

La actualidad del paradigma antropofágico

Federico Urtubey

ue.federico@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

El presente trabajo pretende hilvanar la obra de la artista brasileira Adriana Varejao y los textos curatoriales e investigativos que hacen eco de ella, con relación al legado teórico de la primera vanguardia brasileira. El fin último de este ensayo es señalar las huellas de estos debates, para entrever si fueron superados o si no han encontrado una interpelación que los obligue a reformularse.

Palabras clave

identidad
arte poscolonial
arte contemporáneo

En las últimas décadas, y sobre todo a partir del posicionamiento internacional que cobró el arte de nuestro continente, se ha tensionado la expresión "arte latinoamericano". No han sido pocas las elaboraciones que, históricamente, abordaron esta discusión. Nuestra intención es rescatar los aportes de la publicación Revista de Antropofagia, de Brasil, y, más precisamente, de su "Manifiesto Antropófago", para visualizar hasta qué punto algunas consignas y resoluciones de las vanguardias históricas están actualmente en vigencia cuando se trata de celebrar las obras de arte latinoamericanas o de validar esta misma categoría.

La constelación antropofágica

Si bien la aparición de los modernistas brasileiros, en la década del veinte, fue contundente, su identidad como modernos se cimentó con la publicación de Revista de Antropofagia, de Oswald de Andrade. La revista surgió en 1928 e, inmediatamente, se constituyó en un punto de inflexión en el pensamiento estético y político de la época. Desde su título, delata el interés por lo autóctono que rodeaba a los modernos brasileiros. Tarsila do Amaral le regaló a De Andrade un cuadro titulado Abaporu, que significa "antropófago" en lengua tupi. De esta obra De Andrade tomó el concepto antropofagia y lo insertó en el ampliamente difundido "Manifiesto Antropófago" que apareció en el primer número.

Ahora bien, ¿qué significa antropofagia? Este término –que inunda la Revista, el Manifiesto y las ilustraciones y que es el topos que hilvana las propuestas con las obras y con las apariciones en la escena pública–, tiene un significado esencialmente antropológico: alude a una práctica ge-

neralizada en las tribus indígenas de Brasil, que consiste en devorar ritualmente la carne del enemigo, incorporando en este acto su fuerza, situación que será retomada en términos metafóricos en el pensamiento de De Andrade.

La antropofagia tiene una temporalidad propia. Si hasta ahora el neocolonialismo se caracterizó por avanzar y por adelantar territorio cultural y material por sobre los colonizados, la antropofagia inaugura una época en la que el avasallamiento es resistido por la sabiduría tribal y por las técnicas autóctonas de defensa. En la propuesta de engullir y de devorar al contrincante/ofensor, asimilándolo e incorporando su fuerza, observamos un posicionamiento que rescata como única operatoria a una estrategia que remite a la brasilidad más pura.

Sólo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente. Única ley del mundo. Expresión enmascarada de todos los individualismos, de todos los colectivismos. De todas las religiones. De todos los tratados de paz.

Tupi, or not tupi, that is the question (De Andrade, 1928).

Retomar la dicotomía shakesperiana e introducir a los Tupi como el paradigma del ser o del no ser involucra el intento por revertir la problemática centro-periferia respecto del hombre blanco europeo e introducir un paradigma hegemónico eminentemente enmarcado en la brasilidad, ni siquiera en el americanismo como una cuestión general. La referencia metonímica de los Tupi como parte que representaría el ser de un país entero es una contundente operación por medio de la cual lo indígena es erigido como el canon normalizador por sobre la geografía social y cultural de un país densamente heterogéneo. No obstante, quien enuncia el "Manifiesto Antropófago" no es el indígena. La frase "Solo la antropofagia nos une" implica que una práctica concreta –que le pertenece a una etnia– pasa a

ser abstraída para constituirse, metafóricamente, en una herramienta y para ser representativa de la comunidad en general. Tomar el término antropofagia reposiciona al elemento indígena en una instancia fundamental y primordial, aunque en esta nueva jerarquización dicho término adquiere una dimensión metafórica, distinta a la originaria.

"Solo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente". Entender a la antropofagia como una liberación en todos los planos inaugura un enfoque que supone que el texto en cuestión tiene distintas variables de análisis. Como una constante, en el "Manifiesto Antropófago" se abordan dimensiones históricas que hablan de hechos acontecidos en Brasil y en Europa, es decir, dimensiones filosóficas que comunican las diferencias culturales y cosmológicas que se desprenden al comparar las ideas y los procederes de dos culturas distintas. Incluso, toca una dimensión económica cuando el texto comunica el inicio de la deuda externa del Brasil. La antropofagia es una actividad.

