleo y metalurgia) y el desarrollo de una nueva clase de empresariado que surge de los fondos de pensiones de los trabajadores, que *a grosso modo*, podemos decir, que son los administradores de estos fondos, los cuales corresponden a un estimado del 20% del PIB del

---

<sup>63</sup> Raúl Zibechi en entrevista, *Desde Abajo, la otra posición para leer*, Colombia, 2012. Recuperado <http://www.youtube.com/watch?v=-ViOq7Gj0eo>

<sup>64</sup> Zibechi habla de dos orígenes de estas multinacionales: las empresas estatales que fueron privatizadas pero continuaron siendo brasileñas y las empresas familiares que se expanden con apoyo estatal.

país. Zibechi, explica que esta nueva clase “correctamente, ya no funciona como una aristocracia obrera sino como un sector ligado a los intereses del capital financiero.”<sup>65</sup> Es decir, este sector es el encargado de decidir en qué se invierte ese capital que va creciendo.

Nos situamos ante un fenómeno novedoso que nos obliga, a rebasar la conclusión simplista, de reconocer la existencia del 1% de la población mundial que posee un poder “diabólico”<sup>66</sup>, sino más allá de ello, entender que coexistimos un 99% que no tenemos los mismos intereses. Por lo que toda toma de poder y hegemonía implica, necesariamente, exclusiones. Si asumimos que el crecimiento económico y político de Brasil es en respuesta a la reubicación mundial de la hegemonía, quiere decir, que el centro que tenía el modelo norteamericano se ha desplazado, obligándonos a analizar el discurso del arte y la cultura como parte de este todo en transición, que con sus particularidades, está en la búsqueda de agentes que movilicen e interroguen los discursos y saberes coronados por el modelo neoliberal de los años noventa. Si seguimos por esta ruta, el discurso de la “curaduría social” de Herkenhoff es el reflujo de la curaduría antropófaga del 98 frente a la agudización de la *era de la indeterminación* de Oliveira y el asentamiento de la clase de *artistas* y *star system de curadores* de cuño gerencial que habla Otilia Arantes.

“Quer trabalhar com as regiões mais pobres de Rio de Janeiro?, quer trabalhar com crianças sem autoestima? vêm junto! não quiser? vai ver outra oportunidade de trabalho. Não acho que as pessoas têm que fazer, tem que quer. Vamos trabalhar nas prisões donde as mafias do comando vermelho e terceiro comando, quer trabalhar? para que os pais que estão presos tragam a seus filhos ao gente. Esse é outra forma de criar um vínculo de outra natureza entre filho e pai, quer vir? vê ao lugar, não quer, então esperamos outra situação. Quer trabalhar com adolescentes gravidas? aqui estamos.” —continúa Herkenhoff—. ¿Es parte del *marketing cultural*? sólo es posible comprobarlo

---

<sup>65</sup> Ibid.

<sup>66</sup> Ibid.

a la distancia. No obstante, podemos agregar a su lista de personas con problemáticas sociales para que el museo trabaje con ellos en paralelo al programa del desentrañamiento simbólico de la mascota de la Copa, a los desalojados de Vila Autódromo en Río de Janeiro, donde tres de cada cuatro casas están marcadas para ser derribadas por la construcción de las instalaciones de megaeventos deportivos, entre ellos la Copa del Mundo de 2014 y los Juegos Olímpicos de 2016.<sup>67</sup> Tal vez, doña Catarina de *Anchieta* puede encontrar su *alter ego* en Inalva Britos profesora jubilada de 66 años que integra el Comité Popular de la Copa y Olimpiadas. ¿Será que Inalva buscaría lo mismo que la alegoría de Anchieta?

Colocar mapas interactivos que sirvan para que cada estudiante digite su escuela publica o su casa y aparezca en pantalla, ¿extiende el lenguaje del arte contemporáneo y de la experiencia estética que promueve el MAR a la comprensión de su cotidiano de niños, jóvenes e indígenas? Se hace permisible un espacio de identificación en los lugares a los que cotidianamente no pueden acceder, ya por la distancia geográfica, cultural y educativa o simplemente por desinterés, entonces, la estrategia es generar un espacio de sorpresa tecnologizada, tipo *google maps*. ¿Qué tipo de necesidades atiende esta estrategia para estos niños y para las regiones pobres que focaliza la “curaduría social”, cuando de *facto*, los megaproyectos turísticos borran las favelas y regiones pobres para sustituirlos por espacios verdes. Como es el caso del proyecto del Parque Olímpico y la Villa de los Atletas ubicados en donde está el Autódromo Nelson Piquet, así como, Vila Autódromo, un barrio amenazado de desalojo por obras de proyectos olímpicos.<sup>68</sup>

Inalva Britos, hija de emigrantes nordestinos, se sienta en los juegos para niños, construidos por una comunidad sobreviviente a la dictadura militar, integrada de militares expulsados del ejército, profesores y pescadores. El 10 de diciembre Inalva explica ante el Parlamento “cómo la

---

<sup>67</sup> Raúl Zibechi, “Río de Janeiro: de la Ciudad Maravillosa a la Ciudad Negocio”, en *La Jornada*, México, 28 de diciembre de 2012.

<sup>68</sup> Ibid.

especulación inmobiliaria destruye la ciudad y las relaciones humanas empobreciendo la vida”.<sup>69</sup>  
¿Qué puede ofrecerle la traducción del lenguaje del arte contemporáneo y la identificación virtual en los mapas del MAR a Inalva?

Lamentablemente, no es suficiente con reconocer la humanidad del otro, sino analizar la manera en que se gestionan los conflictos en cada zona. Es decir, ¿el discurso de la “curaduría social” es coherente a las necesidades de la población a la que se dirige? sin embargo, se lleva a cabo en el programa de un museo de arte contemporáneo bajo una línea de responsabilidad social. ¿Cuál es el conflicto que quiere resolver?

