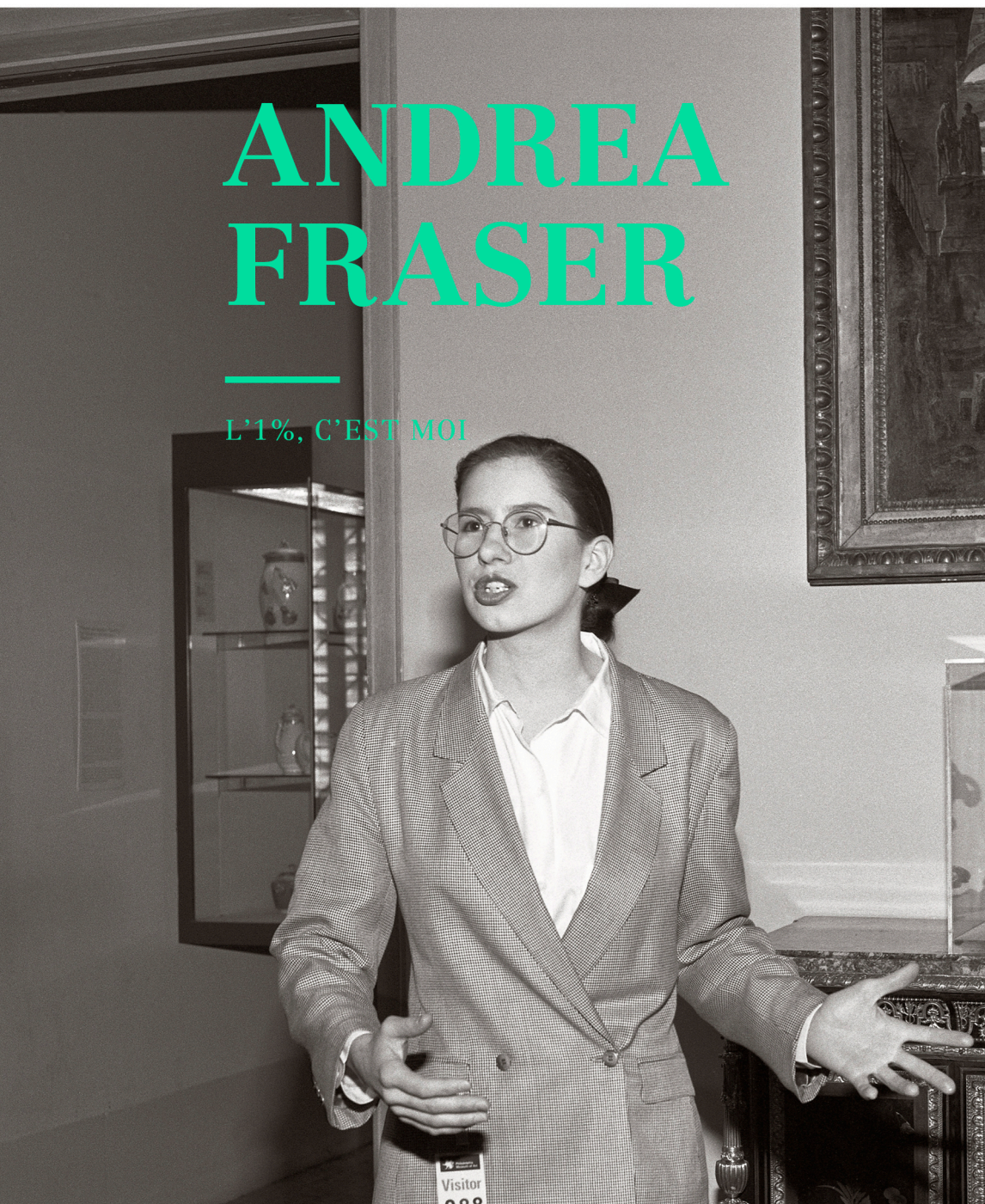


ANDREA FRASER

L'1%, C'EST MOI



MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo



Andrea Fraser, *Proyección—Projection*, 2008 [Cat. 27]

Publicado con motivo de la exposición *Andrea Fraser. L'1%, c'est moi* (22 de abril al 2 de octubre de 2016) MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, España; (15 de octubre de 2016 al 12 de marzo de 2017) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

—
Published on occasion of the exhibition *Andrea Fraser. L'1%, c'est moi* (April 22 to October 2, 2016) MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Spain; (October 15, 2016 to March 12, 2017) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Textos—Texts

Hiuwai Chu · MACBA

Andrea Fraser

Cuauhtémoc Medina · IIE, MUAC-UNAM

Traducción—Translation

Christopher Michael Fraga

Omegar Martínez

Robin Myers

Edición—Editor

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Coordinación editorial—Editorial Coordination

Ana Xanic López · MUAC

Asistencia editorial—Editorial Assistance

Elena Isabel Coll

Adrián Martínez Caballero

Maritere Martínez Román

Corrección—Proofreading

Ana Xanic López · MUAC

Omegar Martínez

Robin Myers

Jaime Soler Frost

Diseño—Design

Cristina Paoli · Periferia

Primera edición 2016—First edition 2016

D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM

Insurgentes sur 3000, Centro Cultural Universitario, Coyoacán,

c.p. 04510, Ciudad de México

D.R. © MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, España

D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts

D.R. © de las traducciones, sus autores—the translators for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

ISBN 978-607-02-8514-1

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

—
All rights reserved.

This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Impreso y hecho en México—Printed and made in Mexico

Portada—Cover: **Andrea Fraser**, *Lo más destacado del museo: conversación de galería—Museum Highlights: A Gallery Talk*, 1989 [Cat. 21]

ANDREA FRASER

L'1%, C'EST MOI



Andrea Fraser, *Proyección—Projection*, 2008 [Cat. 27]

Fragmentos de autonomía	6
Fragments of Autonomy	16

—
CUAUHTÉMOC MEDINA

Conversación con Andrea Fraser	28
Conversation with Andrea Fraser	40

—
HIUWAI CHU

Reportando desde São Paulo, yo soy de Estados Unidos	50
Reporting from São Paulo, I'm from the United States	76

—
ANDREA FRASER

Semblanza	110
Biographical Sketch	111

Catálogo	112
Catalogue	

Créditos	118
Credits	

Fragmentos de autonomía

CUAUHTÉMOC MEDINA



Andrea Fraser, *Bienvenida oficial—Official Welcome*, 2001/2003 [Cat. 2]

De acuerdo, lo que veo es que eres el desencadenante de un montón de emociones enfrentadas.

Tú activas el trauma. Tú lo desencadenas.

ANDREA FRASER, *Proyección*¹

Desde que emergió como agente central del retorno al arte crítico (y la estética de la autocrítica) de fines de los años ochenta, Andrea Fraser contribuyó a una forma de análisis cultural que a la vez atinaba a establecer una fuente imprevista de placeres reflexivos. Fraser se hizo tempranamente notoria cuando apenas rondaba los 20 años de edad y se apropió de las rutinas pedagógicas y de mediación del aparato del museo para producir críticas de los discursos de legitimidad y prestigio cultural de la institución del arte, dotadas de un toque de humor e ironía que deriva en la escenificación de la incomodidad que los rituales y pretensiones de la esfera de la alta cultura provocaban en sus sujetos.

A partir de intervenciones tempranas en los registros de la historia del arte, como su libro de artista *Woman I/ Madonna and Child 1506–1967* [*Mujer I/ Virgen con niño 1506–1967*] (1984), y el uso de carteles del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York para interrumpir reproducciones de “obras maestras” con extractos venenosamente escogidos de la retórica de las cédulas de explicación del propio museo (*Four Posters* [*Cuatro carteles*], 1984), Fraser puso en claro una lógica de crítica inmanente —o de demolición homeopática si se quiere—, donde bastaba inocular las aspiraciones de la alta cultura con sus propias exclamaciones para generar un humor informado y distante con respecto a los rituales convencionales de la reverencia cultural. Rápidamente entendió que esas intervenciones adquirirían especial relevancia al ser escenificadas como acciones artísticas en forma de visita guiada a un museo. En *Museum Highlights: A Gallery Talk* [*Lo más destacado del museo: conversación de galería*] (1989), Fraser encarnaba a una anfitriona llamada Jane Castleton, quien recorría las salas ejerciendo una sobrerrepresentación de

1— Andrea Fraser, “Proyección”, *Andrea Fraser, De la crítica institucional a la institución de la crítica*, trad. Fernando Quincoces, prolog. Cuauhtémoc Medina, México, Siglo XXI Editores, UNAM-Dirección de Artes Visuales e Instituto de Investigaciones Estéticas, MACBA, UAM, Palabra de Clío, 2016, p. 179.

la reverencia cultural, citando y extrapolando el material con el que se presenta la propia institución. Esa estrategia de sobre-identificación que genera humor por efecto de la incongruencia de escenificar y tomar en serio la basura ideológica o estética del mundo del arte, pronto desechó al intermediario de la ficción del agente que ocupa la posición de auxiliar de la institución, para investirse en la figura de la propia artista.

Desde las varias encarnaciones de *May I Help You?* [*¿Puedo ayudarle?*] (1991), la puesta en escena de los hipérboles de auto-elogio del Museo Guggenheim en Bilbao, como *Little Frank and His Carp* [*El pequeño Frank y su carpa*] (2001), Fraser ha documentado la pantomima de los discursos de prestigio cultural con una estrategia que emula ficciones como la del soldado Švejk de Jaroslav Hašek (1921-22),² al sugerir la subversión del exceso de cumplimiento y de la escrupulosidad autodestructiva. Esta combinación de dosis exactas de mímica y análisis, cita e hipérbole, erudición y malicia ha llevado a Fraser a crear un género de performance cuyo humor radica en que la crítica del opresor de la cultura deja su lugar a la audición de la opresión, que incluye el “escuchar” las frases que Fraser reproduce en lo que nos involucra como sujetos del deseo de identificación cultural y como actores del drama que crea la institución del arte.

De manera decisiva, probablemente más que ninguno de sus contemporáneos, Fraser empujó el campo de la crítica institucional fuera del examen post- Duchampiano de los espacios, instrumentos y recursos de los “sistemas” del arte hacia la investigación del complejo psicológico, político y emotivo que constituye la institución artística como forma de subjetividad y drama existencial. Este desplazamiento requería una perspectiva histórica firme, que en su caso dependía de haber sido probablemente la primera en poner el término “crítica institucional” en letras de molde, y en haber participado en el proceso de teorización colectiva que a mediados de los años ochenta la definió como el punto

2— Jaroslav Hašek, *Aventuras del buen soldado Švejk*, trad. Mónica Zgustova, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2008.

de quiebre del proyecto del arte conceptual.³ La obra de Fraser es, en ese sentido, continuación y transformación de una corriente que por primera vez fue posible historiar a mediados de esta década. La puesta en acto de la identificación con la institución, convertir la voz y el cuerpo en depositarios y vehículos de la fraseología y fetichismo arquitectónico y objetual, remarcaban que lo que estaba en juego era la institución del arte como relación social y estructura histórica, y no sólo sus organismos concretos.⁴

Con el tiempo, Fraser extendió la estrategia de la escenificación y la investigación de las posiciones del mundo del arte hacia la compilación de una compleja variedad de protocolos, papeles sociales y economías que definen la cambiante escena del arte global, con el propósito de mostrar el pleno funcionamiento de sus hipérboles esteticistas y autoindulgentes. Esa investigación ocurrió al tiempo que la geografía, las prácticas y los mercados del arte contemporáneo alcanzaron un verdadero paroxismo, es decir, bajo el impulso de la globalización del aparato expositivo como extensión del mercado del arte contemporáneo. Las intervenciones de Fraser adquirieron el valor añadido de ser también una crónica de las transformaciones del campo artístico y de los apuros de la antigua noción de autonomía estética y crítica.⁵

Desde el libro de presentación que Fraser exhibió en su primera exposición en Alemania en 1990 —el cual no contenía sólo documentos sobre su obra sino sobre la historia de las relaciones artísticas modernas entre Estados Unidos y Alemania— hasta la exhibición en la sala del inventario de la colección de Lady Wallace en Hertford

—

3— El texto en cuestión está en “Fuera y dentro de lugar”, una reseña sobre Louise Lawler, en *De la crítica institucional...*, *op. cit.*, p. 185. Véase la reflexión *a posteriori* de la propia autora sobre el bautizo de esas tendencias en “De la crítica de las instituciones a una institución de la crítica”, 2005, *ibid.*, pp. 13-25.

4— El artículo de Fraser sobre la historia del término tiene como propósito despejar la confusión que frecuentemente emerge entre las prácticas de la institución del arte en su más amplio espectro contra la reducción de la descripción de meras instituciones concretas, *ibid.*, p. 16.

5— Véase al respecto el análisis de Fraser en dos de sus artículos más difundidos: el primero, que da título a esta muestra: “L’1%, c’est moi”, y “Como en casa en ninguna parte” (2011), *ibid.*, pp. 26-57.

House y la puesta en evidencia de la creciente desproporción de ingresos entre el personal de los museos y la plutocracia que conforma sus patrones, la artista se ha abocado a hacer visible su estructura política subyacente. El resultado de esas intervenciones es absorbente: Fraser aprovecha el grado de fascinación que provoca el relato de la fragilidad de toda clase de autoridad estética, a la vez que da importancia a la distinción de clases existente en la acumulación y reproducción de cultura. La radicalidad de esas exploraciones estriba en implicar, paso a paso, la subjetividad del artista y del participante de los circuitos culturales como elemento del propio mecanismo institucional. En tanto que los individuos y agentes no están jamás “afuera” de la institución, sino que sus ansiedades, vacilaciones, fallas⁶ y deseos constituyen el tejido discursivo y operativo cultural, su trabajo aparece a la par como una crítica social y una indagación ética:

Pero del mismo modo que el arte no puede existir fuera del campo del arte, tampoco nosotros podemos existir fuera de él, por lo menos no como artistas, críticos, comisarios, etc. Y lo que hagamos fuera de ese campo, en la medida en que permanece afuera, no puede tener efectos dentro. Es decir, que si no hay un afuera para nosotros, no es porque la institución esté perfectamente cerrada o porque exista como aparato en una sociedad “totalmente administrada” [...] Es porque la institución está dentro de nosotros, y nosotros no podemos salir de nosotros mismos.⁷

Esa intención es especialmente visible en las obras de Fraser que compilan la verborrea de las diversas posiciones que construyen la institución artística, en la forma de puesta en acto de un pastiche de lugares comunes expresados en discursos como *Inaugural Speech [Discurso inaugural]* (1997), en la apertura de InSite97 en San Diego y Tijuana,

6— Como apunta Sven Lütticken, las puestas en acto de Fraser suelen tener tics neuróticos, frases llenas de lapsus freudianos y síntomas cotidianos, que sugieren verdades reprimidas. Véase: Sven Lütticken, *Secret Publicity. Essays on Contemporary Art*, Rotterdam, NAI Publishers, 2005, p. 61.