Hemos señalado la voluntad de De Andrade de constituir un sujeto plural, un nosotros que hable por todo el Brasil. El diseño de este sujeto está estructurado en un corpus textual que releva elementos, conceptos e institutos provenientes de distintas áreas, lo que posibilita lograr una homogeneidad identitaria en el reconocimiento de los múltiples agentes que la conforman. De este modo, se ven referencias de este tipo:

Filiación. El contacto con el Brasil Caraiba. Ori Villegaignon print terre. Montaigne. El hombre natural. Rousseau. De la Revolución Francesa al Romanticismo, a la Revolución Bolchevique, a la Revolución Surrealista y al tecnicismo bárbaro de Keyserling. Caminamos [...].

De William James a Voronoff. La transfiguración del Tabú en tótem. Antropofagia (De Andrade, 1928).

Vemos en el “Manifiesto Antropófago” distintas operaciones que intentan conformar una síntesis del pensamiento y de la cultura occidental, así como también de las formaciones culturales del propio continente, enumerando sus propiedades preexistentes. Tienen incumbencia en esta síntesis la historia del arte, la antropología, la sociología, la historia y la religión; con lo cual, obtenemos que quienes elaboran este texto han tenido una educación privilegiada, de acusado cosmopolitismo. Podemos decir que se han servido de su erudición para señalar rasgos generales y particulares de aquel otro que se presenta frente a Brasil; rasgos que van desde lo económico hasta lo social y lo artístico, y que tienen como finalidad realizar un retrato de cuerpo entero de aquella cultura que pretende colonizar y adelantar terreno. En este sentido, la enumeración taxativa de los componentes del patrimonio de la cultura occidental suele anteceder a la mención de los acontecimientos históricos concretos.

Nunca fuimos catequizados. Vivimos a través de un derecho sonámbulo. Hicimos nacer a Cristo en Bahía. O en Belén del Pará. Pero nunca admitimos el nacimiento de la lógica entre nosotros.

Contra el Padre Vieira. Autor de nuestro primer préstamo, para ganar su comisión. El rey analfabeto le había dicho: ponga esto en el papel pero sin mucha labia. Se hizo el préstamo. Se gravó el azúcar brasileiro. Vieira dejó el dinero en Portugal y nos trajo la labia (De Andrade, 1928).

Lo que se hace después de aludir a la Revolución Francesa, a la Revolución Rusa, a Keyserling, etcétera, es detallar un episodio de la historia de Brasil en el que el Padre Vieira, como representante también de la Iglesia Católica, contrajo la primera deuda. De acuerdo con esta consideración, no sería osado focalizar en cómo –luego de la enumeración de insignias de la cultura occidental–, De Andrade enuncia algún hecho delictivo o vergonzoso relacionado con el pro-

ceso de colonización de Brasil. Por ello, todo el tiempo parece querer reducir la presencia de ese otro occidental a una fuerza que, en verdad, es destructiva.

Ahora bien, el autor repite, luego de cada una de estas denuncias, la palabra “antropofagia”. Así, la estrategia discursiva tendría dos efectos: describir la conducta destructiva de la cultura europea y contraponer la propia cultura basada en la incorporación y en la ingesta, posicionándose como un dogma resolutivo de las cuestiones culturales a resolver.

“Ya teníamos el comunismo. Ya teníamos la lengua surrealista, la edad de oro”. En este punto, podemos dimensionar la naturaleza moderna y vanguardista de Revista de Antropofagia. De Andrade retoma un tiempo mítico para situar a Brasil antes de la conquista de los portugueses e invierte la diacronía histórica al establecer que el nuevo continente ya conocía el comunismo, la lengua surrealista y la edad de oro. Estos términos implican una valoración sobre lo que De Andrade considera valioso de Europa, en la que se revisitan las coordenadas ideológicas y los debates teóricos en boga en países como Francia, como Italia, etcétera.

Retomar el marxismo y el surrealismo implica extrapolar la utopía de una revolución social y la realización de un ideal de justicia junto con el rescate de las proyecciones artísticas más contemporáneas a un país que es ajeno a estas construcciones. Lo que De Andrade intenta decir es que lo mejor que occidente tiene para mostrar de sí mismo no es algo envidiable para Brasil, país que –en los términos en los que lo presenta el autor– ya ha desarrollado formas de convivencia social y de experimentación artística.