Con esto no quiero decir que no es meritorio el proyecto de la “curaduría social”, lo que quiero decir, es que las relaciones de poder nos atraviesan, nos modelan, están dentro y fuera de nosotros y no están exentas, ni siquiera, en las buenas intenciones de artistas, curadores e investigadores.

Indudablemente no hay una sola estrategia para acercarse a comprender de otra manera las experiencias y modos de vida de las comunidades y personas que viven fuera de nuestra cosmovisión institucional e ilustrada. Si me es permitido, la crítica a la propuesta de “curaduría social”, particularmente, es que todavía tiene una impronta de los salones de la academia y de las cómodas sillas de las instituciones. En palabras de Raúl Zibechi “humildad para aceptar las limitaciones de nuestros mundos y saberes, para estar dispuestos a aprender de lo diferente cuando sus portadores son gentes comunes (...)”<sup>70</sup>

Las funciones de legitimación e institucionalización museística y mercantil que ha tenido la noción de antropofagia, agudizadas durante la XXIV Bienal, constituyen parte de la propia

---

<sup>69</sup> Ibid.

<sup>70</sup> Raúl Zibechi, “La sociedad de la descolonización”, en *La Jornada*, México, 20 de mayo de 2013.

reflexión sobre el arte en general y el arte contemporáneo en particular. Que más allá de su lenguaje estético y técnico y su condición de subjetividad (individualizada por el artista), es un fenómeno histórico, político y cultural que forma parte del desarrollo económico, y que se construye a partir de la transformación de sus usos y funciones por cada contexto histórico y experiencia artística. La interpretación queda inscrita y susceptible a ser modificada por cada mirada o subjetividad que redescubre la voz de la imagen o del discurso.

La interpelación que se ha realizado en esta investigación a curadores, artistas, filósofos e historiadores —directa e indirectamente, en persona o a través de sus textos— que han usado la noción de antropofagia parece apenas la punta del *iceberg* de una realidad contradictoria que presenta más de una respuesta sobre la pertenencia y el poder de la imagen, se nos presenta en la crudeza del papel del arte y la cultura como instancias de administración y control de los cuerpos y la subjetividad de los actores sociales a través de la producción simbólica, su comunicabilidad y su consumo. Ante ello una pregunta emerge ¿cuáles son los límites del análisis de la función política del discurso curatorial? ¿Podemos preguntar por un futuro de las prácticas curatoriales y del arte contemporáneo más allá de las instituciones y el circuito de las “corrientes principales” del arte ?



# **NOTAS FINALES**

**“Para si proteger o amor conta com sua capacidade de restablecer mitos  
pretéritos” Leandro Konder**

Localizar Brasil en mi imaginario y mi realidad inmediata ha significado, no sólo un territorio donde la antropofagia emerge como proyecto artístico y cultural, sino otra maquinaria simbólica de la historia del colonialismo, de los valores de la autenticidad, la representatividad y las identidades nacionales. Nociones que para el mundo de mi generación son arenas movedizas frente a nuestro cotidiano, mayormente concebido como un microuniverso moldeado por la subjetividad de las superficies, donde estamos inmersos en la verosimilitud de los límites *indeterminados* y somos desdibujados por la imagen desacralizada que transita por los terrenos de la aceleración de la iconofagia. Pese a ello, la antropofagia se convierte durante siete años en mi pasión, en un enamoramiento que marca y me acompaña en las distintas formas de comprender mi presente. Porque interrogar a ese otro que es Brasil supone la comprensión de límites y limitaciones, supone el riesgo de ver alterada mi percepción y mi posición política, estética e histórica.

El yo y el amor como un argumento final parece pueden carecer de sustentabilidad teórica o pueden ser juzgados como impertinentes, no obstante, el libro de Leandro Konder titulado *Sobre o amor*, particularmente en su breve texto “Drummond: sou e não sou, mas sou”, desentraña en breves páginas las relación compleja entre amor, identidad, país, constructos culturales y ansiedades políticas; todo ello, envuelto por el complejo suceso de la intimidad y la interioridad creativa, donde los viajes interiores permiten comprender la realidad y amarla con sus bellezas y monstruosidades. Este tipo de relación que configura Konder ratifica el sentido e importancia de la *experiencia* y las *expectativas*, de los deseos y las situaciones por las que la comunidad humana, histórica, atravesamos y que sin excepción nos configuran y nos hacen ser partícipes de las estructuras de poder y acciones de resistencia que constituyen aquello que llamamos país. *Precisamos, precisamos esquecer o Brasil!// Tão majestoso, tão sem limites, tão despropositado,/ele quer repousar de nossos*

*terríveis carinhos./O Brasil não nos quer! Está farto de nós!/Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil./Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?'*<sup>1</sup>

Este *sou e não sou, mas sou* de Drummond aborda la identidad del poeta, una identidad que se construye desde un “algo” que parece ser lo “propio” de un lugar geográfico, Minas Gerais, que posee un espíritu peculiar, pero que se condensa en expresiones culturales como *brasilidade* y *mineiridade*<sup>2</sup>. Drummond sospecha, sospecha de todo, particularmente, de una actitud desproporcionada de admiración y embelesamiento de un Brasil que se dispone a imitar a Europa. Sospecha de lo patriótico que podrían tener esa *brasilidade* y *mineiridade* que funcionan como mediadores de la comunidad, donde lo general se disloca para ser apropiado por los universos particulares y en ese desplazamiento de lo general a lo particular surgen interpretaciones anómalas, sin dejar de reconocer el arraigo e influencia que tiene sobre cada individualidad la comunidad (del espacio geográfico, de las costumbres, de los prejuicios). Drummond, explica Konder, desconfiaba brasileñamente de la *brasilidade*, y *mineiramente* de la *mineiridade*.<sup>3</sup>

De esta manera, el análisis de Konder sobre el amor se despliega en un panorama amplio y contradictorio de las decisiones y las preocupaciones creativas, políticas y de vida del poeta. Como ejemplo final, para considerar estas tensiones y la complejidad que alberga la definición del amor, escribe la relación amor-odio entre el poeta y su padre, la cual se expresa en sus poemas bajo la idea de la ausencia-no ausencia, como un juego de tensiones temporales inscrito desde la ambigüedad del lenguaje y los tiempos verbales. Ahí en esa desintegración y, al mismo tiempo, el reconocimiento profundo del sentimiento del amor, Drummond describe ese amor que llega tan

---

<sup>1</sup> Fragmento del poema *Hino nacional* de Carlos Drummond de Andrade. Recuperado en <http://veja.abril.com.br/blog/augusto-nunes/feira-livre/hino-nacional-um-poema-de-carlos-drummond-de-andrade/>

<sup>2</sup> Leandro Konder, *Sobre o amor*, Boitempo: São Paulo, 2011. 149.