7— Andrea Fraser, “De la crítica de las instituciones a una institución de la crítica”, en *De la crítica institucional...*, *op. cit.*, pp. 21-22.

o la serie *Official Welcome [Bienvenida oficial]* (2002). De un modo análogo a como Roland Barthes demostró el carácter combinatorio y estereotipado de las expresiones de la pasión o el afecto para demostrar que, en lugar de ser profundas y personales, dependen de su circularidad en tanto son “un discurso tal vez hablado por miles de personas [...] pero al que nadie sostiene [...]”,⁸ Fraser ha expuesto el campo de expresiones, aspiraciones, deseos y alegatos del medio artístico como figuras retóricas que ejercen poder afectivo *precisamente* por ser esquemas y fórmulas disponibles al sujeto dentro de una trama institucionalizada. Esas posiciones aparecen en las acciones de Fraser como motivos reconocibles de lo que Barthes definió como “figuras” y “escenas del lenguaje”:

Las figuras se recortan según pueda reconocerse, en el discurso que fluye, algo que ha sido leído, escuchado, experimentado. La figura está circunscrita (como un signo) y es memorable (como una imagen o un cuento). Una figura se funda si al menos alguien puede decir: “¡Qué cierto es! Reconozco esta escena de lenguaje”.⁹

Es en el despliegue de ese cruce de fatalidad y *pathos*, de estructura y subjetividad, de exterioridad social e interioridad psicológica, que el talento escénico de Fraser se pone constantemente en relieve. El montaje de fragmentos y citas de su arte apropiacionista es iluminado por el gesto de delicada incredulidad o la cuidada sobreactuación con que Fraser disecciona el histrionismo y la egolatría más extremos como parte del aparato y economía de ansiedad y deseo de la producción artística.

En ese sentido, resulta lógico que en lo que va del siglo XXI la obra de Fraser haya puesto énfasis en un giro hacia la intersección de sociología y psicoanálisis en pos de lo que Bourdieu llamaba un “socioanálisis”, que “pretendería desenterrar el inconsciente social alojado en instituciones”¹⁰

8— Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, trad. Eduardo Molina, México, Siglo XXI Editores, 1982, p. 11.

9— *Ibid.*, p. 14.

10— Pierre Bourdieu y Loïc Wacquant, *Una invitación a la sociología reflexiva*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005, p. 79, citado en: Andrea Fraser,

tanto como la forma en que los protocolos institucionales habitan a los sujetos mismos.

A leguas de distancia de los conceptos decimonónicos de “enajenación”, con la consecuente noción de una re-apropiación, Fraser entendía su trabajo como un llamado de atención ético y político que cerraba el paso a todo ejercicio de pretender ser inocente frente a la distancia cultural. Si en las acciones de Fraser los individuos aparecen como “lugares” del “habla” o emplazamientos del discurso institucional,¹¹ la intención de poner en escena todas sus intervenciones era romper la circularidad, la repetición del hábito y la convención para permitir a los involucrados orientar su acción al cambio de las relaciones sociales culturales y artísticas.¹²

En esas condiciones la opción por una estética de la autocrítica aparece como alternativa política que intenta rescatar el imperativo de la autonomía artística y cultural de un margen cada vez más estrecho, al punto que sólo puede expresar autonomía por una vía negativa. *Untitled [Sin título]* (2003), la acción en que Fraser recurrió al galerista Friedrich Petzel para que pusiera a la venta el video resultante de tener relaciones sexuales con un coleccionista, sirve como piedra de toque, una puesta en escena donde el valor crítico de la obra es obtenida bajo el espectro de la total concesión y mercantilización,¹³ con vistas a hacer al artista responsable de su representación en el sentido más amplio del término. La obra plantea la incertidumbre acerca de si la supuesta “prostitución” de la producción artística estriba más en la venta de la obra que en

“¿Psicoanálisis o socioanálisis?” (2007), en *De la crítica institucional...*, *op. cit.*, p. 281.

11— Escribe Fraser en el guión de su visita al Philadelphia Museum of Art en 1989: “Aunque Jane [Castelton] sea una guía ficticia, me gustaría que se le viese menos como un ‘personaje’ individual con rasgos autónomos que como un lugar del habla construido en el interior de diversas relaciones constitutivas del museo”, *ibid.*, p. 65.

12— Andrea Fraser, “Declaración de artista”, *ibid.*, p. 137.

13— Así lo argumenta Sarah Thornton: “Somehow by acting out and controlling a situation in which the moneyman fucks her, she purifies herself of his corrupting influence.” Sarah Thornton, *33 Artists in 3 Acts*, Londres, Granta, 2015, p. 281.

haber involucrado al coleccionista como pareja sexual en la producción.¹⁴ De modo que es totalmente coherente con la tradición de la “especificidad de sitio” en tanto estrategia a través de la cual el artista aspira a controlar la circulación y representación de su obra, Fraser se ha asegurado de mostrar ese video sólo en habitaciones muy iluminadas, mientras que el audio es ofrecido en un punto aparte y también aislado, en un intento por subrayar que la obra refiere a las condiciones donde lo íntimo se hace obscenamente visible y audible, en un campo donde la exhibición de lo que hay de personal en la obra (el entrecruce de deseos y fantasías de la artista, y el modo en que su obra es la pantalla de las fantasías del público) aparece mediado por las relaciones personales de artistas y coleccionistas.¹⁵

No es casual tampoco, que Fraser haya optado por dramatizar el peso de esas relaciones como uno de los vectores decisivos de la crisis de nuestros ideales de autonomía cultural. En un texto extraordinario escrito a la luz de la crisis financiera de los últimos años, “L’1%, c’est moi” (2011), articuló con claridad meridiana la contradicción clave de las pretensiones de generar un arte crítico en estos tiempos: bajo el imperio del neoliberalismo y en medio de la más perversa redistribución de recursos —acumulados en su mayor parte en tan sólo el 0.1% de las sociedades—, resulta notorio que “lo que ha sido bueno para el mundo del arte ha sido desastroso para el resto del mundo”.¹⁶ Es imposible no concordar con Fraser respecto a que la forma en que individuos e instituciones aceptamos y promovemos una economía artística regida por la plutocracia global, reduce a fraseología la racionalización de nuestra “participación en nombre de unas prácticas artísticas críticas o

14— Praxis, “In Conversation: Andrea Fraser”, *The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Art, Politics and Culture*, 1 de octubre de 2004. Disponible en: <http://www.brooklynrail.org/2004/10/art/andrea-fraser>.

15— En palabras de Fraser: “*Untitled* trata del mundo del arte, de las relaciones de artistas y coleccionistas, de lo que significa ser un artista y vender tu trabajo —vender lo que puede ser, y debe ser, una parte íntima de ti misma, tu deseo, tus fantasías, y permitir a los otros usarte como pantalla de sus fantasías”, *ibid.*

16— Andrea Fraser, “L’1%, c’est moi”, en *De la crítica institucional...*, *op. cit.*, pp. 33-34.

políticas, e incluso —y para colmo— de justicia social”.¹⁷ El complejo vaivén entre análisis y remedo de la obra de Fraser corresponde a un tiempo histórico donde los argumentos de funcionalidad social y afiliación política de la práctica artística son eclipsados por la función del arte como acompañante y decorado de la obscena acumulación del capital. Pero en lugar de abonar el cinismo de impotencia de la cultura contemporánea, el análisis de Fraser subraya nuestra colaboración en ese estado de cosas. Esa percepción de la complejidad de nuestra complicidad práctica e íntima con respecto al poder no nos exime ni de agencia ni de capacidad crítica y de maniobra. Por el contrario señala la posibilidad de una acción crítica política y organizada por parte de los agentes culturales y los artistas para modificar el mundo que integran y recrean día con día.

Es en efecto la continua negativa de Fraser a objetivar su crítica y por tanto despolitizarla, lo que ha garantizado su continua inventiva de estrategias. Un elemento decisivo de esa empresa es el modo en que, en el continuo de su análisis, se empeña en recordarnos que las relaciones de poder son, finalmente, relaciones entre seres humanos, mediadas por estructuras sociales y económicas, pero no por ello despojadas de un espacio de acción. Su obra examina la extrema abstracción del poder contemporáneo por medio de figuras y actos concretos, en los que con frecuencia se corre el riesgo de resaltar que es la artista la que se exhibe en la obra, no sólo en términos de su cuerpo sino de su inseguridad íntima cuando acepta el papel de “actuar como artista”.¹⁸

El entrecruce de ambición y escepticismo, ansiedad personal e inscripción institucional social, en que el trabajo de Fraser se mueve, encuentra una de sus concreciones más persuasivas en *Projection [Proyección]* (2008), la videoinstalación en que re-actúa una serie de sesiones terapéuticas intensivas que la artista grabó y editó como forma de auto-examen público. No significa sólo que el video exprese la ambivalencia frente al arte que la obra

17— *Ibid.*

18— “Ahora actúo como artista”, señaló Fraser al explicar su decisión de abandonar la actuación de una figura de ficción como Jane Castleton. Andrea Fraser, “Declaración de artista”, *ibid.*, p. 145.

de Fraser ha convertido en su propio recurso,¹⁹ sino que de manera inteligente coloca al espectador en un pliegue de sus vacilaciones y discursos al ubicarlo entre dos proyecciones contrapuestas que alternadamente actúan a la paciente y a la psicoterapeuta en su relación de poder y sujeción, desplazando (proyectando) sobre el espectador intermitentemente el papel de dramatizar el síntoma o fingir un dominio clínico sobre la situación. En este relato de interrupciones y sufrimiento, la principal función de la artista y paciente es activar y desencadenar el trauma.

Es ahí donde la institución de arte anida, pero también donde artista y espectador pueden re-fundar su capacidad de resistencia y cambio al poner en cuestión y examen su propio poder. Es en el espacio de la demanda, y su círculo eterno, donde la instrumentación de nuestros complejos y abismos se efectúa.

19— Véase el guión de la obra en Andrea Fraser, “Proyección”, *ibid.*, pp. 168-179.

Fragments of Autonomy

CUAUHTÉMOC MEDINA



Andrea Fraser, Bienvenidos al Wadsworth: un tour del museo—Welcome to the Wadsworth: A Museum Tour, 1991

Yes, what I see is that you are the trigger for a lot of conflicting emotions. You activate trauma. You trigger that.

ANDREA FRASER, *Projection*¹

Since the time she emerged as a key player in the return of critical art (and the aesthetics of self-critique) in the late 1980s, Andrea Fraser has contributed a form of cultural analysis that has also managed to establish an unforeseen source of reflexive pleasures. Fraser gained notoriety at a young age, when she was around twenty years old, for appropriating the pedagogical and mediating routines of the museum apparatus in order to produce critiques of the institution of art's discourses of legitimacy and cultural prestige, endowed with a touch of humor and irony that comes from staging the discomfort that the rituals and pretensions of the sphere of high culture provoked in her subjects.

Beginning with early interventions into the records of art history, like her artist's book *Woman 1/Madonna and Child, 1506–1967* (1984) and her use of posters from New York's Metropolitan Museum of Art in order to interrupt reproductions of "masterpieces" with venomously chosen excerpts from the rhetoric of the Museum's own explanatory wall cards (*Four Posters*, 1984), Fraser made clear a logic of immanent critique—or of homeopathic demolition, as it were—in which it sufficed to inoculate the aspirations of high culture with its own exclamations in order to generate an informed but detached humor with regard to the conventional rituals of cultural reverence. She quickly understood that those interventions would take on a special relevance by being staged as artistic actions in the form of guided visits to a museum. In *Museum Highlights: A Gallery Talk* (1989), Fraser impersonated a docent named Jane Castleton, who moved through the halls exercising an over-performance of cultural reverence, citing and extrapolating the material with which the institution presents itself. This strategy of an over-identification that creates humor out of the incongruous effect of staging and taking seriously the art world's

1— Andrea Fraser, "Projection," (2008) in *Andrea Fraser*, edited by Sabine Breitwieser, Salzburg, Museum der Moderne, 2015, p. 276.

ideological or aesthetic garbage quickly did away with the intermediary fiction of the agent who occupies the position of the institution's assistant, in order to be invested in the figure of the artist herself.

Since the various incarnations of *May I Help You?* (1991), the *mise-en-scène* of the hyperboles of the Guggenheim Museum Bilbao's self-praise, such as *Little Frank and His Carp* (2001), Fraser has documented the farce of discourses of cultural prestige with a strategy that emulates works of fiction like that of Jaroslav Hašek's *The Good Soldier Švejk* (1921–22),² by suggesting the subversiveness of excessive compliance and self-destructive scrupulousness. This combination of exact dosages of mimicry and analysis, citation and hyperbole, erudition and malice has led Fraser to create a genre of performance whose humor is rooted in the way the critique of the oppressor of culture gives way to auditioning oppression, which includes "listening" to the phrases that Fraser reproduces in what involves us as subjects of the desire for cultural identification and as actors of the drama created by the institution of art.

In a decisive way, probably more so than any of her contemporaries, Fraser pushed the field of institutional critique outside the post-Duchampian examination of the spaces, instruments and resources of the "systems" of art toward the investigation of the psychological, political and emotional complex that constitutes the artistic institution as a form of subjectivity and existential drama. This displacement required a firm historical perspective, which in her case depended on having probably been the first to use the term "institutional critique" in print, and on having participated in the process of collective theorization that in the mid-1980s defined it as the project of conceptual art's breaking point.³ In that sense, Fraser's work is a continuation and transformation of a current whose history it was for the first time

—

2— Jaroslav Hašek, *The Good Soldier Švejk*, translated by Cecil Parrott, London, Penguin Classics, 2005.

3— The text in question is in "In and Out of Place," a review of Louise Lawler, in *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2005, p. 17. See the artist's own reflection *a posteriori* about the baptism of these tendencies in "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique," *Artforum International* 44.1 (September 2005), pp. 278-283.

possible to write in the middle of that decade. By putting into action the identification with the institution, turning her body and voice into custodians of and vehicles for its phraseology and its architectural and objectual fetishism, she stressed that the stakes included the institution of art as a social relation and a historical structure, not just its concrete organisms.⁴

With time, Fraser extended this strategy of staging and investigating the positions of the art world into compiling a complex variety of protocols, social roles and economies that define the changing scene of global art, with the aim of showing its aestheticist, self-indulgent hyperboles in full swing. That investigation occurred at a time when the geography, practices and markets of contemporary art were reaching a veritable paroxysm, that is, under the impulse of the globalization of the exhibitionary apparatus as an extension of the contemporary art market. Fraser's interventions acquired the added value of also being a chronicle of the transformations of the artistic field and of the predicaments of the old notion of aesthetic and critical autonomy.⁵

From the book launch that Fraser presented in her first exhibition in Germany in 1990—which contained documents related not only to her work but also to the history of modern artistic relations between the U.S. and Germany—to the exhibition of the inventory of Lady Wallace's collection at Hertford House and the making evident of the growing disproportion of incomes between museum staff and the plutocracy that makes up museums' patrons, the artist has thrown herself into making museums' underlying political structure visible. The result of those actions countdown is absorbing: Fraser takes advantage of the degree of fascination provoked by the story of the fragility of all sorts of aesthetic authority, while at the same time giving credence to the class distinctions that exist in the accumulation and reproduction of culture. The radicality of those explorations comes from their

—

4— Fraser's article about the history of the term has the aim of dispelling the confusion that frequently emerges between the practices of the institution of art in its broadest spectrum against the reduction of the description of mere concrete institutions. *Ibid.*, p. 280.