Finalmente, cabe señalar hasta qué punto los retruécanos, las paradojas, las ironías y las intertextualidades son otro contenido envolvente del “Manifiesto Antropófago”, en el cual las mismas declaraciones y postulados son susceptibles de interpretaciones abiertas, literales, irónicas, etc. Es en este sentido que las coorde-

nadas del modernismo brasileiro, descritas en el inicio de este ensayo, son, en realidad, las verdaderas cristalizaciones del movimiento antropófago, que involucró –al igual que el manifiesto– la convivencia entre distintos sectores y agentes, artistas e intelectuales, y que en la ingesta de unos a otros se propició la apertura de distintas visiones del arte, de la sociedad y de la cultura, sin que ninguna prevaleciera sobre la otra. Por esto es que se afirma que el movimiento centrífugo que inauguró el “Manifiesto Antropófago” es en realidad el que llevó adelante el grupo modernista en sí mismo (Martínez Núñez, 2005).

Ahora bien, es importante hacer una lectura que aborde la significación actual de lo descrito. Así, corresponde señalar que el “Manifiesto Antropófago” y la Revista de Antropofagia se introducen en los debates y en las polémicas de su tiempo y que la solución antropofágica ha tenido una importante difusión como noción clave para abordar la dinámica cultural de la región. Al respecto, Gerardo Mosquera explica: “[...] su línea no sólo ha sobrevivido al modernismo pelear de sus orígenes: se ha visto impulsada por el auge de las ideas estructuralistas y postmodernas acerca de la apropiación, la resignificación y la validación de la copia” (2005).

Lo cierto es que la experiencia histórica ha obligado a reconocer que –detrás de la aparente apropiación y resignificación del elemento externo– se ha satisfecho, como señala Mosquera, “el deseo de la cultura dominante por un otro reformado, reconocible, quien posee una diferencia en la semejanza, facilitando la relación de dominio sin quebrar la diferencia con otro inferior que permite establecer la identidad hegemónica” (2005). De este modo, resulta necesario romper con una visión demasiado afirmativa de la retórica antropofágica y poner en tensión el paradigma de las culturas de la resignificación, término que ha propuesto Nelly Richard (1989) y que alude a estrategias de resistencia cultural que dejan indemnes a las coordinadas políticas y simbólicas que las condicionan.

Adriana Varejao: arte, mercado y neovanguardia

Hacer una mención sobre la brasilidad en la actualidad exige tomar a los artistas brasileños más solicitados por el mercado internacional, o a aquellos que se abocan a los mercados alternativos o buscan rutas diferentes al circuito mercantil clásico. Por este motivo, cabe mencionar la brecha que inauguran las plataformas virtuales, en tanto canales que habilitan nuevas vías para la circulación, la legitimación y la reelaboración de las obras contemporáneas. Ahora bien, la intención de este trabajo es explorar cuáles son las síntesis de la identidad hacia afuera, es decir, ahondar en cuáles son las respuestas hacia el exterior ante la pregunta por el arte propio o ante la propia inquisición en torno a qué tipo de arte, qué poéticas, deben ser las que se distribuyan hacia afuera de las fronteras.

Nuestro recorte, en este caso, recae sobre una de las artistas brasileñas con más repercusión en la escena artística internacional: Adriana Varejao, quien manifiesta en sus obras una particular mezcla de referencias al arte barroco, a la historia colonial de Brasil, a la literatura libertina y a la música tradicional brasileña. Durante 2013, Varejao reunió en la Argentina casi la totalidad de su obra para una retrospectiva en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (malba).

Al adherir a una concepción del análisis artístico que entiende a la materialidad de la obra como un rasgo importante, pero con la capacidad de decir algo sólo cuando se relaciona con los otros elementos que forman parte de la obra de arte –como los paratextos que la circundan o como el espacio mismo de exposición–, es que entendemos insoslayable el análisis de los ámbitos institucionales y de las voces que se reflejan en los discursos artísticos, reproduciéndolos, modificándolos, encasillándolos, teorizando en torno a ellos, etcétera.