<sup>3</sup> Ibid. 150

distinto siempre cuanto pasa el tiempo. A veces contrapuesto uno a otro pero no hay más que agradecer la llegada de él.

En este sentido, el análisis de Konder señala varias de las problemáticas de la propia antropofagia como una red de posibilidades para ampliar las discusiones sobre la identidad, lo local y la posición que el creador toma frente a su realidad interior y como esta decisión y permanente descubrimiento le exige tomar una postura política.

De esta manera, pensar en la antropofagia antes y después de 1998 permitió interrogar la imagen del Brasil del siglo XXI que es la imagen de la sexta potencia económica del mundo<sup>4</sup>. Asignación contradictoria en América Latina, dado que el desarrollo y dominio económico de un país se asocia al imperialismo. Sin duda Brasil es el síntoma del reajuste hegemónico mundial y representa la búsqueda del orden regional del *Sur* (integración regional con las alianzas como el BRICS y el IBAS —India, Brasil y África del Sur—) bajo el desarrollo de los llamados gobiernos progresistas (Bolivia, Venezuela, Uruguay, Brasil y Argentina). La asignación de un *país potencia en América* renuncia al *cliché* del imperialismo transcontinental y pone en la mesa el debate del imperialismo continental cuando la bandera brasileña es quemada en una manifestación de campesinos paraguayos en 2008.

Asimismo, el paradigma que construyó el gobierno de Luiz Inácio Lula da Silva, junto con la transformación y consolidación de una clase trabajadora empresarial, envuelven las manifestaciones que comienzan en junio de 2013. Cuando miles de brasileños salen a las calles a protestar contra el aumento del transporte público, el desalojo por la especulación inmobiliaria y el gasto excesivo para la Copa Confederaciones, la Copa Mundial y los Juegos Olímpicos. La violencia y la represión por la policía militar en las calles rompe la imagen del *Brasil de la*

---

<sup>4</sup> Ibid.

*felicidad*, y con ello, se desmontan los símbolos de identidad generalizada como el *futebol*.

Esa *brasilidad* de la que sospecha Drummond se expresa durante ese Mundial de 2013, cuando la mascota *tatu-bola*, fue motivo para hablar de identidad dentro de la cancha. Una identidad que se desdobló en antropófaga con “El mordisco de Luis Suárez es antropofágico: sus goles se han tragado las aspiraciones europeas en tierras americanas” frase que se explicó como un montaje “del fútbol corporativo y su infinito poder de simulación emocional”. Una identidad espectacularizada y reducida.

Este montaje mercadotécnico fue superado por el marcador 7 a 1 con Alemania, el cual generó imágenes de rostros de angustia y tristeza, un sentimiento de frustración que a los analistas políticos y deportivos les hizo recordar que en efecto el fútbol está más allá de la cancha: ¿Cómo se representó la imagen y el sentimiento nacional de Brasil? Como si fuera un poema irónico de Drummond: la derrota y la humillación recordó que el equipo brasileño ha perdido el “juego bonito”, *o jogo bonito*. ¿Y en qué consistía dicha cualidad?: “en el talento natural, la improvisación y la imprevisibilidad” que se ha borrado porque los jugadores se han europeizado, se perdió la esencia de Pelé, Garrincha, Zico, Romario, Ronaldo: “Necesitamos rediscutir la formación de los jugadores y la educación, no sólo de la vida, sino del deporte. La base necesita ser revisada. Los jugadores no pueden ser vistos apenas como un objeto de negocio” dijo Ricardo Caetano (director de fútbol del club Vasco)<sup>5</sup>. Desde el análisis del balompié, la europeización y el fútbol como objeto de especulación financiera son los mecanismos de internacionalización y participación en el mercado mundial de Brasil y su imagen nacional. Nuevamente la *brasilidad* en sospecha.

Algunos analistas plantearon el debate sobre el cambio del fútbol brasileño a partir de la formación europeizada de un grupo de jóvenes jugadores cuya propuesta fue de los los artífices de los títulos de los campeonatos de 1994 y 2002: Carlos Alberto Parreira y Luiz Felipe Scolari,

---

<sup>5</sup> Recuperado <http://www.elpais.com.co/elpais/deportes/noticias/analisis-paso-con-jogo-bonito-brasil-antano-brasil-2014>

periodo de la operación completa del modelo neoliberal de Fernando H. Cardoso (1994-1998, 1998-2002). Es decir, pensar en que se perdió la esencia del estilo brasileño o el *jogo bonito* pone en la mesa de debate el complejo fenómeno del borrado de la construcción social y política de las identidades y el estado nación dentro del mapa de la globalización y la “nova forma do capitalismo financierizado”, de la que habla Francisco de Oliveira.

Frente a nuestra historia reciente de violencia permanente y los nuevos colonialismos podemos repetir la frase: “A veces es muy complejo explicar lo inexplicable” (del portero brasileño después del partido) o trabajar en construir espacios de diálogo, debate y crítica participativa para reconstruir nuestra memoria. Apelando a la movilidad a partir de un compromiso hacia la acción política y estética que contribuya a revalorar críticamente nuestra actitud histórica para interrogar los paradigmas sobre la resistencia, la emancipación y la revolución que hasta ahora tienen su base en el pensamiento colonial y patriarcal europeo o norteamericano. Así el *balompié* es la apariencia-profunda, valga la contradicción, de nuestra historia de nacionalismos y educación sentimental en América Latina. Argentina y Messi avanzaron a la final y Brasil quedó en espera del tercer lugar mientras el juego por la presidencia se disputaba apostando, invirtiendo, aproximadamente 135 millones de dólares para la campaña de Dilma (del PT) y 132 millones de dólares para Aécio Neves (PSDB-Partido da Social- Democracia Brasileira). Una vez que terminó la Copa aparecieron las estadísticas de los principales adversarios.