5— In this regard, see Fraser's analysis in two of her most widely circulated articles, the latter of which lends its title to this exhibition: "There's No Place Like Home / L'1%, c'est moi," *continent*. 2.3 (2012), pp. 186-201.

step-by-step implication of the subjectivities of the artist and participant in cultural circuits as an element of the institutional mechanism itself. Insofar as individuals and agents are never “outside” the institution, but, on the contrary, their anxieties, vacillations, failures⁶ and desires constitute the discursive and cultural fabric of its operation, her work appears both as a social critique and an ethical investigation:

But just as art cannot exist outside the field of art, we cannot exist outside the field of art, at least not as artists, critics, curators, etc. And what we do outside the field, to the extent that it remains outside, can have no effect within it. So if there is no outside for us, it is not because the institution is perfectly closed, or exists as an apparatus in a “totally administered society” [...]. It is because the institution is inside of us, and we can’t get outside of ourselves.⁷

That intention is especially visible in those of Fraser’s works that collect the verbal diarrhea of the various positions constructed by the artistic institution, in the form of acting out a pastiche of clichés expressed in discourses like *Inaugural Speech* (1997), at the opening of InSite97 in San Diego and Tijuana, or her various performances of *Official Welcome*, starting in 2001. In a way analogous to how Roland Barthes demonstrated the combinatory and stereotyped character of the expression of passion or affect in order to demonstrate that, instead of being profound and personal, such expressions depend on their circularity insofar as they are part of a “discourse [...] spoken, perhaps, by thousands of subjects [...] but warranted by no one,”⁸ Fraser has revealed the artistic milieu’s field of expressions, aspirations, desires and allegations as rhetorical figures that exercise affective power *precisely* because they are schemas and formulas available

6— As Sven Lütticken notes, Fraser’s acting out tends to have neurotic tics, phrases full of Freudian slips and everyday symptoms that suggest repressed truths. See Sven Lütticken, *Secret Publicity: Essays on Contemporary Art*, Rotterdam, NAi Publishers, 2005, p. 61.

7— Andrea Fraser, “From the Critique of Institutions to the Institution of Critique,” op. cit., p. 282.

8— Roland Barthes, *A Lover’s Discourse: Fragments*, translated by Richard Howard, New York, Hill and Wang, 1978, p. 1.

to the subject within an institutionalized plot. Those positions appear in Fraser's actions as recognizable motifs of what Barthes defined as "figures" and "scenes of language":

Figures take shape insofar as we can recognize, in passing discourse, something that has been read, heard, felt. The figure is outlined (like a sign) and memorable (like an image or a tale). A figure is established if at least someone can say "*That's so true! I recognize that scene of language.*"⁹

It is in the unfolding of that nexus of fatality and pathos, structure and subjectivity, social exteriority and psychological interiority that Fraser's talent for staging is constantly thrown into relief. The montage of fragments and citations in her appropriationist art is illuminated by the gesture of delicate incredulousness or the careful overacting with which Fraser dissects the most extreme histrionics and egomania as part of artistic production's apparatus and economy of anxiety and desire.

In that way, it makes sense that Fraser's twentieth-century work thus far would have emphasized a turn toward the intersection of sociology and psychoanalysis in pursuit of what Bourdieu called a "socioanalysis," which would attempt to "unearth the *social* unconscious embedded into institutions"¹⁰ as well as the way in which institutional protocols inhabit subjects themselves.

Leagues away from the nineteenth-century concepts of "alienation," with the consequent notion of a re-appropriation, Fraser understood her work as an ethical and political wake-up call that stood in the way of any exercise that pretended to be innocent in the face of cultural distance. If individuals appear in Fraser's actions as "sites" of "speech" or emplacements of institutional discourse,¹¹ the intention

9— Ibid, p. 4.

10— Loïc J. D. Wacquant, "Toward a Social Praxeology: The Structure and Logic of Bourdieu's Sociology," in Pierre Bourdieu and Loïc J. D. Wacquant, *An Invitation to Reflexive Sociology* (Chicago: University of Chicago Press, 1992), p. 49; quoted in Andrea Fraser, "Psychoanalysis or Socio-analysis? Rereading Pierre Bourdieu," *Texte zur Kunst* 68 (December 2007), pp. 139-150.

11— As Fraser writes in the script for her visit to the Philadelphia Museum of Art in 1989, "While Jane is a fictional docent, I would like to consider her less as an

behind staging all of her interventions was to break the circularity, the repetition of habit and convention, in order to enable those involved to orient their action around changing social, cultural and artistic relations.¹²

In those conditions, opting for an aesthetics of self-critique appears as a political alternative that attempts to salvage the imperative of the artistic and cultural autonomy of an ever-narrower margin, to the degree that it can only express autonomy in a negative way. *Untitled* (2003), the action in which Fraser appealed to the gallerist Friedrich Petzel to broker the production and sale of a video of the artist having sex with a collector, serves as a touchstone, a *mise-en-scène* in which the critical value of the work is obtained under the specter of total concession and commodification,¹³ with an eye toward making the artist responsible for her representation in the broadest sense of the term. The work posits the uncertainty of whether the supposed “prostitution” of the artistic production rests more on the sale of the work or on having involved the collector as a sexual partner in the production.¹⁴ In a way that is totally coherent with the tradition of “site-specificity” as a strategy through which the artist aspires to control the circulation and representation of her work, Fraser defines the work as an installation that includes the otherwise empty and well-lit gallery in which must be shown, in an attempt to emphasize that the work refers to the conditions under which the intimate is made obscenely visible and audible, in a field where the exhibition of the personal portion of the work (the intertwining of the artist’s desires and fantasies, and the way in which her work is a screen for the public’s

individual “character” with autonomous traits than as a site of speech constructed within various relations constitutive of the museum.” “Museum Highlights: A Gallery Talk,” in *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*, op. cit, p. 110 n. 4.

12— Andrea Fraser, “An Artist’s Statement,” in *ibid*, p. 3.

13— Thus argues Sarah Thornton: “Somehow by acting out and controlling a situation in which the moneyman fucks her, she purifies herself of his corrupting influence.” Sarah Thornton, *33 Artists in 33 Acts*, New York, W. W. Norton & Company, 2014, p. 277.

14— Praxis, “In Conversation: Andrea Fraser,” *The Brooklyn Rail: Critical Perspectives on Art, Politics, and Culture* (October 1, 2004). Available online at: <<http://www.brooklynrail.org/2004/10/art/andrea-fraser>>.

fantasies) appears mediated by the personal relations of artists and collectors.¹⁵

Nor is it an accident that Fraser has opted for dramatizing the weight of those relations as one of the decisive vectors of the crisis of our ideals of cultural autonomy. In an extraordinary text written in light of the recent financial crisis, “L’1%, c’est moi” (2011) articulated with crystal clarity the key contradiction of the pretensions of generating a critical art in these times: under the empire of neoliberalism and amidst the most perverse redistribution of resources—concentrated in great measure by the top 0.1%, of the population—it is obvious that “what has been good for the art world has been disastrous for the rest of the world.”¹⁶ It is impossible not to agree with Fraser that the form in which individuals and institutions accept and promote an artistic economy ruled by the global plutocracy reduces to mere words the rationalization of our “participation in the name of critical or political art practices or—adding insult to injury—social justice.”¹⁷ The complex back-and-forth between analysis and imitation in Fraser’s work corresponds to a historical era when arguments for the social functionality and political affiliation of artistic practice are eclipsed by art’s function as an accompaniment to and decoration of the obscene accumulation of capital. But instead of fueling contemporary culture’s cynicism of impotence, Fraser’s analysis underscores our collaboration with that state of things. This perception of the complexity of our practical and intimate complicity with respect to power does not exempt us from agency nor from the capacity to critique and maneuver. On the contrary, it points toward the possibility for critical, political, organized action on the part of artists and cultural agents to modify the world to which they belong, and which they recreate day after day.

—

15— In Fraser’s words, “*Untitled* is about the art world, it’s about the relations between artists and collectors, it’s about what it means to be an artist and sell your work—sell what may be, what should be, a very intimate part of yourself, your desire, your fantasies, and to allow others to use you as a screen for your fantasies.” Ibid.

16— Andrea Fraser, “L’1%, c’est moi,” op. cit., p. 200.

17— Ibid.

It is indeed Fraser's continuous refusal to objectify and thereby depoliticize her critique that has guaranteed the continuous inventiveness of her strategies. A decisive element in that enterprise is the way in which, on the continuum of her analyses, she insists on reminding us that power relations are ultimately relations between human beings, mediated by social and economic structures but not therefore deprived of room to maneuver. Her work examines the extreme abstraction of contemporary power by means of figures and concrete acts that frequently run the risk of highlighting that it is the artist who is exhibited in the work, not only in terms of her body but of her intimate insecurity when she accepts the role of "acting like an artist."¹⁸

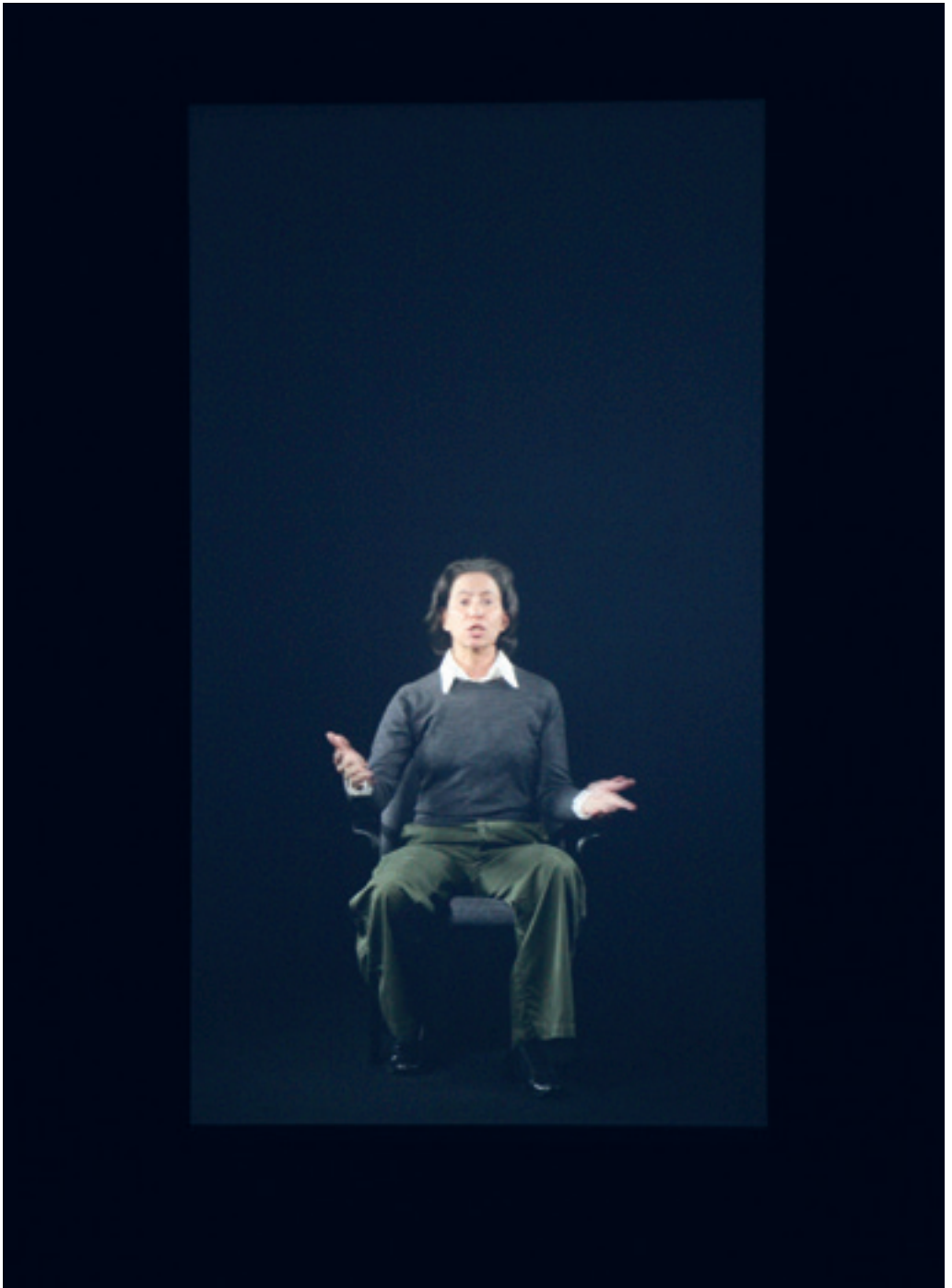
The intertwining of ambition and skepticism, personal anxiety and social institutional inscription in which Fraser's work moves finds one of its most persuasive objectifications in *Projection* (2008), the video installation in which she re-enacts a series of intensive therapy sessions that the artist recorded and edited as a form of public self-examination. It not only means that the video expresses the ambivalence in the face of art that Fraser's work has converted into its own resource,¹⁹ but it also intelligently places the spectator in a fold of her vacillations and discourses by locating him or her between two counterpoised projections that alternately act as the patient and psychotherapist in their relation of power and subjection, intermittently displacing (projecting) onto the spectator the role of dramatizing the symptom or of playing at a clinical domination of the situation. In this story of interruptions and suffering, the main function of the artist and patient is to activate and unleash trauma.

That is where the institution of art dwells, but also where artist and spectator can reestablish their capacity for resistance and change by questioning and examining their own power. It is in the space of the demand, and its eternal circle, that the instrumentation of our complexes and abysses is brought about.

—


18— "Now I act as an artist," Fraser pointed out upon explaining her decision to stop acting as a fictional figure like Jane Castleton. Andrea Fraser, "An Artist's Statement," op. cit., p. 9.

19— See the script for the work in Andrea Fraser, "Projection (2008)" in *Andrea Fraser*, op. cit., pp. 273-276.



Andrea Fraser, *Hombres sobre la línea: Hombres comprometidos con el feminismo.*
KPFK—Men on the Line: Men Committed to Feminism. KPFK, 1972/2012/2014 [Cat. 16]

I want to be beautiful.



artwerpen93 *Cultural capital of Europe*

1994-1998: Amsterdam - 1999-2000: Bonn - 2001-2002: Bologna - 2003-2004: Gwangju - 2005-2006: Helsinki - 2007-2008: Lille - 2009-2010: Liverpool - 2011-2012: Lyon - 2013-2014: Manchester - 2015-2016: Marseille - 2017-2018: Miraflores de la Sierra - 2019-2020: Olinda - 2021-2022: Ormaiztegui - 2023-2024: Sevilla - 2025-2026: Valencia - 2027-2028: Vilnius - 2029-2030: Wrocław

Must art be



artwerpen93 *Cultural capital of Europe*

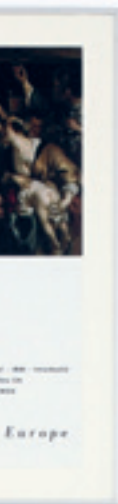
liked?



artwerpen93

1994-1998: Amsterdam - 1999-2000: Bonn - 2001-2002: Bologna - 2003-2004: Gwangju - 2005-2006: Helsinki - 2007-2008: Lille - 2009-2010: Liverpool - 2011-2012: Lyon - 2013-2014: Manchester - 2015-2016: Marseille - 2017-2018: Miraflores de la Sierra - 2019-2020: Olinda - 2021-2022: Ormaiztegui - 2023-2024: Sevilla - 2025-2026: Valencia - 2027-2028: Vilnius - 2029-2030: Wrocław

Cultural capital of



Andrea Fraser, *Considerando una situación normal...—On Taking a Normal Situation...*, 1993. Vista de la exposición—Exhibition view, © Museum der Moderne Salzburg, 2015. Foto—Photo: Rainer Iglar [Cat. 4]

Conversación con Andrea Fraser

HIUWAI CHU



Andrea Fraser, *Soldadera* (escenas de “Un banquete en Tetlapayac”, un film de Olivier Debroyse)—
Soldadera (Scenes from “Un banquete en Tetlapayac,” a Film by Olivier Debroyse), 1998-2001 [Cat. 30]

Hiuwai Chu: Tu nombre está intrínsecamente asociado a la crítica institucional, una práctica que tiene sus raíces en la década de los sesenta con obras que tienen como objetivo dejar al descubierto el funcionamiento de las instituciones de arte. ¿Cómo han cambiado las aproximaciones a la crítica institucional desde la primera generación de artistas que fueron los pioneros de esta práctica?