Al respecto, un texto que consideramos fundamental es el del curador brasileiro Adriano Pedrosa (2013) que introduce la obra de Varejao en el MALBA. Pedrosa señala que estas obras se

inscriben como contemporáneas y que “articulan referencias con su entorno de una manera muy peculiar” (2013). Las referencias de las que habla el autor se ven cuando traza la directriz en torno a la cual se debe organizar la lectura de la obra de Varejao. Es determinante cuando dice que “un elemento surge como motivo conductor y atraviesa la obra de Varejao: el cuerpo” (2013). Más allá de constatar si esto es así o no, es pertinente señalar cómo el texto curatorial, al establecer esta relación, funciona como matriz interpretativa porque orienta la lectura y la recepción de la obra de arte, y señala el elemento que es, a su criterio, conductor y central. De este modo, Pedrosa desplaza la lectura de la obra hacia la reflexión sobre el lugar que en ella tiene el cuerpo.

En la obra *Figura do Convite III*, de Varejao, Pedrosa hace un registro amplio que decodifica la presencia de mapas, de rutas de viaje y de imágenes de iconografía colonial religiosa. Señala que hay un cuerpo de citas de otros períodos de la historia del arte que van desde el arte académico del siglo XIX hasta la abstracción geométrica y la cuadrícula modernista. De este modo, Pedrosa marca tres períodos históricos en la obra de Varejao: el de la estética académica, el de la irrupción moderna y el de la contemporaneidad; más específicamente, el de la pintura contemporánea, como se encarga de enunciar el autor. Al mencionar los períodos que se reflejan en la producción, el autor establece la coexistencia de distintas tradiciones y el diálogo entre distintos tropos temporales y espaciales. Los flujos de elementos tradicionales dispares redundan en una tematización que, a su criterio, están asentados en un repertorio híbrido y polifónico.

Ahora bien, es interesante señalar cómo se articula plásticamente ese repertorio en el funcionamiento general de la obra de la artista brasileña, de acuerdo con la óptica de Pedrosa. Para señalar la contemporaneidad de la obra, Pedrosa asevera que ella puede y debe de ser comprendida en los términos de la herencia del barroco,

con lo cual se genera una relación de mutua subsidiariedad entre un momento histórico determinado y lejano, y los procedimientos artísticos actuales. A su respecto, Pedrosa congloba la obra en el barroco a partir de la presencia de un abigarramiento formal de líneas, de puntos, de curvas, de excesos y de ornamentos.



Figura do Convite III (1997), Adriana Varejao

La tesis de Pedrosa es que el estilo funciona sólo como una herramienta a partir de la cual el barroco se posiciona como la estrategia más idónea para poder estructurar, equilibradamente, elementos que corresponden a tradiciones artísticas, sociales e históricas bien distintas. Es en este sentido que el autor entiende que la intersección de tradiciones brasileñas, hindúes, africanas y europeas (fundamentalmente, portuguesas) que se reflejan en la obra de Varejao, concretan al barroco no como un estilo, sino como un modo de operación capaz de operar como estructurante de los distintos elementos y de las diferentes historias de la obra.

¿Cuáles son esas historias y esos elementos? El curador subraya la presencia de la marginalidad, como activo que posibilita una propuesta temática relacionada con los intersticios entre

los cuales se construyen identidades; intersticios situados en los márgenes de la historia y de la mixtura que resulta de la confrontación de culturas. Cabe recordar que el título del texto curatorial –y también de la muestra– es “Historias en los márgenes”, por lo que el contenido de lo poscolonial y de lo subalterno parecen monopolizar la atención.

Las historias marginales son aquellas casi olvidadas o dejadas de lado por la historia tradicional; historias profundas o íntimas, pero también historias contra la corriente, contadas en los márgenes; historias poscoloniales, subalternas; historias fuera del centro, historias al Sur. En este panorama, las historias de Varejao transitan un camino inverso al de Occidente, en un proceso de desoccidentalización (Pedrosa, 2013).

Obtenemos, como conclusión, que el concepto de contemporaneidad está ligado, en este caso, al rescate/ cita de la tradición artística, como se deduce del hecho de retomar al barroco; a la necesidad de construir un relato pos colonial de la identidad que dé cuenta de sus devaneos; al alejamiento de un gran relato mítico/épico de resistencia, en virtud de historias en los márgenes y de las marginalidades que acusan sus propias identidades desde una perspectiva de la micro historia, escrita en las escenas de la cotidianidad; y a la superposición de reflexiones actuales sobre el género y sobre el cuerpo por sobre la narración histórica.

Para ahondar un poco más en el sistema de relaciones que puede establecerse en *Figura do Convite III*, es necesario acudir a otro texto, el de Fátima Nader Simões Cerqueira (2009), perteneciente al campo de la investigación. La autora hace una lectura del canon de artistas brasileiros de la contemporaneidad, entre quienes Varejao adquiere un lugar preminente.