Brasil: un monstruo que se torna prodigio y engendro al mismo tiempo.

Por su parte, el contexto de la dinámica histórica de la antropofagia, la descripción del contexto político económico en el que se llevó a cabo la XXIV Bienal de São Paulo y el análisis de la transformación de la noción de antropofagia a concepto curatorial marcan una serie de claves para pensar los mecanismos y distinciones de la curaduría de arte contemporáneo, no sólo en Brasil sino en América Latina. Porque las condiciones específicas de Brasil reflejan los mecanismos de

negociación cultural y artística con las instituciones de cultura (fundamentalmente el rol de la iniciativa privada) que corresponden al cambio político económico a partir del modelo neoliberal.

Las contradicciones entre la tendencia del discurso curatorial basado en la dupla global-local y las formulaciones de una “curaduría periférica”, esta idea junto con la caracterización de los “artistas emergentes” son un complejo y conflictivo sistema de mediación y legitimación dado por las “instituciones metropolitanas”. La curaduría periférica” se define (y se homogeneiza) mediante sus distintas variables por país, región y localidad, percatándonos de que uno de los aspectos que genera esta transformación conceptual, basada en un discurso geopolítico, es la condición tecnológica globalizada (que conlleva la idea de democratización de espacios). Asimismo, “curaduría periférica” provoca como partida doble, por un lado, la suspicacia por la integración internacional y, por otro lado, mecanismos de exclusión. De esta manera, cuando se habla de que la idea del *Sur* circula como el nuevo “centro” de la periferia “latinoamericana” estamos hablando de identificar nuevos mecanismos de desigualdad y exclusión económica, artística y cultural.

No obstante, pongo a consideración el punto de vista de Raúl Zibechi, como un contrapunto fuera de la adscripción propiamente artística, dado que su análisis sobre los movimientos sociales no abarca hasta ahora la reflexión sobre las instituciones de arte y cultura, ni la incidencia de grupos y acciones artísticas durante el desarrollo de dichos movimientos. Sin embargo, en su discurso usa las palabras creativo, arte, reinención y cultura como parte de las descripciones de las estrategias para romper las inercias e inmovilidad dentro de los propios movimientos sociales. Para Zibechi arte, creatividad y reinención son palabras que contienen una fuerza imperante hacia la emancipación desde la vida cotidiana pero que no se reducen a ser nombradas y negociadas institucionalmente. Idea que tampoco es ajena dentro de los discursos del arte contemporáneo, porque hoy como nunca el arte está más invadido de cultura y la cultura de arte. Una frase que no deja de ser pretenciosa y sospechosa cuando se trata de los usos codificados de los saberes de la vida cotidiana por la academia y las instituciones del arte, mismas que están delineadas por el valor

de la ambigüedad, dado por la contradicción desarrollada por nuestra actitud histórica<sup>6</sup>. Esta actitud histórica, como uno más de los síntomas de nuestra época, expresa en la contradicción el malestar en la cultura y las artes.

El arte y la creación de las que habla Zibechi versan sobre el movimiento de la vida cotidiana, las sociedades y las comunidades que, en cierto sentido, opera en el “arte contemporáneo” a través de la sospecha. De acuerdo con Zibechi el movimiento de la vida cotidiana, el arte y la creatividad en las sociedades y las comunidades radica en la acción de “someter nuestros saberes a la crítica”<sup>7</sup> a través de la experiencia de “aprender haciendo, saboreando la vida cotidiana”<sup>8</sup>.

El sistema de las artes contemporáneas en el que hoy participamos se abastece de colecciones de conceptos y teorías que funcionan como mediadores institucionales e incluso creativos. Somos coleccionistas de palabras, de garabatos, dice *Macunaíma*, quien se dedicó a coleccionar millares de “palabras para todas horas del día, todos los días del año, todas las circunstancias de la vida y sentimientos humanos. ¡Cada palabrón!”<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Reunión con el grupo de estudio e investigación del Dr. Luiz Renato Martins, São Paulo, 7 de octubre de 2013.

<sup>7</sup> Op. cit. (Zibequi, 2013)

<sup>8</sup> Raúl Zibechi, “Los zapatistas: el arte de construir un mundo nuevo”, 1 de septiembre 2013. Recuperado en <http://desinformemonos.org/2013/09/los-zapatistas-el-arte-de-construir-un-mundo-nuevo-raul-zibechi/print/>

<sup>9</sup> Op. cit. (Andrade, 2011, p. 60)