Andrea Fraser: La crítica institucional a menudo se relaciona con los nombres de algunos artistas “de primera generación” que comenzaron a trabajar en los años cincuenta y sesenta: Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Daniel Buren y Michael Asher. Sin embargo, ninguno de estos artistas se identificó con el término. Yo fui una de las primeras que utilizó el término “crítica institucional” en un medio impreso, en 1985, en un ensayo que escribí sobre Louise Lawler, influenciada por críticos como Peter Bürger, Benjamin Buchloh, Douglas Crimp y Craig Owens. Mientras que estos artistas de “primera generación” fueron importantes para el enfoque que he desarrollado, también lo fueron muchos otros que no se asocian frecuentemente a la crítica institucional —Yvonne Rainer, Mary Kelly y Adrian Piper, más notoriamente— y artistas que surgieron en la década de los setenta como Louise Lawler y Martha Rosler. Saqué mucho de las investigaciones documentales *in situ* de los contextos sociales, económicos, discursivos y arquitectónicos del arte asociados a Broodthaers, Haacke, Buren y Asher. Igualmente importantes para mi desarrollo fueron las investigaciones de la subjetividad y la intersubjetividad, del deseo y la fantasía de las artistas feministas de los años setenta; obras que a menudo se desarrollaron como performance, cine o video. Y, por supuesto, las feministas estaban también involucradas en una crítica de las instituciones de arte, al igual que los artistas asociados a otros movimientos emancipatorios en las décadas de los años sesenta y setenta. Así, mientras que el término “crítica institucional” surgió en la década de los ochenta, principalmente en el marco del arte conceptual y en los marcos teóricos asociados a la Escuela de Frankfurt y a Michel Foucault, su desarrollo no sólo profundizó esos marcos, sino que también reveló lo estrechamente relacionados que siempre habían estado.

HC: ¿Cómo ha impactado el feminismo a tu obra?

AF: En muchas, muchas formas. La revolución artística provocada por el feminismo fue inmensa y sigue siendo muy poco reconocida. El feminismo abrió (o volvió a abrir) el arte no sólo a las políticas de la sexualidad, sino también al simbolismo, a la narrativa, al afecto, al cuerpo y a lo psicológico. La gente olvida que tan formalista era la mayoría del arte al comienzo de la década de los setenta, incluyendo el arte conceptual. Fueron los performances feministas los que me proporcionaron el modelo para mis primeros *tours* a museos y para mi trabajo en colaboración con las V-Girls (activas entre 1986 y 1996). Y aunque encontré modelos para la investigación social y documental en el arte conceptual, fue en el feminismo donde encontré el modelo para la investigación introspectiva: es decir, investigación sobre las propias experiencias, deseos y fantasías. Como feminista de segunda generación que creció dentro del movimiento de mujeres en California, la creencia de que uno siempre debe involucrar, al mismo tiempo, lo personal y lo político, lo psicológico y lo social en lo que hace, es quizá el principio fundamental de mi trabajo. A veces mi trabajo oscila de un extremo a otro, pero de algún modo esto siempre está presente.

HC: ¿Cuáles son los otros marcos que han sido importantes para tu desarrollo artístico?

AF: Además del arte feminista y de las teorías del cine, el psicoanálisis también se convirtió en una parte central de mi trabajo y, a comienzos de la década de los ochenta, también lo hizo la obra de Pierre Bourdieu. La teoría de los campos sociales de Bourdieu contribuyó a que me apartara del enfoque en las instituciones de arte en el sentido estricto, en tanto organizaciones como museos, y que pasara a enfocarme en la institución (o campo) del arte como un todo. La obra de Bourdieu también me llevó a rechazar las primeras formulaciones de la crítica institucional que se construyeron en las mitologías de la vanguardia del artista-radical-contra-institución-burguesa-cooptativa del arte. Por supuesto, los artistas y el arte (y las tradiciones vanguardistas) son tan fundamentales para el campo del

arte y su reproducción como lo son los museos. Gracias a Bourdieu también entendí que los campos del arte no sólo se institucionalizan en organizaciones como museos, o son objetivados en cosas como obras de arte, sino que también se internalizan, se encarnan y se presentan en las personas. El feminismo, los enfoques psicoanalíticos del “aquí y ahora”, el análisis y la metodología de la sociología reflexiva de Bourdieu han sido centrales en mi práctica mientras evolucionaba de estar enfocada en una especificidad de sitio que se centraba en las instituciones determinadas (en sentido estricto) a lo que he llamado especificidad situacional o relacional, que abarca toda una serie específica de prácticas de campo, discursos, estructuras y relaciones, incluyendo los que hemos interiorizado. Y el psicoanálisis —más recientemente las perspectivas identificadas con relaciones objetuales, según Melanie Klein y Wilfred Bion— ha dado forma a los intentos más recientes en mi obra por abordar los mecanismos de proyección, así como la internalización en la interacción entre los campos sociales y los campos inter-subjetivos.

HC: La apropiación es un método que has empleado desde tus primeras obras y continúa siendo una parte esencial de tu trabajo, desde tus *Four Posters* [*Cuatro carteles*] (1984) hasta tu performance, *Not Just a Few of Us* [*No sólo algunos de nosotros*] (2014), que se basa en transcripciones de audiencias de concejos municipales. ¿Por qué es importante para ti utilizar material real, existente?

AF: Todo es “real”, de una u otra manera. No creo en la ficción. La ficción es sólo una construcción a través de la cual nos distanciamos y nos deshacemos de nuestra realidad, ya sea social o psicológica (es decir, fantasía y estado emocional).

La apropiación se desarrolló como una estrategia central en la práctica del arte crítico a partir de las tradiciones brechtianas como otro modo de distanciarnos y de deshacernos de la realidad. Los artistas comenzaron a utilizar la apropiación para transformar la realidad y nuestra relación con ella mediante el desplazamiento, la reformulación, para, así, “alienar” lo familiar.

Pero la apropiación existe en un estado de doble movimiento de permitir que algo entre (en la obra, en la

práctica, en uno mismo), y de mantener un distanciamiento. Desde un inicio entendí este movimiento doble de forma estratégica, en el que la apropiación funciona como una especie de especificidad de sitio móvil. Ello permitió que la crítica fuera inmanente al hacer que su objeto estuviera presente en la obra, dondequiera que ésta se hallara. Desde el principio, también entendí este valor estratégico en el modelo del psicoanálisis que, como apuntara Freud, sólo funciona eficazmente en lo que se hace “real y manifiesto” en el “aquí y ahora” del análisis a través del mecanismo de transferencia, es decir, cuando los pacientes no sólo están hablando de sus relaciones con sus padres, etc., sino que las están reviviendo.

Entendí la apropiación como una especie de transferencia que hacía posible la intervención transformadora. No fue hasta que fui a Brasil en los últimos años de la década de los noventa —cuando me expuse a la antropofagia y a las perspectivas de Klein— que empecé a considerar al doble movimiento de la apropiación crítica como una representación de la ambivalencia. Me di cuenta de que incluso la apropiación crítica siempre incluye tanto deseo como crítica, tanto afirmación como negación, tanto amor como odio a lo apropiado y a lo que representa.

Con el tiempo, esto me llevó a entender la crítica institucional en sí misma como una representación de la ambivalencia: no sólo como una relación de amor-odio profundamente ambivalente con el campo del arte y sus instituciones, sino también de lo que he llamado la ambivalencia estructural del campo del arte en sí. La dimensión social de esta ambivalencia estructural fue capturada por Bourdieu en su formulación de los campos culturales que ocupan posiciones dominadas dentro de lo que él denomina “el campo del poder”. No puedo ahondar más sobre este punto de vista aquí, pero he escrito una serie de ensayos sobre ello, entre los que, creo, destaca “There’s No Place Like Home” [No hay lugar como el hogar] (2012).

A medida que evolucionó mi comprensión de la apropiación, su papel en mi obra también cambió. Empecé por apropiarme de imágenes a comienzos de la década de los ochenta, luego, a mediados de dicha década, me pasé a la apropiación de texto y de lo que yo llamo “las formas y formatos museológicos”, como folletos y carteles, y luego a

la apropiación de “posiciones y funciones” con mis *tours* a museos y otros performances. Traté de abandonar la estrategia con *Untitled [Sin título]* (2003) y *Projection [Proyección]* (2008). Mientras que en mis performances recientes he vuelto a utilizar “lenguaje encontrado”, ello no implica la apropiación de las posiciones o de las formas institucionales del discurso, así que no estoy siquiera segura de que deban ser analizados en términos de apropiación.

HC: Eso nos lleva a la cuestión del performance, que también practicaste desde el principio de tu carrera artística. ¿Fue este acercamiento al performance también una influencia de Brecht?

AF: En realidad estudié actuación antes de enfocarme en el arte visual. Había leído a Stanislavski y conocía los “sistemas” y “métodos” de actuación realista basados en sus escritos desde que comencé a actuar cuando era adolescente. Para cuando empecé a hacer performances a mediados de la década de los ochenta, ya había leído a Brecht y había absorbido su crítica a la actuación realista. Es posible que Lacan haya tenido más impacto que Brecht en mis primeros acercamientos al performance. Mientras en Estados Unidos se desarrollaban métodos realistas de actuación bajo la influencia de la psicología profunda, yo trataba de desarrollar un trabajo actoral basado en las teorías lacanianas de la subjetividad: en lugar de adentrarme para encontrar deseos y motivaciones, los buscaba en sistemas de lenguaje y simbólicos, y tanto los personajes coherentes como el ego autónomo me provocaban muchísima desconfianza. La idea de hacer performances sobre los discursos y las relaciones institucionales, en lugar de hacerlo sobre narrativas, también surgió inspirada, en parte, por Lacan. Al final de la década de los ochenta, Bourdieu comenzó a tener influencia en mi método de trabajar, y comencé a pensar en términos de hacer performances sobre las estructuras de lo social internalizadas, estructuras que él llama *habitus*. La obra de Bourdieu también inspiró la idea de hacer performances sobre los campos sociales como conjuntos estructurados de relaciones entre posiciones, y así fue como empecé a trabajar con multiplicidad de voces o con varias posiciones, tales como *May I Help You?*

[¿Puedo ayudarle?] (1991), *Inaugural Speech* [*Discurso inaugural*] (1997) y *Official Welcome* [*Bienvenida oficial*] (2001). Con *Projection*, mi método de hacer performances regresó a lo psicológico, pero menos influenciado por relaciones de objeto y perspectivas relacionales freudianas (y lacanianas) que por las kleinianas. Este trabajo se desarrolla a partir de mis ideas iniciales en torno a la transferencia, pero este término se entiende de forma más amplia desde estos puntos de vista: no como la recreación de algún tipo de relación original pero reprimida, sino como la realización de toda una gama de relaciones intra-subjetivas —es decir, las relaciones internas o internalizadas entre las personas y otros objetos de inversión emocional— que, a su vez, producen relaciones inter-subjetivas a través de mecanismos tanto de proyección como de introyección. Espero que esto no se esté volviendo demasiado técnico. El *enactment* o recreación es un término técnico que surgió en el psicoanálisis anglo-estadounidense en los años ochenta, y que se ha convertido en algo central para mi forma de concebir el performance. Siempre estamos recreando nuestras relaciones intra-subjetivas intersubjetivamente de tal modo que inciten u obliguen a los otros a jugar un papel en esas representaciones, ya sea en relaciones terapéuticas, personales, profesionales o en las relaciones entre el intérprete y su público. Cuando hago performance nunca lo hago acerca de los otros, los hago acerca de mis relaciones con otras personas, con partes de personas, o con personas ficticias; incluyendo a las personas que he interiorizado y a las personas que proyecto como público.

HC: ¿Es por eso que casi siempre haces tus propios performances y rara vez utilizas actores?

AF: Quiero entrar en un diálogo con la actuación y las teorías de la actuación, pero para mí el performance es muy diferente de la actuación, especialmente de la realista. No se trata de lograr que se identifiquen conmigo, o de crear una suspensión de la incredulidad respecto de que soy otra persona, o de ser “convinciente” como un personaje dentro de un relato de ficción. Pero tampoco se trata, simplemente, de un distanciamiento brechtiano de dicha identificación, a través de la sobre-identificación, entre otras metodologías,

como han sugerido Alex Alberro y otros. Aunque suene raro, mi enfoque es una combinación de Stanislavski y Brecht.

Stanislavski promulgaba el realismo psicológico al servicio no sólo de la ficción, sino también como una especie de transformación emocional. Brecht rechazó el realismo psicológico en favor del realismo social crítico al servicio del cambio social. Quiero alcanzar la realidad tanto social como psicológica del performance como recreación, que puede incluir la recreación de la fantasía y la ficción, pero sólo en tanto éstos son también hechos sociales y psicológicos. Es muy brechtiana la idea de que no estoy haciendo performance acerca de otras personas, sino acerca de mi relación con otras personas. No obstante, para mí, esa relación no es sólo una relación crítica, o de distanciamiento crítico: también incluye la identificación y la empatía, ideas, por lo general, asociadas con el enfoque de Stanislavski. Incluye ambas, lo que nos lleva de nuevo a la ambivalencia.

HC: Incluso si no es actuación realista, la forma en que encarnas diferentes roles en tu trabajo parece ser muy demandante, tanto física como psicológicamente. ¿Cómo te preparas para tus performances?

AF: No como la mayoría de los actores. La mayoría de los actores parten del desarrollo de personajes y relaciones a través de la improvisación. Al final viene la memorización del texto. Para mí, el texto es lo primero, tanto si lo estoy escribiendo, construyendo a partir de citas, o transcribiendo y editándolo. Ese proceso es en sí mismo una recreación de un montón de relaciones. Con texto escrito y construido, las voces se desarrollan junto con éste, y por lo general ya lo he memorizado para el momento de terminarlo. Con textos transcritos, la transcripción y edición son parte importante del proceso. Con trabajos basados en transcripciones siempre he tenido el audio, si no el video, del material original, y así lo puedo editar tanto en forma de pista de audio como sobre papel. Luego escucho el audio una y otra y otra y otra vez mientras memorizo el texto. Esta memorización es, en realidad, un trabajo de memoria muscular más que de memoria de oído o de memoria visual: mi boca, mi garganta y mis pulmones son los que recuerdan las palabras. Es algo muy físico. Sin embargo, el audio es importante para

el modo en el que dejo que entren esas voces a mi cuerpo. Tanto a nivel psicológico como social me rehúso a trazar la frontera entre lo que dejo entrar en mí tan sólo para un performance y lo que encuentro en mí misma que ya tengo internalizado. Entiendo dos de mis performances más recientes, *Men on the Line* [*Hombres sobre la línea*] (2012) y *Not Just a Few of Us*, como un desafío a los procesos sociales y psicológicos de la construcción de la identidad social —de género o racial— a través de una desintegración de los diferentes aspectos de nosotros mismos y de nuestra sociedad y de un confinar esos aspectos a cuerpos específicos con los que nos identificamos, o no.

HC: En el performance, el cuerpo es siempre un vehículo para la producción artística. Este es un punto central en muchas de tus obras, pero tal vez lo sea con mayor intensidad en *Official Welcome* y *Untitled*.

AF: O tal vez sea que estamos más intensamente “conscientes” de la presencia del cuerpo en el performance cuando dicho cuerpo es sexualizado y está físicamente expuesto. El cuerpo en cuestión nos puede excitar, apenar, o poner ansiosos. Podemos estar resentidos con su exhibicionismo y con la atención que nos exige prestarle. Es a través de estas respuestas que uno siente que algo está en juego: para el intérprete y, quizás, también para uno mismo. Pero un cuerpo sexualizado también puede activar respuestas que superen nuestra capacidad de reflexionar acerca de lo que estamos experimentando y sobre los demás aspectos de una obra.