El texto de Simões Cerqueira circunda, fundamentalmente, las intertextualidades presentes en la obra en relación con los aspectos iconográficos que releva de los grabados de Jean Baptiste

Debret y de Teodor DeBry, pintores viajeros del siglo XIX. Así, señala los aspectos formales y temáticos que Varejao decide mantener e introduce elementos que provocan una disrupción respecto del original sobre el que se basa. Tenemos, en este caso, una concepción de la contemporaneidad que articula un tratamiento de revisión de la cultura visual de la modernidad. En este sentido, Simões Cerqueira detalla que *Figura do Convite III* emula las imágenes de presentación construidas con azulejos en las arquitecturas civiles de ciertos edificios y menciona al dispositivo de la obra, porque el dispositivo comprende no sólo la técnica y la materialidad de la obra, sino también sus formas de exhibición y sus modos de presentarse ante el espectador.

La autora hace una observación precisa de la obra, por lo que es viable coincidir con la descripción formal que propone. Una mujer con pelo lacio se posiciona en forma erguida, en un espacio ficticio construido por el efecto de los azulejos. La mujer está en una actitud dinámica, no se sabe a quién mira y en la mano derecha lleva una cabeza degollada, único detalle distinto al grabado fuente en el que se inspira la pintura.

Simões Cerqueira señala que la cabeza degollada es, como se sabe, un retrato de la artista y explica que así se opera la transmutación hacia el autorretrato: “[...] al tratar su propio cuerpo como sujeto y como objeto de representación, fragmentado y ofrecido al otro, se concreta como el ideal de modelo, como pretexto para abandonar la copia” (2009).

La presencia del autorretrato le permite interpretar que *Figura do Convite III* se enlaza con la herencia barroca –lo que continua con el planteo hecho por Pedrosa–, y legitima su interpretación mediante la referencia a una autoridad clásica del barroco: “[...] podría tener en sí el ideal paradigmático que Sarduy apunta como el proceso de la metáfora barroca, en el sentido en que se trata de una imagen en la cual el artista o el modelo son los elementos que organizarán el espacio debido a su pregnancia ante los ojos del

espectador" (Simões Cerqueira, 2009).

Como en el texto del curador brasileño, Simões Cerqueira asume que el cuerpo es el elemento ordenador de todo el campo de la imagen y focaliza en la cabeza de la autora la señalización corporal ordenadora.

De acuerdo con lo expuesto, obtenemos que el indicio por antonomasia de contemporaneidad y de representación de lo regional en la obra de Varejao es la organización del campo plástico en torno a un método de cita y de modificación de un grabado del siglo XIX, por una reformulación que consistió en abandonar ciertos detalles iconográficos o en introducir elementos ajenos a su clásica disposición, como el rostro de la artista.

Conclusiones

Hemos intentado señalar cómo se introduce la obra de Adriana Varejao en el debate artístico contemporáneo, señalando cómo su obra se vertebra en interrogaciones en torno a la identidad, la relación centro-periferia, etcétera. A partir del sistema de interpretación posibilitado desde el texto curatorial y desde el texto de investigación elegido, podemos aseverar que ambos escritos posicionan a la obra de la autora como contemporánea. Esto permite algunas observaciones finales en torno a cómo se construye esta categoría con relación a la importancia del legado del paradigma antropofágico para pensar las producciones actuales.

En primer lugar, la búsqueda de la referencia al barroco –como perspectiva idónea para analizar la obra, sobre todo en el caso de Simões Cerqueira– plantea la visión de un arte contemporáneo reconocible por su utilización del pasado de la historia del arte, vigente en tanto caja de herramientas para la producción en el presente.

En segundo lugar, es válido señalar cómo la contemporaneidad parece leerse con relación a la configuración de una virtual espacialidad. Es decir, los análisis remiten a términos como pensamiento mestizo, historias marginales e histo-

rias poscoloniales; y a expresiones como camino inverso a Occidente, en un proceso de desoccidentalización. Esto señala, para la obra *Figurado Convite III*, un emplazamiento local/regional consistente en una brasilidad en tensión con tradiciones como la europea y la china. La obra está construida, según Pedrosa, en los márgenes de esas tradiciones, con lo cual la índole de la contemporaneidad parece entenderse como circunscrita a una periferia en la que elige permanecer, elaborando las formas artísticas y discursivas.