# **BIBLIOGRAFÍA**

- Alambert, Francisco y Polyana Canhête. *As bienais de São Paulo*, São Paulo: Boitempo Editorial, 2005. (Colección Paulicéia)
- Aguilar, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- Andrade, Mário. *Macunaíma. El héroe sin ningún carácter*, pról. João Cezar de Castro Rocha, trad. Héctor Ólea, La Habana: Casa de las Américas, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Maicunima. O herói sem nenhum carácter*, 20 ed., Brasil: Editora Itatiaia Limitada-Instituto Nacional do Livro- Fundação Nacional Pró-memória, 1984.
- Andrade, Oswald. *Escritos antropófagos*, Buenos Aires: Corregidor, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Memórias sentimentais de João Miramar. Serafim de Ponte Grande*, 2da ed., Brasil, 1971. [http://www.4shared.com/office/f9yjQGyg/memorias\\_sentimentais\\_de\\_joao\\_.html](http://www.4shared.com/office/f9yjQGyg/memorias_sentimentais_de_joao_.html)
- Arantes, Paulo. “O novo tempo do mundo. A experiência da história numa era de expectativas decrescentes”, versión distribuida durante el *II Seminário Neoliberalismo e Racionalidade política*, Departamento de Filosofía, Universidad de São Paulo, 19 de septiembre 2013.
- Arantes, Otília. “A virada cultural do sistema das artes.” *Margem Esquerda, Ensaios marxistas*, Núm. 6, pp. 61-75. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.
- \_\_\_\_\_. “Uma estratégia fatal. A cultura nas novas gestões urbanas”, *A cidade do pensamento único*, pp.11-74. Petrópolis-Brasil: Editora vozes, 2000.
- Barrios, José Luis, Pablo Lazo Briones y Ana María Martínez de la Escalera. *Memoria instituida y memoria instituyente*, México: Universidad Iberoamericana, 2008.
- Batra, Roger. *Diccionario de Sociología Marxista*, Roger Bartra, México: Grijalbo, 1972.
- Bauman, Zygmunt. *La globalización. Consecuencias humanas*, 5ta reimp., México: FCE, 2010. (pp. 75-133)
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, 17ed., México: Siglo XXI, 2008. (Introducción. La modernidad: Ayer, hoy y mañana pp.1-27)
- Bienal 50 anos 1951-2001*, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo-UNISYS, 2001.
- Bolívar, Echeverría. *Modernidad y blanquitud*, México: Era, 2011. ( pp. 57-86)

- Borja, Jordi. *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*, México: Taurus, 2002.
- Borges, Buarque de Hollanda. *O futebol como alegoria antropofágica: modernismo, música popular e a descoberta de "brasilidade" esportiva*, 2011. <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article65>
- Cândido, António. *Textos de intervenção*, Río de Janeiro: Duas cidades-editora 34, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*, Río de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- Castro Rocha, Joao Cesar y Rufinelli Jorge, eds. *Anthropophagy Today? Antropofagia hoje?, ¿Antropofagia hoy?, Antropofagia oggi?*, Stanford: Nuevo Texto Crítico, N°23/24, 2000.
- Chiarelli, Tadeu. *Arte internacional brasileira*, São Paulo: Lemos editorial & Gráficos Ltda., 2002.
- \_\_\_\_\_. *Tropical, de Anita Malfatti: reorientando uma velha questão*, s/e, 2003.
- Coutinho, Augustin André. *O neoliberalismo e seu impacto na política cultural brasileira*, 2010. <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/29463?show=full>.
- \_\_\_\_\_. *Definición de la cultura*, México: FCE, 2010. (pp. 17-40).
- Cohelo, Teixeira. *Diccionario crítico de políticas culturales*, São Paulo: Iluminarias, 1997.
- Crespo, Flores Carlos. *La negociación como dispositivo para reducir relaciones de dominación. Aspectos conceptuales y metodológicos*, Cochabamba: CEUS-UMSS, s/f.
- Derrida, Jacques. *Mal de Archivo, una impresión freudiana*.
- <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>
- Diccionario Pensamiento y cultura de Nuestra América, Biblioteca Virtual Latinoamericana*, [http://www.cialc.unam.mx/pensamientoycultura/biblioteca%20virtual/diccionario/raza\\_cosmica.htm](http://www.cialc.unam.mx/pensamientoycultura/biblioteca%20virtual/diccionario/raza_cosmica.htm)
- Didi-Huberman, George. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Argentina: Adriana Hidalgo editora, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid: A. Machado Libros, 2008.
- Echeverría, Bolívar. *Definición de la cultura*, 1ªed 2001, México: FCE-Ítaca, 2010.

- Eco, Umberto. *La historia de la fealdad*, Barcelona: Lumen, 2007.
- Ego Ducrot, Víctor. *Los sabores de la historia*, México: Norma-SEP, 2004.
- Fals, Borda Orlando. *Las revoluciones inconclusas en América Latina 1809-1968*, México: Siglo XXI, 1968.
- Fernández, Retamar Roberto. *Calibán, apuntes sobre la cultura en nuestra América*, 1ªed., México: SEP-UNAM, 1982. (Colec. Clásicos Americanos)
- \_\_\_\_\_. *Todo Calibán*, La Habana: 2000.
- <http://www.cubadebate.cu/wp-content/uploads/2009/05/todo-caliban-roberto-fernandez-retamar.pdf>
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía abreviado*, México: Hermes, 1983.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*, Trad. Alberto González Troyano, Buenos Aires: Tusquets, 1972.
- \_\_\_\_\_. *¿Qué es un autor?*, México: La letra editores-Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Las palabras y las cosas*, México: Siglo XXI, 2010.
- Frazer, James George. *La rama dorada*, La Habana: Clásicos Ciencias Sociales, 2008.
- Freyre, Gilberto. *Manifiesto regionalista 1926*, Recife: FUNDJ, ed Massangana, 1996.
- Furtado, Celso, Jaguaribe, Helio, Cardoso, Fernando y otros. *Brasil hoy*, México: Siglo XXI, 1968.
- García, Canclini Néstor. *Políticas culturales en América Latina*, México: Enlace-Grijalbo, 1987.
- \_\_\_\_\_. *La globalización imaginada*, México: Paidós, 1999.
- Gestão de marketing e comunicação avanços e implicações*. Comp. Misture Huguchi Yaneze, São Paulo: Editora Saraiva, 2012.
- Graves, Robert. *Los mitos griegos*, Madrid: Alianza Editorial, s/f.
- Herkenhoff, Paulo. *Núcleo histórico: Antropofagia e história de canibalismos*, 1998.
- <http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/AHWS/Publicacoes/Paginas/24ª-Bienal-de-São-Paulo---Catálogo---Parte-1---1998.aspx>
- \_\_\_\_\_. “Bienal 1998: princípios e processos”, en Revista *Marcelina (Antropofágica)*, año1, Núm. 1, Brasil, 2008. pp.21-36.
- “Dez anos depois: um debate como Paulo Herkenhoff” transcripción de debate María