HC: ¿Crees que la reflexión es esencial para el impacto crítico de una obra?

AF: “Crítica” puede que sea una de las palabras más utilizadas y menos definidas cuando se habla del arte contemporáneo. A pesar de que estoy profundamente comprometida con la crítica institucional, intento evitar el uso del término “crítica” y siempre confronto a mis estudiantes cuando describen una obra como “crítica”. ¿Qué queremos decir con eso? ¿Qué hay en la obra, o en la forma en la que la experimentamos, que evoca ese término? ¿Crítica de qué, exactamente? ¿Con qué finalidad? Las respuestas a estas preguntas se

buscan, a menudo, en los contenidos —lo que significa una obra de arte o lo que dice— lo cual reduce la crítica a una postura. Yo prefiero entender la crítica como lo que el arte hace. Creo que lo que todo arte hace es activar estructuras y relaciones. Algunas de estas activaciones puede que sean producidas por la obra, de alguna forma en particular, pero la mayoría de las veces sólo están ahí: las estructuras sociales, históricas, económicas y psicológicas, así como las estructuras físicas, simbólicas y de percepción dentro de las que existe la obra de arte. Cuando abordamos una obra, ésta nos mete dentro de esas estructuras y las activa a nuestro alrededor y dentro de nosotros mismos como experiencias y procesos. Hasta cierto punto, todo lo que abordamos nos provoca lo mismo. La particularidad del arte, inseparable de sus formas institucionales de presentación y recepción, es que tanto él como su encuadre facilitan y estimulan una reflexión acerca de las experiencias y de las estructuras que se activan en y alrededor de nosotros mismos. Sin embargo, pensar y sentir, reflexionar y experimentar, todo al mismo tiempo, resulta extraordinariamente difícil, sobre todo cuando la experiencia es intensa, compleja y no del todo agradable. Para mí, una obra es crítica sólo cuando permite hacer una reflexión sobre la experiencia inmediata, de tal suerte que admite que las estructuras impensadas que están activas dentro de esa experiencia sean reconocidas —idealmente con algo de su complejidad.

HC: Has argumentado que la crítica institucional no es anti-institución al afirmar que: “No es una cuestión de estar en contra de la institución: somos la institución. Es una cuestión de qué tipo de institución somos, qué tipo de valores institucionalizamos, qué formas de la práctica recompensamos, y a qué tipo de reconocimientos aspiramos”.¹

AF: Las estructuras e instituciones sociales pueden existir de manera abstracta e impersonal, pero las reproducimos o transformamos con nuestros propios cuerpos y mentes, a través de nuestras propias inversiones individuales y colectivas.

1— Andrea Fraser, “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique,” *Artforum*, septiembre de 2005.

Así que la primera pregunta es: ¿Qué nos importa y por qué? Las instituciones juegan un papel central en la forma en que le damos importancia a las cosas. Ellas recogen y orientan toda una gama de inversiones, incluyendo tanto recursos materiales como energía psicológica, mediante el ofrecimiento de tipos particulares de prestaciones, establecimiento de valores, protección de estándares y la creación de modelos de progreso a los que aspiramos alcanzar. Y recompensan objetivamente a los que invierten en ellos, ya sea que la recompensa venga en forma de un trabajo, de estatus social, de pertenencia a un grupo, de crecimiento personal, o alguna otra forma de satisfacción o de alivio ante la escasez. Pero las instituciones no sólo representan nuestras aspiraciones e ideales; también contienen ansiedad, frustración, sensación de fracaso, violencia y malos pensamientos. En este sentido, existen como fantasías que nos sirven de diversas maneras: a menudo como recipientes para las partes de nosotros mismos o de la sociedad de las que queremos renegar. Hay formas de la crítica que también pueden servir como mecanismos para construir repudio y distanciamiento. Es por eso que entiendo a la crítica institucional como definida no por algún objeto en particular —ya sean los museos, el campo del arte o las instituciones artísticas—, sino como un ejercicio de reflexión crítica cuyo objetivo es activar la reflexión crítica en otros.

HC: ¿Crees que la crítica institucional ha contribuido a que los museos tengan una mayor consciencia de sí mismos y a que reflexionen?

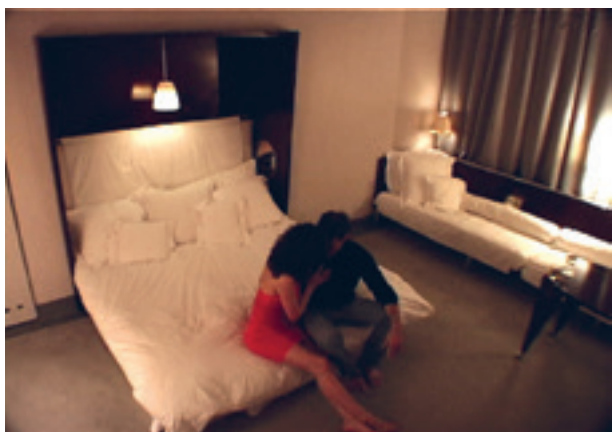
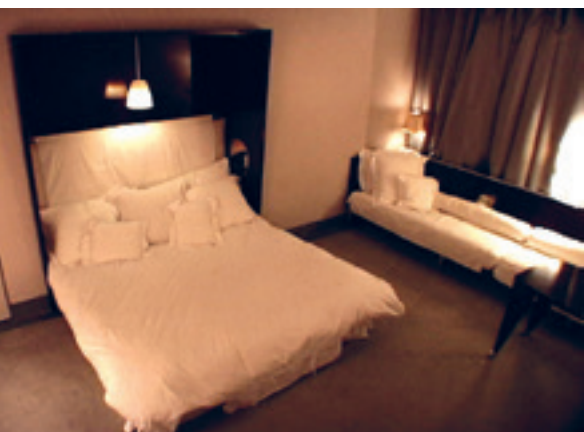
AF: Eso espero. Para mí eso significaría la creación de una cultura, una práctica, tal vez un *habitus* de la reflexividad crítica en los museos. No se trata de congratularnos por lo radicales, críticos o auto-conscientes que somos, o de estar del lado correcto de la historia ni de pelear la buena batalla. Se trata de buscar constantemente nuestros puntos ciegos, nuestras autocensuras, nuestras complicidades. Se trata de interrogar nuestros propios mitos y fantasías, nuestro poder o deseo de poder. Y se trata también de ser conscientes de la forma en que utilizamos a las personas, a las cosas y a las instituciones como contenedores para las partes que juzgamos críticamente de nosotros mismos.



Andrea Fraser, *Cuatro carteles: Figura frente a la chimenea—Four Posters: Figure in Front of Mantel*, 1984 [Cat. 7]; *Cuatro carteles: Lo más importante en el mundo—Four Posters: The Most Important in the World*, 1984 [Cat. 6]; *Cuatro carteles: Una obra maestra—Four Posters: A Masterpiece*, 1984 [Cat. 8]; *Cuatro carteles: Lago George—Four Posters: Lake George*, 1984 [Cat. 5]

Conversation with Andrea Fraser

HIUWAI CHU



Hiuwai Chu: Your name is inextricably associated with institutional critique, a practice that has its roots in the 1960s with work that aims to expose the frameworks of art institutions. How have approaches to institutional critique changed since the first generation of artists who pioneered this practice?

Andrea Fraser: Institutional critique is often linked to the names of a few “first-generation” artists who began working in the 1950s and 1960s—Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Daniel Buren, and Michael Asher. In fact, none of these artists identified themselves with the term. I was one of the first people to use “institutional critique” in print, under the influence of critics like Peter Bürger, Benjamin Buchloh, Douglas Crimp, and Craig Owens, in an essay I wrote about Louise Lawler in 1985. While those “first-generation” artists were important to the approach I developed, so were many others who are not often associated with institutional critique—Yvonne Rainer, Mary Kelly, and Adrian Piper, most notably—and artists who emerged in the 1970s, like Louise Lawler and Martha Rosler. I drew deeply from the site-specific and/or research-based investigations of social, economic, discursive, and architectural contexts of art associated with Broodthaers, Haacke, Buren, and Asher. But equally important to my development were the investigations of subjectivity and intersubjectivity, desire and fantasy, by feminist artists of the 1970s in work that often took the form of performance, film, and video. And of course, feminists were also engaged in a critique of art institutions, as were artists associated with other emancipatory movements in the 1960s and 1970s. So, while the term “institutional critique” emerged in the 1980s primarily within the artistic framework of conceptual art and theoretical frameworks associated with the Frankfurt School and Michel Foucault, its development not only expanded on those frameworks but also revealed how narrow they always were.

HC: How has feminism impacted your work?

AF: In many, many ways. The artistic revolution brought about by feminism was immense and remains vastly under-recognized. Feminism opened (or reopened) art not

only to sexual politics, but also to symbolism, narrative, affect, the body, and the psychological. People forget how deeply formalist most art still was in the early 1970s, including conceptual art. It was feminist performance that provided the model for my early museum tours and collaborative work with The V-Girls (active between 1986-1996). And while I found models for social and archival research in conceptual art, it was in feminism that I found the model for introspective research: research into one's own experiences, desire and fantasies. Most important, as a second-generation feminist who grew up in the women's movement in California, the belief that one must always engage the personal and the political, the psychological and the social together, may be the fundamental principle of my work. Sometimes my work swings to one extreme or the other, but on some level both are always there.

HC: What are the other frameworks that have been important to your development?

AF: Drawing from feminist art and film theory, psychoanalysis also became central to my work and, starting in the late 1980s, so did the work of Pierre Bourdieu. Bourdieu's theory of social fields contributed to my shift away from a focus on art institutions in the narrow sense of organizations like museums to the institution (or field) of art as a whole. Bourdieu's work also led me to reject early formulations of institutional critique that were built on avant-garde mythologies of radical-artist-against-co-opting-bourgeois-art-institution. Of course, artists and art (and avant-garde traditions) are as central to the field of art and its reproduction as museums are. From Bourdieu I also understood that fields are not only institutionalized in organizations like museums, or objectified in things like artworks, but are also internalized, embodied, and performed by people. Feminism, psychoanalytic approaches to "here and now" analysis, and Bourdieu's methodology of reflexive sociology have all been central to my approach as it evolved from a site-specificity that focused on specific institutions (in the narrow sense) to what I've called situational or relational-specificity, which encompasses a whole range of field-specific practices, discourses, structures, and relations, including those we have

internalized. And psychoanalysis—most recently perspectives identified with object relations, Melanie Klein and Wilfred Bion—has informed more recent attempts in my work to engage mechanisms of projection as well as internalization in the interplay between social fields and inter-subjective fields.

HC: Appropriation is a method that you have employed since your early works, and continues to be an essential part of your practice, from your 1984 *Four Posters* to your 2014 performance, *Not Just a Few of Us*, which is based on transcripts of New Orleans city council hearings. Why is it important for you to use real, existing material?

AF: Everything is “real” in one way or another. I don’t believe in fiction. Fiction is just a construction through which we distance and de-realize our realities, whether those are social or psychological realities (i.e. fantasies and emotional states). Appropriation developed as a central strategy of critical art practice out of Brechtian traditions as another kind of distancing and de-realizing, artists began to use appropriation to transform reality and our relationship to it by displacing, reframing, and thus “alienating” the familiar. But appropriation exists in a double movement of taking something in (to one’s work, practice, self) as well as distancing. I first understood that double movement strategically, with appropriation serving as a kind of mobile site-specificity. It allowed critique to be immanent by making its object present in the work wherever the work was. From early on I also understood this strategic value on the model of psychoanalysis which, as Freud put it, only effectively works on what is made “actual and manifest” in the “here and now” of analysis through the mechanism of transference—that is, when patients are not only talking about their relationships with their parents, etc., but reenacting them. I understood appropriation as a kind of transference that made transformative intervention possible. It wasn’t until I went to Brazil in the late 1990s and was exposed to Anthropophagia—and Kleinian perspectives—that I began to consider the double movement of critical appropriation as an enactment of ambivalence. I realized that even critical appropriation always includes desire as well as critique, affirmation as well as negation, love as well as hatred of the appropriated thing and what it represents.

Eventually, this led me to understand institutional critique itself as an enactment of ambivalence: not only of a profoundly ambivalent, love-hate relationship to the field of art and its institutions, but also of what I've called the structural ambivalence of the field of art itself. The social dimension of that structural ambivalence was captured by Bourdieu in his formulation of cultural fields occupying dominated positions in what he termed "the field of power." I can't elaborate on this perspective here, but I have in a number of essays, most notably "There's No Place Like Home" (2012).

As my understanding of appropriation evolved, its role in my work also changed. I started out appropriating images in the early 1980s, moved on to appropriating text and what I call "museological forms and formats" like brochures and posters in the mid-1980s, and then to appropriating "positions and functions" with my museum tours and other performances. I tried to leave the strategy behind with *Untitled* (2003) and *Projection* (2008). While recent performances return to the use of found language, they have not involved the appropriation of positions or institutional forms of speech, so I'm not even sure they should be understood in terms of appropriation.

HC: That brings us to the question of performance, which you also started using early in your artistic career. Was your approach to performance also influenced by Brecht?

AF: Actually, I studied acting before I became focused on visual art. I read Stanislavski and was exposed to the Stanislavski-based "systems" and "methods" of realist acting in my early teens. By the time I started performing in the mid-1980s I had also read Brecht and absorbed his critique of realist acting. But Lacan may have had more impact than Brecht on my early approach to performance. While realist acting methods developed in the United States under the influence of depth psychologies, I tried to develop an approach to acting rooted in Lacanian theories of subjectivity: rather than digging deep to find desire and motivation, I looked for them in language and symbolic systems and had a profound distrust of anything like a coherent character, an autonomous ego. My idea of performing institutional discourses and relations, rather than narratives, was also

partly inspired by Lacan. In the late 1980s, Bourdieu began to influence my approach to performance and I began to think in terms of performing internalized, incorporated social structures—what he calls *habitus*. Bourdieu’s work also inspired the idea of performing social fields as structured sets of relations between positions, which is how I started with multi-voiced or multi-position performances like *May I Help You?* (1991), *Inaugural Speech* (1997) and *Official Welcome* (2001). With *Projection* (2008), my approach to performance swung back to the psychological, but influenced less by Freudian (and Lacanian) than by Kleinian, object-relations and relational perspectives. This work develops on my early thinking about transference, but this term is understood much more broadly in these perspectives: not as the re-enactment of some original but repressed relationship, but as the enactment of a whole range of intra-subjective relations—that is, internal or internalized relations to people and other objects of emotional investment—that in turn produce inter-subjective relations through mechanisms of projection as well as introjection. I hope this isn’t getting too technical. Enactment emerged as a technical term in Anglo-American psychoanalysis in the 1980s and has become very important to my thinking about performance. We are always enacting our intra-subjective relations inter-subjectively in ways that seduce or compel others to play roles in those enactments, whether in therapeutic, personal or professional relationships, or as performer and audience. I’m never really performing other people. I’m performing relationships to other people, parts of people, or fantasies of people, including people I’ve internalized and people I project as audience.

HC: Is this why you almost always perform your own work and rarely use actors?