Esta situación también aparece en el análisis de Simões Cerqueira, cuando establece la estrategia del autorretrato como una forma de desprenderse de la iconografía de DeBry, que viene de la tradición portuguesa. La operación consiste, elementalmente, en subvertir el patrón iconográfico, lo que implica desacomodar el sentido tradicional que lo sustenta. A partir de esta constatación, resulta inevitable la referencia dantoniana a los recurrentes usos y citas del pasado histórico en las obras del arte contemporáneo.

El "Manifiesto Antropófago", de De Andrade, cobra una nueva dimensión histórica cuando la cuota de poscolonialidad de Adriana Varejao –festejada por Simões Cerqueira y por Pedrosa– se vale de la cita y de la reelaboración de imágenes, de técnicas, de objetos y de estilos eminentemente occidentales.

Básicamente, la estrategia de usar y de interponer el lenguaje plástico occidental (las formas vanguardistas europeizadas en su momento, frente a la cita del barroco y de la cerámica dieciochesca portuguesa y china) parece manifestarse, todavía, como una maniobra válida con una fuerte carga poética con capacidad de activarse de acuerdo con la manera en la que sea dispuesta o reelaborada.

Cabe señalar que si el "Manifiesto Antropófago" escindía el pasado indio de la cultura del conquistador, la obra de Varejao manifiesta ciertos matices tendientes a visualizar –de un modo más amplio– el espectro de castas, de clases, de grupos y de subgrupos que compusieron

la sociedad colonial. En este sentido, la introducción de elementos que hacen referencia a la cotidianeidad, tal como lo han puesto de relieve Pedrosa y Simões Cerqueira, entreteje un mapeo urbano poblado por tensiones que hablan de fronteras espaciales y culturales algo más complejas que la síntesis indio/ colonizador.

Asimismo, como despliegue respecto de la propuesta del paradigma antropofágico, hay que nombrar la centralidad de cuestiones, como la del género, que implican decididamente la adscripción de la contemporaneidad a las discusiones más actuales del arte, de la filosofía y de la política. No obstante esto, el grueso de los comentarios de los galeristas y las notas de prensa no refieren a la experimentación poética del cuerpo realizada por Varejao, sino a las codificaciones que hacen referencia a la identidad nacional/ regional en disputa con el pasado colonizado. Esta situación es la que nos convoca a admitir que este arte, poscolonial, contemporáneo, indica discursivamente una continuidad con los álgidos debates propiciados por las primeras vanguardias del siglo pasado, en el mismo punto hasta el que estos debates llegaron.

Finalmente, cabe decir que la estrategia plástica/ semiótica de Adriana Varejao esquivó los riesgos y las advertencias del paradigma antropofágico enunciados por Mosquera, al momento en que direcciona el diseño de sus obras hacia reflexiones y hacia variaciones en torno a la deconstrucción de su autorretrato, entretejiendo lo histórico con lo biográfico. Pero, ciertamente, desde los textos curatoriales parece no haber una reflexión sobre la recurrencia de estos diseños y poéticas en la historia del arte de la región, pervivencia que merece ser contrastada y explicada a la luz de los debates suscitados, aún candentes.

Valgan estas observaciones para hacer pequeñas disrupciones en torno a los discursos críticos actuales, con el fin de señalar su subsidiariedad respecto de escritos y de consignas que, si bien en su momento provocaron rupturas, es

necesario que sean revisados por los curadores y por los teóricos para determinar el quantum de la pesada herencia moderna en los discursos críticos contemporáneos.

Bibliografía

Martínez Núñez, D. (2005). "Antropofagia: hábito y ritual en América Latina". *Aisthesis* (38). Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.

Mosquera, G. (1996). "El arte latinoamericano deja de serlo". Madrid: ARCO Latino.

Richard, N. (1989). *La estratificación de los márgenes*. Santiago: Zegers editor.

Pedrosa, A. (2013). "Historias en los márgenes". Texto de catálogo. Buenos Aires: malba.

Fuentes de Internet

De Andrade, O. (1928). "Manifiesto Antropofágico". *Revista de Antropofagia*, 1 (1) [en línea]. Consultado el 3 de abril de 2014 en http://www.ccgsm.gov.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto_antropofago.pdf

Simões Cerqueira, F. N. (2009). "Memória e persuasão na pintura de Adriana Varejão". *Dissertação Programa de Pós-Graduação em Artes*. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo. Consultado el 3 de abril de 2014 en http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_3576_disserta%E7%E3o%20MESTRADO.pdf