- Helena Carvalhaes, en *Revista Marcelina (Antropofágica)*, año 1, Núm. 1, Brasil, 2008. pp.37-41
- Historia de la vida privada*, Tomo 5, Madrid: Taurus, 1989.
- Iani, Octavio. *El colapso del populismo en Brasil*, México: UNAM, 1974.
- Jáuregui, Carlos. *Canibalia*, Madrid: Vervuet, 2008.
- Jiménez Jose, ed. *Una teoría del arte desde América Latina*, España: MEIAC-Turner, 2011.
- Koselleck, Reinhart. “Entrevista I: Historia conceptual, memoria e identidad”, *Revista de libros*, 2006. [http://socfront.flacso.edu.mx/?page\\_id=463](http://socfront.flacso.edu.mx/?page_id=463)
- \_\_\_\_\_. “Entrevista II: Historia conceptual, memoria e identidad”, *Revista de libros*, 2006. [http://socfront.flacso.edu.mx/?page\\_id=471](http://socfront.flacso.edu.mx/?page_id=471)
- \_\_\_\_\_. “Espacio de experiencia y horizonte de expectativa, dos categorías históricas”, en *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempo históricos*. <http://www.wuala.com/subrepticio/libros/reinhart%20koselleck%20-%20Futuro%20Pasado.pdf?lang=es>
- Lagnado, Lisette. “On how the 24th São Paulo Biennial took on Cannibalism”, en *Third Text*, núm. 46, Spring, 1999.
- Laplantine, François y Nous Alexis. *Diccionario Mestizajes. De Archimboldo a Zombie*, México: FCE, 2007.
- Manifiestos de las vanguardias artísticas*, México: Voces del arte-Ediciones basurero, 2006.
- Martins, Luiz Renato. “Una teoría crítica de la cultura para las naciones periféricas”, *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del arte, V Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, XIII Jornadas CAIA*, Argentina, 2009. (pp.469-480).
- Medina, Cuauhtémoc. *Sur; sur; sur*, México: SITAC, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Dominó caníbal*, Murcia: 2010. <http://www.pacmurcia.es> y <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-domino-canibal/1001792/>
- \_\_\_\_\_. “Contemp(t)orary: once tesis”, Traducción de Roberto Jacoby, en

- Ramona. Revista de Artes Visuales*, no. 101, Argentina, junio/julio 2010. (p. 72-76). Originalmente publicada como: "Contemp(t)orary: Eleven Theses", en: *e-flux journal*, 2010, no. 12, January 2010, p. 9.
- Mesquita, Ivo. "Arte contemporáneo en Brasil como caso aparte", *Ahí está la cosa. Instalación y arte-objeto en América Latina*, México: Centro Cultural de Arte Contemporáneo, 1997.
- Millán, Valdés Rodrigo. *Sistema global del arte: museos de arte contemporáneo, bienales y ferias como mecanismos de posicionamiento urbano en los circuitos globales de intercambio*, Revista Eure, Vol. XXXV, 2009. (pp.155-169).
- Mintz, Sidney W. *Sabor a comida, sabor a libertad*, México: Ediciones de la Reina Roja-CONACULTA-CIESAS, 1996. (Colec. La falsa tortuga).
- Morales, Alfonso. *Iconofagia: Imaginería fotográfica mexicana del siglo XX*. México-Madrid: Comunidad de Madrid-CONACULTA, 2005.
- Mosquera, Gerardo. *Ante América, Colombia*:  
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/anam/indice.htm>  
\_\_\_\_\_. *Contra el arte latinoamericano*, 1996.  
[http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera\\_oaxaca.pdf](http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf)  
\_\_\_\_\_. *Contra el arte latinoamericano (entrevista)*, 2009. <http://arte-nuevo.blogspot.mx/2009/06/contra-el-arte-latinoamericano.html>  
\_\_\_\_\_. *Adiós a la antropofagia. Arte, internacionalización y dinámicas culturales*, Colombia: 2012. [https://www.youtube.com/watch?feature=player\\_detailpage&v=l0Xli9BNPy0](https://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=l0Xli9BNPy0)
- Müller, Max y Halder Alois. *Diccionario de filosofía*, Barcelona: Herder, 1986.
- O'Gorman, Edmundo. *La invención de América*, México: FCE, 1984.
- Oliveira, Francisco de. "Das invenções à indeterminação", *A era da indeterminação*, comp. Francisco de Oliveira y Cibele Rizek, São Paulo: Boitempo Editorial, 2007. (Colec. Estado de sitio) (pp. 12-45)  
\_\_\_\_\_. "Hegemonia às avessas: decifra-me ou te devoro", *Hegemonia às avessas*, comp. Francisco de Oliveira, Ruy Braga y Cibele Rizek, São Paulo: 2010. (Colec. Estado de sitio) (pp. 21-44)

- Palacio, Muñoz Víctor, Lara, Sánchez Miguel Ángel y Héctor Mora. *Elementos para entender la crisis mundial actual*, México: SME, 2009.
- Richard, Nelly. “Latinoamerica y la posmodernidad”, *Posmodernidad en la periferia enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Editores Hermann Herlinghaus y Mónica Walker, 1994.
- \_\_\_\_\_. “La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje y representación”, *Visiones comparativas: XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.
- \_\_\_\_\_. “The postmodern Centro-Marginal condition”, *American Visions/Visiones de Las Américas: Artistic and Cultural Identity in the Western Hemisphere*, Nueva York: Allworth Press, 1994.
- Rodo, José Enrique. *Ariel*, 1ªed. México: SEP-UNAM, 1982. (Colec. Clásicos Americanos).
- Rojo, Mayra. *Itinerarios de carne: una aproximación al acto antropófago en el arte brasileño del siglo XX*. Adriana Varejão, trabajo no publicado, México, 2009.
- Sader, Emir. “Brasil. Una cartografía de la injusticia”, en *Revista Memoria*, núm. 110, abril de 1998. (pp. 25-27).
- \_\_\_\_\_. *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*, CLACSO, 2007.
- \_\_\_\_\_ y Marco Aurélio García. *Brasil*, México: Ocean Sur, 2010.
- Sánchez, Vasquez Adolfo. *Cuestiones estéticas y contemporáneas*, México: FCE, 1996.
- Schwartz, Jorge. “Um Brasil em tom Menor, Pau-Brasil e Antropofagia”, en *Revista Crítica literaria Latinoamericana*, Año XXIV, núm. 47, Lima-Berkeley, 1er semestre 1998, pp. 53-65.
- Simonard, Pedro. *A geração do cinema novo. Para uma antropologia do cinema*, Río de Janeiro: MAUAD, 2006.
- Subirats, Eduardo. *Una última visión del paraíso*, México: FCE. 2004.
- Tomassi Noreen, Jacob Mary Jane y Mesquita Ivo, eds. *American Visions/Visiones de Las Américas: Artistic and Cultural Identity in the Western Hemisphere*, Nueva York: Allworth Press, 1994.