AF: I want to be in dialogue with acting and theories of acting, but for me performance is very different from acting, particularly realist acting. It’s not about achieving identification, or a suspension of disbelief that I am another person, or being “convincing” as a character within a fictional narrative. But nor is it simply about a Brechtian distancing of such identification, including through over-identification,

as Alex Alberro and others have suggested. In a funny way my approach is a combination of Stanislavski and Brecht. Stanislavski sought psychological realism in the service not only of fiction but also as a kind of emotional transformation. Brecht rejected that psychological realism in favor of critical social realism in the service of social change. I want to get at both the social and psychological reality of performance as enactment, which may include the enactment of fantasy and fiction, but only as these are also social and psychological facts. The idea that I am not performing other people but a relationship to other people is very Brechtian. But for me that relationship is not only a critical relationship, a relationship of critical distancing. It also includes the identification and empathy usually associated with Stanislavski's approach. It includes both—which brings us back to ambivalence.

HC: Even if it's not realist acting, the way you embody different roles in your work looks extremely demanding, physically and psychologically. How do you prepare for your performances?

AF: Not like most actors. Most actors start by developing characters and relationships through improvisation. Memorizing the text comes last. For me, the text comes first, whether I'm writing it, constructing it from quotations, or transcribing and editing it. That process is itself an enactment of a whole range of relationships. With written and constructed texts, the voices develop with the text and I usually have it memorized by the time I'm done putting it together. With transcribed texts, the transcribing and editing is an important part of the process. With works based on transcripts, I've always had audio and sometimes also video of the source material, so I edit it as an audio track as well as on paper. Then I listen to the audio over and over and over again as I memorize the text. The memorization is actually muscle memory more than ear or eye memory: it's my mouth, throat and lungs that remember the words. It's very physical. But the audio is important in how I take these voices into my body. Both psychologically and socially, I am reluctant to draw a line between what I take in specifically for a performance and what I find in myself

that is already internalized. I understand my last two performances, *Men on the Line* (2012) and *Not Just a Few of Us*, as challenging the social and psychological processes of social identity formation—gender identity, racial identity—through the splitting apart of different aspects of ourselves and our society and confining those aspects to particular bodies with which we are then identified or not.

HC: In performance, the body is always a vehicle for artistic production. It is a central focus in many of your works, but perhaps most intensely in *Official Welcome* (2001) and *Untitled* (2003).

AF: Or perhaps it is that we are most intensely *aware* of the body in performance when that body is sexualized and physically exposed. We may be aroused by it, ashamed of it, or anxious for it. We may resent its exhibitionism and the attention it demands. Through those responses one feels something at stake, for the performer and perhaps also for oneself. But the sexualized body can also activate responses that overwhelm our capacity to reflect on what we're experiencing as well as the other aspects of a work.

HC: Do you see that reflection as essential to a work's critical impact?

AF: "Critical" may be one of the most often used and least defined words in contemporary art discourse. Despite remaining deeply committed to institutional critique, I try to avoid using the term "critique" and always challenge my students when they describe a work as "critical." What do we mean by that? What is it about the work, or our experience of it, that evokes that term? Critical of what, exactly? To what end? Answers to these questions are often sought in content—what an artwork *means* or what it *says*—which reduces critique to a statement or a stance. I would rather understand critique as what art *does*. I believe that what all art does is activate structures and relations. Some of these may be produced by the work in some particular form, but most are just there: social and historical structures, economic structures, psychological structures, as well as physical, symbolic, and perceptual structures that art works exist

within. As we engage the work, it brings us into those structures and activates them around us and inside us as experiences and processes. To some extent, everything we engage with does that. What is particular about art, inseparably from its institutional modes of presentation and reception, is that art and its frame enable and encourage a reflection on the experiences and structures activated in and around us. But thinking and feeling, reflecting and experiencing at the same time, is extraordinarily difficult, especially when the experience is intense, complex, and not entirely pleasurable. For me, a work is critical only when it activates and enables a reflection on immediate experience in a way that allows unthought structures in that experience to be recognized—hopefully with some complexity.

HC: You have argued that institutional critique is not anti-institution, stating: “It’s not a question of being against the institution: We are the institution. It’s a question of what kind of institution we are, what kind of values we institutionalize, what forms of practice we reward, and what kinds of rewards we aspire to.”¹

AF: Social structures and institutions may exist abstractly and impersonally, but we reproduce or transform them with our own bodies and minds, through our own individual and collective investments. So the first question is: What matters to us and why? Institutions play a central role in making things matter. They collect and orient a whole range of investments, including both material resources and psychological energy, by offering particular kinds of benefits, establishing values, safeguarding standards and creating models of achievement that we aspire to. And they objectively reward those who invest in them, whether that reward comes in the form of a job, social status, group belonging, personal fulfillment, some other satisfaction or relief from deprivation. But institutions do not only represent our ideals and aspirations; they also may hold anxiety, frustration, sense of failure, violence and bad conscience. In this sense they exist for us as fantasies that serve as containers for the parts of ourselves or

1— Andrea Fraser, “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique,” *Artforum*, September 2005.

society that we want to disown. There are forms of critique that also serve as a mechanism for that disowning and distancing. That's why I understand institutional critique as defined not by any particular object—whether museums, the art field, or art institutions—but as a practice of critical reflexivity that aims to activate critical reflexivity in others.

HC: Do you think that institutional critique has contributed to greater self-awareness and critical reflection in museums?

AF: I hope so. For me that would be about creating a culture, a practice, perhaps a *habitus* of critical reflexivity in museums. It's not about congratulating ourselves on how radical, critical or self-aware we are, or for being on the right side of history or fighting the good fight. It's about constantly looking for our blind spots, self-censorship, complicities. It's about interrogating our own myths and fantasies, our own power or desire for power. And it's also about being mindful of how we use people, things, and institutions as containers for the parts of ourselves that we judge critically.

Reportando desde São Paulo, yo soy de Estados Unidos

—
ANDREA FRASER



Andrea Fraser, *Reportando desde São Paulo, yo soy de Estados Unidos*—*Reporting from São Paulo, I'm from the United States*, 1998. Vista de la exposición—Exhibition view, © Museum der Moderne Salzburg, 2015. Foto—Photo: Rainer Iglar [Cat. 29]

En 1998 Ivo Mesquita me invitó a participar en la sección de América del Norte de la 24ª Bienal de São Paulo, de la cual fue el curador. Este texto es una transcripción de mi proyecto para la Bienal: una serie de videos cortos producidos en São Paulo y editados en Nueva York entre septiembre y diciembre de 1998. Los videos, compuestos por entrevistas y comentarios grabados en la locación, fueron co-producidos por la Fundação Bienal de São Paulo y TV Cultura, una estación cultural apoyada por una fundación privada, y se suponía que debían ser televisados a nivel nacional en Brasil por TV Cultura. Debido a una serie de circunstancias adversas, muchas de las cuales se muestran en los propios videos, así como por conflictos de programación creados, primero, por el proceso de elecciones nacionales en Brasil y segundo por el Free Jazz Festival, no terminamos de filmar hasta tres semanas después de que se inaugurara la exhibición, y el proceso de edición continuó hasta tres días antes de que cerrara la Bienal. Los videos nunca fueron transmitidos.

Primera emisión: “Las únicas cosas que me interesan son las que no son mías”¹

Es la inauguración de la 24ª Bienal de Sao Paulo, el 2 de octubre de 1998. Una serie de fotografías muestran a los bien vestidos asistentes al cóctel de pre-inauguración, al que se podía entrar sólo con invitación.

Andrea Fraser (AF) [voz en off]: *Boa noite.* La 24ª edición de la Bienal de São Paulo abre sus puertas esta noche con una gala privada en el Pabellón Ciccillo Matarazzo, en el Parque do Ibirapuera de la ciudad. Entre los cientos de personalidades del mundo de la cultura llegadas de todos los rincones del mundo está la artista estadounidense Andrea Fraser.

Corte a Andrea de pie en la rampa central del Pabellón Matarazzo, diseñado por Oscar Niemeyer, con el atrio a sus

1— Todos los títulos de las secciones, incluyendo esta frase, han sido tomadas del “Manifiesto antropófago” de Oswald de Andrade “Anthropophagite Manifesto”, publicado originalmente en la *Revista de Antropophagia*, no.1, vol.1, mayo de 1928, São Paulo.

espaldas. A lo largo de las emisiones ella utiliza el mismo vestido y chamarra negros y sostiene un micrófono que lleva el logotipo de TV Cultura.

AF: El proyecto de Andrea consiste en elaborar una serie de crónicas periodísticas sobre la Bienal para TV Cultura. Fraser se gira para dirigirse a un entrevistado fuera de cuadro, a su derecha. Andrea, ¿qué te llevó a escoger el reportaje como género para la Bienal?

Corte a una contra-toma de Andrea, ahora de pie a la derecha.

AF: Nunca he tenido ocasión de trabajar para una cadena de TV europea o estadounidense, así que me parece una gran oportunidad.

Andrea regresa a su primera posición, habla hacia su derecha, luego sonrío.

AF: Suena estupendo.

Dos segundos de imagen fija. Corte a Andrea en el tercer piso del Pabellón Matarazzo, con *Encore, Encore, Encore* (1997) de Choi Jeong Hwa al fondo: una columna inflable con un ángel en la parte superior, pintado de dorado, que bate sus alas.

AF: El objetivo de la Bienal ha sido siempre promover el intercambio a escala internacional. La intención de la edición de este año es que el público reflexione sobre este proceso, centrándose en el concepto de canibalismo. Según los organizadores, el canibalismo no es una preferencia alimenticia, sino una metáfora de nuestras relaciones con los demás Corte a una toma amplia del primer piso desde la rampa central, con las respectivas diferencias de cultura, identidad y estatus. Corte a un numeroso grupo de mujeres jóvenes, todas con vestidos y chamarras negras, caminando por la rampa. La antropofagia es un proceso que consiste en confiscar los valores del otro para construir los propios Corte al grupo de mujeres de negro que están en una zona de recepción con el logotipo de la Bienal en segundo plano:

Andrea entra a cuadro y legitimarse así en relación Corte de vuelta a Andrea en el tercer piso o en oposición a lo que la sociedad considera que es legítimo.²

Corte a una entrevista con Paulo Herkenhoff, curador en jefe de la 24ª Bienal. Se ve a Andrea y Paulo caminando a lo largo de un enorme muro cubierto con fragmentos de las palabras “tótem”, “tabú” y “roteiros”.

Paulo Herkenhoff (PH): Todo acto de canibalismo, todo acto de antropofagia, es un acto simbólico. Supone comerse al otro para integrar la fuerza y los valores del otro en uno mismo.

Corte y vemos a Andrea frente a *Tropicália Penetráveis* (1967) de Hélio Oiticica, una instalación de chozas de paredes de tela y plantas tropicales plantadas en grava y arena. Una de las chozas tiene un aparato de televisión dentro.

AF: Entre los cientos de interpretaciones del canibalismo que ofrecen los organizadores de la 24ª Bienal está la de la antropofagia como estrategia de emancipación de un pasado colonial, o dentro de un presente neocolonial.

2— Esta interpretación del canibalismo fue propuesta por Mari Carmen Ramírez en su boletín de prensa para la exposición de obras de David Alfaro Siqueiros de la que ella fuera curadora en la Bienal. Ramírez ha escrito también que: “Los esfuerzos realizados durante la última década para integrar a los países latinoamericanos en la dinámica de un nuevo orden mundial han hecho necesario el intercambio de capital cultural a cambio de acceso a privilegios financieros y económicos. Una de las formas menos reconocidas en las que ha tenido lugar este cambio ha sido a través de las exposiciones de arte”. Más adelante, en el mismo ensayo, señala: “Mientras que, en el pasado, las artes visuales funcionaban como señales de prestigio para los estados nacionalistas, hoy puede verse cómo encarnan una especie de herramienta de *marketing* para las élites económicas neo-liberales de América Latina. [...] La supresión de los conflictivos años sesenta y setenta del recuento hegemónico resultante del arte latinoamericano sólo puede sugerir dos cosas: en primer lugar, la búsqueda de las élites neoliberales por legitimar sus orígenes en un recuento esencialista, y, en última instancia, reductivista, de los logros culturales de los años veinte y treinta; en segundo lugar, la búsqueda de reconocimiento por los logros positivos de su proyecto de modernización”. Mari Carmen Ramírez, “Brokering Identities: Art Curators and the Politics of Cultural Representation”, en Reesa Greenberg, Bruce W. Fergusson y Sandy Nairne, eds., *Thinking about Exhibitions*, Nueva York, Routledge, 1993, pp. 25 y 30-31.

Corte a una entrevista con Evelyn Ioschpe, Directora de Educación Artística de la 24ª Bienal. Andrea y Evelyn están en las oficinas de la Bienal, sentadas delante de un gran cartel con una de las consignas de la Bienal: “Sólo la antropofagia nos une”.

Evelyn Ioschpe (EI): Es un momento perfecto para plantearse esta reflexión: cómo nosotros, todos los países colonizados, debemos abordar la antropofagia de ideas; cómo cada uno, como persona, se relaciona con la cultura cuando siente que su cultura depende, de algún modo, de otra.

Corte a Andrea frente a *Tropicália Penetráveis*. Poco después de que comienza a hablar, la cámara hace un recorrido hacia la derecha, dejando atrás la instalación, y se centra en la galería central de la sección sobre el *Moderismo Brasileiro*. Se muestran sus visitantes y guardias.

AF: Fue Fernando Henrique Cardoso quien describió por primera vez el canibalismo como el resultado de una interiorización de intereses y valores externos. De acuerdo con su tesis, los intereses externos están representados y se ven reforzados por las élites locales que identifican los valores extranjeros como propios. Este proceso de interiorización o incorporación hizo que las élites internacionalizadas de los países en la periferia cultural adoptaran modelos de desarrollo basados en la asunción de patrones y estilos de vida propios de las principales economías capitalistas.³

3— Fernando Henrique Cardoso y Enzo Faletto, *Dependency and Development in Latin America*, trad. de Marjory Mattingly Urquidí, Berkeley, University of California Press, 1979. En “The Consumption of Dependency Theory in the United States”, *Latin American Research Review*, XII, 3, 1977, pp. 13 Cardoso hace un resumen de la posición de los “dependentistas” del siguiente modo: “Si el imperialismo se manifestó en la penetración del capital extranjero... ello también implicó un patrón estructural de relaciones que ‘interiorizaron’ lo externo y crearon un estado que era formalmente soberano y estaba listo para ofrecer respuestas a los intereses de la ‘nación’, pero que era, simultánea y contradictoriamente, un instrumento para la dominación económica internacional”. De esta manera, “se establecieron alianzas *dentro del país*, si bien de forma contradictoria, para unificar los intereses externos con los de los grupos dominantes locales”, y, como resultado, “las clases dominadas locales sufrieron una suerte de doble explotación”.

Corte a una fotografía de Francisco “Ciccillo” Matarazzo Sobrinho a la entrada de las oficinas de la Bienal. La cámara hace un recorrido hacia la izquierda y baja por el pasillo hasta llegar al logotipo de la Bienal. Vemos a Andrea caminando a través del encuadre hacia la cámara.

AF [voz en off]: La historia de la propia Bienal deja traslucir un proceso de antropofagia. Fundada en 1952 por el industrial de origen italiano Francisco “Ciccillo” Matarazzo, la Bienal se inspira en y está influenciada por los modelos de la Biennale de Venecia y del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York.⁴

Corte a la entrevista con Paulo.

PH: El país salió de la guerra con un superávit económico en la balanza de pagos. Por supuesto, había también una burguesía que estaba dispuesta a adoptar actitudes modernas.⁵

Corte a una entrevista con Oscar Landmann, el primer Presidente de la Bienal después de la muerte de Ciccillo, y el padre del presidente de la 24ª Bienal, Julio Landmann.