Vasconcelos, Gilberto. *Música Popular: de olho na festa*, Río de Janeiro: Graal, 1977.

Vellegia, Susana. *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*, República Dominicana: Editora Búho, 2007. (pp. 224-231, 309-314)

Wu, Chin-Tao. *Privatização da cultura*, São Paulo: Bomtempo Editorial, 2006.

Zibechi, Raúl. *Brasil potencia*, México: Bajo Tierra Ediciones, 2012.

\_\_\_\_\_. *Autonomías y emancipaciones. América Latina en movimiento*, México: Bajo Tierra, 2008.

Zweig, Stefan. *Brasil, país del futuro*.

[http://www.medellindigital.gov.co/Mediateca/repositorio%20de%20recursos/Zweig,%20Stefan%20\(1881%20%E2%80%93%201942\)/Zweig\\_Stefan\\_Brasil%20pais%20de%20futuro.pdf](http://www.medellindigital.gov.co/Mediateca/repositorio%20de%20recursos/Zweig,%20Stefan%20(1881%20%E2%80%93%201942)/Zweig_Stefan_Brasil%20pais%20de%20futuro.pdf)

## HEMEROGRAFÍA

“Acentuar lo local, paradoja de la globalización, señala Gubern”, corresponsal Mónica Mateos-Vega, *La Jornada*, México, 13 diciembre 2003, p.13. (La cultura).

Almeyra, Guillermo. “El efecto brasileño”, *La Jornada*, México, 1 septiembre 2002.

\_\_\_\_\_. “Hacia otro Brasil”, *La Jornada*, México, 30 junio 2013.

\_\_\_\_\_. “Lula sí, si...”, *La Jornada*, México, 27 octubre 2002.

“Arte y comercio, tan incompatibles como el amor y la guerra: Subirats”, corresponsal Garfías, Ericka Montaña. *La Jornada*, México, 19 octubre 2003. (Cultura)

“Bienal elige hoje seu novo presidente”, corresponsal Celso Fioravante, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 fevereiro 1997, p.12 (Folha Ilustrada/Artes Plásticas) (Fundação Bienal, Arquivo Wanda Svevo)

Blanco, José. “Desafíos *brasileiros*”, *La Jornada*, México, 2 julio, 2013.

\_\_\_\_\_. “Incógnita nas ruas”, *La Jornada*, México, 25 junio 2013, p.18 (Política/Opinión)

Buerostro, Marco y Cristina Barros. “Alimentación en Brasil”, *La Jornada*, México, 25 junio 2013, p.8a. (Itacate)

“El desarrollo cultural palanca del crecimiento”, corresponsal José Luis Espinosa,



- Milenio*, México, 19 marzo 2002.
- “En la cultura, la claves para el desarrollo de AL: Néstor García Canclini”, corresponsal Hernández, Arturo García. *La Jornada*, México, 17 noviembre 2002, p.2a.
- Entrevista Emir Sader, “América Latina, rumbo al posneoliberalismo”, *La Jornada*, México, 11 octubre 2007, p.9. (Política).
- Entrevista a Fernando Henrique Cardoso, “Nada fue hecho a ciegas”, publicación original en *O’Globo*, 5 de noviembre, 2002.
- Entrevista Luiz Inacio Lula da Silva. “Lo necesario, lo posible y lo imposible”, *La Jornada*, México, 19 mayo 2013, p.2.
- Entrevista a Rodrigo Naves, “Bienal de São Paulo um modelo em questão. Os gigantescos shows de arte em Kassel, Veneza e São Paulo levantam constantemente a questão sobre a seleção, apresentação e dimensão. O historiador da arte Rodrigo Naves conversa com a jornalista Angela Pimenta”, *Humbolt 79*, Inter-naciones, 1999. (Fundação Bienal, Arquivo Wanda Svevo)
- Fabris, Annateresa. “Bienal”, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 outubro 1998. (Lux Jornal) (Fundação Bienal, Arquivo Wanda Svevo)
- Gómez, Magdalena. “Brasil: ¿y el estallido de los pueblos indígenas?”, *La Jornada*, México, 2 julio 2013, p.15.
- Guerra, Cabrera Ángel. “Brasil: lecciones para la izquierda y...”, *La Jornada*, México, 27 junio 2013.
- Linares, Martin. “Senderos que se bifurcan, continuidad neoliberal: el verdadero *Riesgo-Brasil*” (I), *Excelsior*, México, 3 octubre 2002, pp.10A-11.
- \_\_\_\_\_. “Senderos que se bifurcan, continuidad neoliberal: el verdadero *Riesgo-Brasil*” (II), *Excelsior*, México, 4 octubre 2002, pp.10A-11
- \_\_\_\_\_. “Senderos que se bifurcan, continuidad neoliberal: el verdadero *Riesgo-Brasil*” (III), *Excelsior*, México, 5 octubre 2002, pp.10A-11
- \_\_\_\_\_. “Senderos que se bifurcan, continuidad neoliberal: el verdadero *Riesgo-Brasil*” (IV), *Excelsior*, México, 6 octubre 2002, pp.10A
- “Lula, una vida de perseverancia que lo tiene con un pies en la presidencia”, corresponsal Stella Calloni, *La Jornada*, México, 27 octubre 2002, p.30 . (El mundo).
- Nadal, Alejandro. “¿Fracasó el modelo neoliberal-asistencialista en brasil?”, *La Jornada*,