4— Otra influencia notoria fue Nelson Rockefeller, presidente del MoMA y amigo de Matarazzo. El primer párrafo de una carta de 1951 firmada conjuntamente por Rockefeller y Matarazzo dice lo siguiente: “Al darse cuenta de la gran necesidad de una mayor comprensión en el campo de las relaciones internacionales, en octubre pasado el Museo de Arte Moderno y el Museu de Arte Moderna de São Paulo llegaron a un acuerdo para cooperar entre sí en la medida de lo posible. El propósito de este acuerdo es complementar la cooperación existente entre los países en el ámbito de la economía y la política con el intercambio cultural”. Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho y Nelson A. Rockefeller a Albert V. Moore, 8 de marzo de 1951, Archivo de la Fundação Bienal. Sin embargo, después de algunos años de estrecha cooperación entre la Bienal —que por entonces era un programa del Museu de Arte Moderna— y el MoMA de Nueva York, Matarazzo causó una quiebre en la relación al negarse a contratar a un curador recomendado por Rockefeller.

5— Al respecto, Herkenhoff llegó a decir: “Por supuesto, hubo algunos modelos para estas instituciones, como el Museo de Arte Moderno de Nueva York o la Biennale de Venecia, pero creo que, con su medio siglo de trayectoria, la Bienal ha desarrollado su propia historia. En un principio se trataba de un sitio en el que el país podía ver lo que estaba pasando en todo el mundo —digamos que para actualizarse—, pero hoy en día es más un lugar de discusión en el que también el mundo puede ver [lo que está pasando en Brasil]. Ha construido un público. Ha formado a muchos artistas”.

AF: Háblame de Ciccillo. ¿Qué tipo de persona era?

Oscar Landmann (OL): Lo describiría como un perfecto dictador.

Corte a entrevista con Paulo.

PH: Creo que, de alguna manera, la Bienal educó a la burguesía, y ahora a las empresas, ¿no? Transformó el capital financiero en capital simbólico.

Corte y vemos a las personalidades que salen del cóctel de pre-inauguración en las oficinas de la Bienal. La fotografía de Ciccillo se puede ver al fondo.

AF [voz en off]: Considerada en sus primeros años entre “las bienales más prestigiosas”, posteriormente la dictadura miliar y la “década perdida” de 1980 condujeron a una decadencia de la que la Bienal de São Paulo no pudo empezar a recuperarse sino hasta hace muy poco.⁶

Corte a una entrevista con Jens Olesen, quien fuera vicepresidente de la 24ª Bienal y presidente para América Latina del despacho de publicidad McCann Erickson. Podemos ver a Andrea y a Jens sentados en su oficina. Detrás de Andrea está una litografía color amarillo de gran formato de Marilyn Monroe. Detrás de Jens podemos ver una pintura de Mao Tse-Tung con Whitney Houston.

6— En su reseña de la 9ª edición de la Bienal, en 1967, Hilton Kramer atribuyó, al inicio, este “declive” a la influencia de la propia Bienal: “Los brasileños están apenas poniéndose al día en torno al impacto de la última exposición cuando ya empieza de nuevo y da borrón y cuenta nueva, y fija nuevas influencias, nuevas concepciones y nuevas modas... Lo que uno encuentra en ella es muy, muy poco arte con una visión personal auténtica o contundente. Uno puede ver ahí sólo ideas sintéticas mal digeridas, a menudo ejecutadas con una vulgaridad e ineptitud sorprendente”. Luego, Kramer proporciona un impresionante ejemplo de las acciones de esta “influencia”: “Sucede que la exposición estadounidense, llamada *Environment U.S.A.: 1957-1967*, una compilación espectacular del arte pop, instalada de forma espectacular, es el gran éxito de la Bienal, y en la reacción de los funcionarios y de los demás artistas al verla se puede ver una mezcla de envidia, admiración, temor y odio declarado que tiene su analogía política en el mundo entero”. Hilton Kramer, “Art and Politics in São Paulo”, en *The New York Times*, 24 de septiembre de 1967.

AF: Jens, ¿cuánto tiempo llevas involucrado en la Bienal de São Paulo?

Jens Olesen (JO): En realidad trabajo en la Bienal desde hace siete años. Me invitaron a la 22ª edición para que, como director internacional, tratara de recuperar el prestigio y el respeto del que había gozado a escala mundial, para que trajera grandes nombres a las exposiciones especiales, para hacer que el gran público la visitara, porque las Bienales del pasado habían caído a un nivel que no me parece muy satisfactorio. No era una Bienal internacional de primer nivel. Y no bastaba con organizar una Bienal brasileña o latinoamericana. Había que hacer una Bienal internacional a escala planetaria.⁷

Corte a una toma de la cámara siguiendo a Andrea mientras camina a través de un corredor de servicio, junto a sorprendidos elementos del personal de servicio y limpieza, hasta entrar en las salas de exposiciones, confundándose con la multitud de la inauguración. Corte de vuelta a la entrevista con Jens.

JO: En general, diría que la Bienal es una organización muy profesional y disciplinada, perfectamente comparable a cualquier otra organización internacional que exista en el mundo. Corte a una serie de imágenes de personas en la inauguración. Se ha visto en los últimos seis años, por ejemplo, en términos de seguridad, en términos de disponer de Corte a una serie de imágenes de guardias en la entrada, que termina con un mesero cerrándole la puerta a la cámara en la cara un museo con controles de temperatura y humedad...

7— La reseña de Roberta Smith de la 22ª edición de la Bienal, en 1994, continúa en la misma línea, sin romper el hilo: “¿Acaso intenta ser, esta mezcla de arte débil y mensajes contradictorios, igual al arte de sus homólogos europeos, una compilación de las corrientes principales en el arte...? ¿Acaso quiere volver a definir el concepto del mega-espectáculo y convertirlo en algo más igualitario y verdaderamente internacional? ¿O acaso quiere seguir siendo el ejercicio de nacionalismo y regionalismo amateur que ha tendido a ser en los últimos años?” R. Smith, “Signs to a Global Village in Progress,” en *The New York Times*, 30 de noviembre, 1994.

Corte a Andrea en la planta baja del Pabellón Matarazzo. Detrás de ella, los reporteros y público empujan para entrar al área donde diversos funcionarios dan sus discursos de inauguración. Andrea se dirige a un entrevistado fuera de cuadro a su derecha.

AF: ¿Estás disfrutando de la inauguración?

Da un paso a la derecha y se cambia el micrófono a la mano izquierda.

AF: Bueno, esto de estar rodeada por la gente más importante de Brasil es fantástico. Y tener la atención de los medios es estupendo. Me hace mucha ilusión ver aquí reunida a personas que conozco y que han venido de todo el mundo. Siento que soy quien tengo que ser y que estoy donde tengo que estar. Siento que, aquí, ser lo que soy está justificado.

Da un paso a la izquierda y se cambia el micrófono a la mano derecha.

AF: Qué bien. Tiene que ser muy reconfortante. Te envidio.

Segunda emisión: “Sólo la antropofagia nos une”

Corte a Andrea en la planta baja del Pabellón Matarazzo. Detrás de ella se puede ver al público asistente a la inauguración que va caminando hacia la cámara.

AF: La presente Bienal considera que la educación es su mayor responsabilidad. Por educación se entiende la formación de nuevos públicos y la integración de la cultura en la sociedad, así como la colaboración con escuelas, bibliotecas y la red de servicios públicos.

Corte a un grupo escolar caminando a través del atrio de los pabellones, luego, otra vista a otro grupo de la escuela caminando hacia la cámara colocada a la entrada de la Bienal.

AF [voz en off]: La 24^a edición de la Bienal espera recibir medio millón de visitantes, un 40 por ciento de los cuales visitará una exhibición de arte por primera vez.

Corte a una entrevista con Evelyn, con contra toma de Andrea.

AF: ¿Cómo es la experiencia del primer encuentro con el arte?

EI: Eso de que la gente venga por primera vez es siempre una experiencia muy extraña. De alguna manera, creo que lo que ven no termina de conquistarlos.

Corte a un miembro del personal de educación de la Biental mirando fijamente a la cámara. Lleva la camiseta oficial del personal de educación con las palabras *Tira-dubidas* (Sacador de dudas). Corte a entrevista con Paulo.

PH: Para el cristianismo, la conquista de almas era parecida al canibalismo: tenías que tener este impulso de devorar al otro e integrarlo en tus propias ideas. Evidentemente, se trata de una noción del cristianismo del siglo XVII, pero lo que me parece muy interesante (y es lo que estamos llevando a cabo aquí, en la Biental) es que en el *Manifiesto antropófago* hay un momento en el que se dice: “Sólo la antropofagia nos une”. Afirma que necesitamos al otro y los valores del otro para mezclarnos con él, para interactuar con él, para absorberlo. No obstante, el manifiesto dice también: “sólo me interesa lo que no es mío”.

Corte a la entrevista con Evelyn.

EI: Lo único que me interesa no es mío. Eso es lo que nos dice el movimiento antropófago. Y es lo que estamos analizando con los profesores.

AF: ¿Para intentar que contemplen el arte con esa mirada?

EI: Sí y no... Sin ningún prejuicio.

Corte a una contra-toma de Andrea, quien mira los zapatos, el pelo, etc., de los entrevistados.

EI [voz en off]: En un país como Brasil, en el que tenemos una brecha económica —que se traduce también en una

brecha educativa Corte de vuelta a Evelyn—, cuando abor-
das la educación artística, abor-
das también el problema de
la alfabetización y muchos otros temas, es decir, el pro-
blema de la inclusión social. Corte a una contra-toma de la
productora del programa, una joven mujer negra, que se
sienta como si fueran a entrevistarla y escucha. Si tienes
una población educada, tendrás una población que luchará
por sus derechos, tendrás una Corte de vuelta a Evelyn
reforma agraria.

Corte a la entrevista con Paulo.

PH: Se trata, por decirlo de algún modo, de desarrollar una
ciudadanía crítica.

Corte a una entrevista con el Ministro de Cultura de Brasil,
Francisco Weffort. Podemos ver a Andrea y a Francisco de
pie en el cóctel de pre-inauguración, con un cartel de la 1^a
Bienal al fondo.

Francisco Weffort (FW): Para nosotros los brasileños, el
desarrollo de la cultura es una obligación más del Estado,
igual que lo es la educación, por ejemplo.

Corte a un grupo escolar que pasa frente a la tienda de
regalos de la Bienal.

AF [voz en off]: Al día de hoy, la Bienal es considerada
como una de las principales herramientas educativas que
los gobiernos municipales, estatales y federales de Brasil
tienen a su disposición para mejorar la calidad de vida
de los ciudadanos.

Corte de vuelta a la entrevista con Francisco.

AF: ¿Cómo contrapone el respaldo a la cultura tradicional-
mente “elitista”, como las exposiciones de arte contemporá-
neo, frente a las ayudas a formas de cultura más populares?

FW: No nos planteamos esta clase de dilemas entre los
sectores de la cultura popular y las artes visuales para las
élites. Corte a un cartel espectacular afuera del pabellón

con la frase “Sólo la antropofagia nos une.” Mucha de esta gente es pobre, forma parte de las clases populares Corte a una toma de camisetas y bolsos en la tienda de regalos que llevan la frase “Lo único que me interesa no es mío” y trabajadoras de Brasil. De modo que, incluso si el criterio es el de las élites Corte de vuelta a la entrevista, se trata de algo muy abierto al público.

Corte a las taquillas de la Bienal, con los torniquetes de entrada al fondo. Al pie de la pantalla aparece la leyenda: “Fuente: Reportaje de TV Cultura, 4 de octubre de 1998”.

AF: Se dice que a los brasileños siempre les ha gustado hacer las cosas a última hora. Esto queda demostrado una vez más aquí, donde se aprecian las largas colas de gente esperando apenas unos minutos antes de que cierren las casillas electorales. En otras partes de la ciudad ha reinado hoy una atmósfera casi festiva, en la que ciudadanos brasileños de todos los grupos y clases sociales han acudido a las urnas para ejercer el derecho democrático —y la obligación legal— de emitir su voto en esta jornada electoral. Dígame, ¿por qué ha ido a votar tan tarde?⁸

8— Informe transmitido por el TV Cultura en el programa *Nacional*, en octubre de 1998: Las elecciones generales, incluidas las elecciones presidenciales, se llevaron a cabo en todo Brasil en el día después de la apertura de la 24ª Bienal. El voto es obligatorio en Brasil desde la transición del país cuando terminó la dictadura militar. Como un espléndido ejemplo de cómo los medios conservadores influyen directamente en las políticas electorales, *O Globo* y otros medios de comunicación de tendencia de derecha fueron informado continuamente acerca de los resultados de las encuestas de opinión que mostraban cómo la candidata del Partido de los Trabajadores para gobernador de São Paulo, Marta Suplicy, iba en un distante cuarto lugar, mientras que Paulo Maluf, un ex gobernador notoriamente corrupto, iba a la cabeza. Los resultados, sin embargo, colocaron a Suplicy a una décima de punto porcentual detrás del segundo lugar, y, por lo tanto, quedó excluida de la segunda vuelta de votación, lo que llevó a muchos a suponer que, si los votantes no se hubieran inclinado por emitir su voto por el candidato que creían que estaba en una mejor posición para superar a Maluf, Suplicy podría haber ganado. Otras instancias de encuestas de opinión sesgadas también pueden haber influido en las elecciones de gobernadores en otros dos estados. Además, *O Globo* puede haber violado la ley al liberar sondeos de opinión que predecían la victoria de Cardoso antes del cierre de las urnas el día de las elecciones. Paula Schmitt, “Brazil this Week, October 7th to 13th”, en *Net Estado*. La semana antes de las elecciones, el reporte del sitio de Internet en idioma Inglés “*Brazil this Week September 23rd to 29th*”, realizó las siguientes preguntas: “¿Ha leído algo sobre la crisis actual [en Brasil] o acerca de nuestras deudas y de las exigencias del FMI? ¿Ha visto programas sobre ello en la

Tercera emisión: “Tupí or not tupí...”

La sección “Núcleo Histórico” de la 24ª Bienal en el tercer piso del Pabellón Matarazzo. Andrea está de pie frente a la pintura *Antropofagia* (1929) de Tarsila do Amaral.

AF: En lo que los organizadores describen como un proyecto político, la 24ª edición de la Bienal es la primera, en los casi cincuenta años de existencia, que propone la cultura brasileña como punto de partida.

Corte a una entrevista con Julio Landmann, presidente de la 24ª Bienal. Vemos a Andrea y Julio sentados en la sala de prensa de la Bienal. Al fondo, la pared está pintada con una imagen del atrio central del pabellón que lleva la leyenda “XXIV Bienal de São Paulo”.

Julio Landmann (JL): Quería hacer una Bienal que, por primera vez en la historia de la exposición, explorara el concepto de lo brasileño.

Corte a la entrevista con Paulo.

PH: En Brasil, la antropofagia está íntimamente relacionada con nuestra cultura histórica, con la idea de que somos el fruto de varias culturas —la nativa, la europea, la afrobrasileña. Y entre estas culturas había una que ejercía la práctica simbólica del canibalismo.

Corte a Andrea de pie frente a cuatro retratos de Albert Eckhout en la sección “Núcleo Histórico” de la Bienal: *Mameluco*, *Mujer tupí*, *Mujer africana* y *Mujer indígena Tarairiu* (todas de 1641).

televisión? Nosotros no (pero todo el que haya leído el *Daily Telegraph* británico la semana pasada ya sabe que los medios de comunicación están escondiendo la crisis económica). Tampoco hemos sido informados sobre la pléyade de artistas e intelectuales que publicaron un manifiesto en favor de Lula (Partido de los Trabajadores), el candidato de la oposición. Entre los partidarios de Lula se cuenta al cantante y compositor Chico Buarque, al arquitecto Oscar Niemeyer, a filósofos prominentes, sociólogos, economistas e incluso a importantes hombres de negocios. De los medios de comunicación no obtenemos nada”.