- México, 3 julio 2013.
- Nepomueno, Eric. “Brasil: un país delante de un espejo cruel”, *La Jornada*, México, 1 julio 2013, p.5 (Futbol e indignados)
- \_\_\_\_\_. “Rousseff propone plebiscito para emprender una reforma política”, *La Jornada*, México, 25 junio 2013, p.4 (Especial: Los indignados de Brasil)
- \_\_\_\_\_. “Brasil y su duda: ¿cómo votará la nueva clase media?”, *La Jornada*, México, 9 junio 2013.
- Ouriques, Nildo. “El gobierno de Collor y la gestión de la crisis económica”, Parte 1, *El Día, Testimonios y documentos*, México, 16 de marzo de 1990.
- “Propicia la globalización nuevo internacionalismo cultural”, corresponsal Carlos Paul, *La Jornada*, México, 21 enero 2004.
- Rodríguez, Araujo Octavio. “La perspectiva Lula”, *La Jornada*, México, 31 octubre 2002.
- Sader, Emir. “Estados Unidos y el gobierno de Lula”, *La Jornada*, México, 29 noviembre 2002, p.1 y 34.
- \_\_\_\_\_. “Brasil: la carcajada de las hienas”, *La Jornada*, México, 17 julio 2005.
- \_\_\_\_\_. “La importancia de a victoria de Lula para AL”, *La Jornada*, México, 16 abril 2006, p.16 (Política/opinión)
- \_\_\_\_\_. “Brasil: primeras reflexiones”, *La Jornada*, México, 21 junio 2013.
- \_\_\_\_\_. “¿Qué otro mundo es posible?”, *La Jornada*, México, 20 enero 2003.
- Sotelo, Adrián. “Brasil: La certificación neoliberal del gobierno de Lula”, *Revista Tareas*, Núm. 119, enero-abril. CELA, Centro de Estudios Latinoamericanos, Justo Arosamena, Panamá. 2005. pp. 141-144.
- Sousa, Boaventura de. “El mundo solidario 2006”, *La Jornada*, México, 11 febrero 2006.
- \_\_\_\_\_. “El precio del progreso”, *La Jornada*, México, 23 junio 2013. (Especial: Los indignados de Brasil)
- “Vislumbran el pacto social de Lula como única alternativa para salvar a Brasil”, corresponsal Stella Calloni, *La Jornada*, México, 23 octubre 2002, p.37. (El mundo).
- Wallerstein, Immanuel. “Antiguo dilema para la izquierda: el caso Brasil”, *La Jornada*, México, s/f, (Política/opinión)

Zibequi, Raúl, “Segue el ascenso de Brasil como potencia global”, *La Jornada*, México, 5 noviembre 2010, p.24 (Política/opinión)

\_\_\_\_\_. “Brasil de la política al *marketing*”, *La Jornada*, México, 18 octubre 2004. (Política/Opinión)

\_\_\_\_\_. “La clase obrera (sindicalizada) en el paraíso”, *La Jornada*, México, 5 junio 2009. (Política/Opinión).

\_\_\_\_\_. “La revuelta de los veinte centavos”, *La Jornada*, México, 24 junio 2013. (Especial: Los indignados de Brasil)

\_\_\_\_\_. “Río de Janeiro: de la ciudad maravillosa a la ciudad-negocio”, *La Jornada*, 23 junio 2013. (Especial: los indignados de Brasil)

\_\_\_\_\_. “Segue el ascenso de Brasil como potencia mundial”, *La Jornada*, México, 5 noviembre 2010.

**Material Fundação Bienal, Arquivo Wanda Svevo, documentos administrativos, cartas y proyectos:**

Carta para o arquiteto Paulo Mendes da Rocha, enviada pela área de Arquitetura XXIV Bienal de São Paulo e o curador geral Paulo Herkenhoff, Arquivo Wanda Svevo, 31 julho 1998.

Descrição das “Noventa e cinco, entre mil, formas de antropofagia e canibalismo (um pequeno exercício crítico, interpretativo, poético e especulativo”, Fundação Bienal, Arquivo Wanda Svevo.

Descrição geral da Bienal, “XXIV Bienal de São Paulo, 3 outubro-3 dezembro 1998”, Fundação Bienal, Arquivo Wanda Svevo, 1998.

Descrição geral do Núcleo Histórico, “Núcleo histórico: antropofagia e história de Canibalismos”, Fundação Bienal, Arquivo Wanda Svevo, 1998.

Diagrama da Exposição, Fundação Bienal, Arquivo Wanda Svevo, 8 junho 1998.

Herkenhoff, Paulo y Pedrosa, Adriano, “Cultural conditions-Condicioness culturais”, Fundação Bienal, Arquivo Wanda Svevo, 1998.

“Historia da Bienal de São Paulo”, Bienal de São Paulo, 1998.

“Instrumento particular de contrato de patrocínio Patrocinadora Bolsa de Valores de São

Paulo”, Fundação Bienal, Arquivo Wanda Svevo, 29 julho 1998.

“Núcleo Educação: A Educação Pública e a XXIV Bienal de São Paulo”, Coord. Iveta  
María Borges, María Grazia Vena y María Silvia Matrocolla, Fundação Bienal,  
Arquivo Wanda Svevo, 20 março 1998.

Pedrosa, Mario. “Antropofagia alegórica”, UCLA, Fevereiro 1996, Fundação Bienal,  
Arquivo Wanda Svevo.

Plano gráfico de exibição de Representações Nacionais, Fundação Bienal, Arquivo  
Wanda Svevo, 1998.

“Projeto do Núcleo Educação”, Fundação Bienal de São Paulo, XXIV Bienal, 25 julho  
1998, Fundação Bienal, Arquivo Wanda Svevo.