AF: La antropofagia es una interpretación irónica e irreverente de cómo las influencias extranjeras se incorporan a un “cuerpo” nativo. La identidad cultural brasileña ha sido descrita como el producto del encuentro agresivo, a veces amoroso, de europeos, indios y africanos, que han ido alimentándose unos de otros hasta dar lugar a un nuevo ser.

Corte a una toma amplia de los retratos, luego recorridos sobre cada una de las pinturas.

JO [voz en off]: Yo llegué a Brasil como una persona más. Al principio fue duro, pasé por una época difícil, pero luego me casé con una brasileña y mis hijos nacieron aquí. Corte a la entrevista con Jens. Siempre he querido a este país, porque la gente, el pueblo brasileño, tiene algunas cualidades que aprecio. Corte a una toma de una pintura —al estilo de Albert Eckhout— en la oficina de Jens, del entrevistado vestido a la usanza de los indígenas. Antes que nada son gente abierta, simpática, en general sin prejuicios, son muy musicales, aman la vida en exteriores, juegan bien al fútbol, al menos hasta ahora.⁹ Corte de vuelta a la entrevista con Jens, su rostro en primer plano, mirando a la cámara. Brasil tiene... Brasil no es un país. Es un continente.

Corte de vuelta a Andrea frente a *Antropofagia*.

AF: La antropofagia es incompatible con la idea de una cultura nacional, ya que afirma que la identidad cultural es un crisol de diversas influencias. Pero eso no ha impedido que muchas personalidades públicas se hayan adueñado de ella.

Corte a una serie de tomas de *Desvio para o vermelho* (Giro al rojo, 1967–84) de Cildo Meireles. *Desvio para o vermelho* es una pieza que consiste en una sala de estar con todos

—

9— De la entrevista con Evelyn Ioschpe: “Existe una imagen un tanto folklórica de Brasil: el carnaval, el fútbol y la cultura popular. Eso es Brasil, pero hay algo más también en Brasil. Hay una élite intelectual en el país que está creando nuevas formas y nuevos pensamientos. Por lo tanto, creo que [los que vienen a la Bienal] y la información que pueda salir al mundo son muy importantes. Este es el Brasil que el mundo no conoce”.

los muebles y superficies cubiertos o pintados de rojo, con una llave de agua de la que fluye constantemente un líquido rojo al lavabo; fue producida como respuesta al asesinato de un periodista por el ejército durante la dictadura militar en Brasil.

AF [voz en off]: Según el ministro de Cultura, Francisco Weffort, “la antropofagia significa nuestra capacidad de sincronía, de apertura y tolerancia, y es por lo tanto un elemento intrínsecamente democrático de nuestro proceso cultural”.¹⁰ Y Fernando Henrique ha dicho que, “pese a la fusión de la cultura portuguesa con las tradiciones africana y la amerindia... Corte a Andrea de pie frente a *Desvio para o vermelho* que lleva, a modo de vestido, un *Parangolé* rojo de Hélio Oiticica ...los brasileños somos un pueblo sumamente homogéneo en términos culturales. Nuestras diferencias regionales son sólo meras variaciones de un tema básico”.¹¹

Cuarta emisión: “En contra de todos los importadores de conciencia enlatada”

La entrada de la 24ª Bienal, donde vemos a Andrea de pie justo pasando los torniquetes. Al fondo, una multitud espera para recoger sus impresiones fotográficas en un quiosco de revelado Kodak.

AF: De los doce millones de dólares de presupuesto¹² con los que cuenta la 24ª edición de la Bienal, aproximadamente una tercera parte procede de patrocinadores privados. El resto se cubre con aportaciones públicas y con ingresos propios. Además de la presencia habitual de los logos de los patrocinadores y del privilegio de poder organizar fiestas privadas en la Bienal, este año se ha concedido

10— De un discurso de Francisco Weffort en una conferencia de prensa en el marco de la 24ª Bienal, transmitido por TV Cultura en el programa *Metropolis*, marzo de 1998.

11— Fernando Henrique Cardoso, discurso inaugural, Brasilia, enero de 1995.

12— Al momento de la inauguración se reportó que existía un presupuesto total de quince millones de reales, lo que equivalía a la misma cantidad en dólares estadounidenses en ese momento.

a las empresas patrocinadoras un espacio propio en el que pueden exponer sus productos y servicios: están convenientemente situados en el pasillo de acceso, al lado del centro de seguridad y del centro educativo.

Corte a la entrevista con Jens.

JO: Si no hay patrocinadores, no hay Bienal, de modo que estás obligado a tener patrocinadores. Y esa es la tarea que nos propusimos: tratar de hacer que las grandes empresas brasileñas e internacionales descubrieran que vale la pena invertir en el arte, y que invertir en el arte no sólo es un buen negocio, sino que es bueno para *su* negocio. Corte a una pared con los nombres de los patrocinadores al final de la rampa de entrada exterior. Hicimos que cada *sponsor* patrocinara un artista y una exposición Corte al quiosco de Kodak: un Van Gogh Corte al quiosco de Folha, o un Matisse Corte al quiosco de Gazeta, o un Bacon Corte al quiosco de Sudameris, o un Giacometti Corte al quiosco de primeros auxilios, o un Cobra Corte de vuelta a la entrevista, o un Eckhout. Les hablamos de cada una de las exposiciones, de tal modo que se interesaron por el artista como alguien que podía ser importante para su empresa y su negocio.

Corte a planos generales de los cuatro retratos de Albert Eckhout; luego, un detalle de cada uno, incluyendo una toma a partes corporales que sobresalen de una cesta.

AF [voz en off]: Albert Eckhout está patrocinado por ABN AMRO, un destacado grupo bancario con fuerte presencia internacional que cuenta con una amplia red de delegaciones y filiales. Su cultura empresarial se basa en cuatro valores: integridad, trabajo en equipo, respeto y profesionalismo.¹³ Corte a imágenes de las obras en el “Núcleo Histórico”: detalles de dos grabados de Theodore de Bry que ilustran el canibalismo, de su serie *America* (1592) y a la pintura *América* (artista desconocido, ca. 1650), que también ilustra una escena de canibalismo. Siemens ha patrocinado la exposición

13— Reporte anual de ABN AMRO, 1997. ABN AMRO ha perseguido una estrategia particularmente agresiva de adquisiciones en América Latina. En septiembre de 1998, por ejemplo, ABN AMRO adquirió un interés parcial en el Banco Real de Brasil.

de la Bienal que agrupa obras que van del siglo XVI al XVIII. En los últimos ciento cincuenta años, Siemens ha crecido hasta convertirse en una de las compañías de electrónica más grandes del mundo, y cuenta con delegaciones, centros de producción y equipos de venta en más de ciento noventa países. En Siemens, el cliente es lo primero.¹⁴ Corte a una toma más amplia de América, podemos ver cómo una mujer y un niño se acercan a leer la cédula en la pared.

PH: Decimos que el capitalismo es salvaje en un país como Brasil, en el tercer mundo. De esta forma, a un capitalismo salvaje puede corresponderle, a veces, un patrocinio salvaje, un *marketing* salvaje. No digo que este sea el caso de la Bienal...

Corte a la entrevista con Francisco.

AF: ¿Considera que el patrocinio que las empresas hacen del arte es un mal necesario, o le parece una novedad en sí positiva?

FW: No, diría que es una novedad positiva.

Corte a una contra toma de Andrea de pie delante del quiosco de Banco Bradesco en el pasillo de entrada de la Bienal. Una leyenda con la traducción del letrero que se ve al fondo aparece en la parte inferior de la pantalla: “Área de recepción para uso exclusivo de los clientes de Banco Bradesco”.

AF: ¿Y cómo afectarán los patrocinios corporativos al tipo de arte que se patrocina?

FW: No tenemos problemas de influencia de empresas privadas sobre el carácter de las artes visuales. Al contrario, creo que tenemos la ocasión, la oportunidad de hacer que el arte influya en la vida de las empresas privadas.

Corte a la entrevista con Jens.

14— Reporte anual de Siemens, 1998.

AF: Uno de los patrocinadores con los que has negociado para la Bienal es Coca-Cola. ¿Podrías contarme por encima, cómo encaja el patrocinio en su estrategia de *marketing* para Brasil o Latinoamérica?

JO: Bueno, Coca-Cola es un producto dirigido a las generaciones más jóvenes, un producto que se asocia fácilmente al arte. Fíjate en un hombre como Andy Warhol con la botella de Coca-Cola; todo el movimiento del pop art estadounidense giraba de algún modo u otro en torno a Coca-Cola. Es decir... ¡Escuchemos a alguien como Andy Warhol! Podemos usarla para cualquier cosa, para hacer gorras, pósters, lo que quieras, publicidad corporativa y todo eso, y no deja de tener cierta relación. Así que esperamos que vengan muchos consumidores y beban Coca-Cola y aprecien el arte que ha patrocinado.

Corte a un recorrido de una vitrina que contiene obras impresas y publicaciones surrealistas. El recorrido termina cuando se topa con una mano que sostiene un ejemplar de un número de *Business Week* con el encabezado: “Bank Eat Bank” [Banco come Banco].

AF [voz en off]: Coca-Cola ha patrocinado la exposición sobre el dadaísmo y el surrealismo, que presenta al canibalismo como resultado de la “civilización”. Paradójicamente, lo celebra como un acto de alegría y felicidad, y está representado por una manera glotona de devorar; por la gula y el vómito.¹⁵

Corte de vuelta a la entrevista a Jens, a quien vemos en primer plano, mirando a la cámara.

JO: Me siento feliz por estos casi treinta y tres años de colaboración con Coca-Cola.

15— De Paulo Herkenhoff, “Introdução geral”/ “General introduction”, trad. Veronica Cordeiro, en *XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*, catálogo de exhibición, São Paulo, A Fundação, 1998.

Corte a la planta baja de la 24ª Bienal, donde se exhibe la obra de los representantes de cada nación. Andrea está de pie en el atrio. La obra del artista que representa a Alemania, Mischa Kuball, se puede ver al fondo.

AF: Esta semana, Naciones Unidas ha hecho público su *Informe sobre Desarrollo Humano* del año 1998. Canadá, Francia y Noruega encabezan la lista que evalúa los países según los niveles de salud, educación y riqueza. Corte a un recorrido de la sección *Arte Contemporânea Brasileira* en el segundo piso del pabellón. Brasil ha cruzado la línea que separa los países con un índice de “desarrollo medio” a estar entre los considerados con “desarrollo alto”, y ha pasado de ocupar la posición 68 a la 62. La mala noticia es que, en términos de distribución de la renta, Brasil sigue siendo uno de los países con más desigualdad en el planeta. La buena noticia es que Brasil sigue presentando menos desigualdad de la que hay en el mundo, Corte a tomas de los artistas representantes de EU, Suiza y Bélgica¹⁶ en el que el 20 por ciento de la población más rica —sobre todo de Estados Unidos, Europa y Japón— consume el 86 por ciento de los recursos, mientras que el 20 por ciento de la población más pobre consume solo el 1,3 por ciento. Comparemos esos datos con el 2,3 por ciento en el caso de Brasil.

La publicidad ha generado expectativas de globalización, pero no riqueza. No todo el mundo ha sido invitado a la fiesta. Y puede que, a estas alturas, la fiesta ya haya terminado.¹⁷ Según el presidente del Instituto Nacional para la Reforma Agraria, “nos encontramos en medio de la pista de baile internacional, y no nos queda otra que bailar”.¹⁸ Informo desde São Paulo, vengo de Estados Unidos. Te devuelvo la conexión, Gilberto.

16— Judy Pfaff, Sylvie Fleury y Johan Muyle.

17— Véase: “Reporte de Desarrollo Humano 1998”, en *Programa de Desarrollo de las Naciones Unidas* disponible en línea en http://hdr.undp.org/sites/default/files/reports/259/hdr_1998_en_complete_nostats.pdf; Barbara Crossette, “Most Consuming More, and the Rich Much More”, en *The New York Times*, 13 de septiembre de 1998.

18— Cohen, Roger, “Brazil Pays to Shield Currency, and the Poor See the True Cost”, en *The New York Times*, 5 de febrero de 1998.

Quinta emisión: “El *modus vivendi* capitalista. Antropofagia”

Vemos a Andrea de pie en el área justo afuera de la Bienal. Una leyenda aparece al pie de la pantalla: “Fuente: reporte de noticias de TV Cultura, septiembre de 1998”.

AF: La entrada a la fábrica Volkswagen de São Bernardo do Campo presenta hoy poco movimiento, ya que 20,000 trabajadores se toman unas vacaciones colectivas de diez días que se les descontarán de las vacaciones anuales. Corte a un recorrido del atrio central del Pabellón Matara-zzo. La demanda, que ya era baja, se desplomó cuando el gobierno elevó las tasas de interés al cincuenta por ciento. Los consumidores desaparecieron del mapa. Ford, Fiat, General Motors y Mercedes-Benz han empezado también a imponer vacaciones obligatorias a sus empleados. Corte de vuelta a Andrea. Según el presidente del sindicato de trabajadores de la industria automotriz, las reducciones en las plantillas no podrán iniciarse sino hasta el año siguiente.¹⁹

AF [voz en off]: Una toma de *Dangerous Relationship (Touch Me)* (1998) de Choi Jeong Hwa Las economías asiáticas se han desmoronado. Corte a fotografías del representante de Rusia, Oleg Kulik. Rusia se ha sumido en un agujero negro. Corte a una serie de galerías que contienen los *Relevos Espaciais [Relieves espaciales]* (1959) de Hélio Oiticica, con guardias en los extremos. La cuestión que actualmente aterra a los mercados financieros mundiales es si Brasil, y con él Latinoamérica, serán los siguientes en caer. No sólo está en juego la salud y la riqueza de las

19— De un informe de TV Cultura transmitido en el programa *Nacional*, septiembre de 1998. Véase también: Diana Jean Schemo, “Brazil’s Once-Robust Auto Industry Struggles as Sales Skid”, en *The International Herald Tribune*, 28 de septiembre, 1998. En agosto de 1998, el Ministerio de Cultura de Brasil publicó un estudio afirmando que el sector cultural empleaba a más personas que la industria automotriz y con salarios promedio del doble de la media nacional, aunque más bajos que en el sector automotriz. Un informe sobre el estudio destaca que “ya que el desempleo es uno de los mayores temores entre los brasileños, las actividades culturales han adquirido importancia en las plataformas políticas de los candidatos para las elecciones presidenciales que se celebrarán el 4 de octubre” Mario Osava, “Economy—Brazil: Culture Creates More Jobs Than Cars”, en *Inter Press Service*, agosto de 1998.

economías nacionales y de los mercados bursátiles. Corte y vemos a Andrea de pie, apoyada en el barandal del tercer piso del atrio. El futuro de la propia globalización depende ahora de Brasil. Según avance Brasil, así avanzará el mundo. Corte de vuelta a un recorrido de la galería en el que se muestran las obras de Alfredo Volpe; luego las obras de Valia Carvalho, la representante boliviana; y luego obras de Cecilo Thompson, el representante de Paraguay. Cuando Moody's y Standard & Poor's bajaron la calificación de Brasil a negativo y la dejaron al mismo nivel que la de países como Bolivia y Paraguay, el capital extranjero empezó a huir del país a un ritmo de mil millones de dólares al día.²⁰

Corte de vuelta a Andrea en el tercer piso. Una estatua dorada se puede ver al fondo.

AF: *Boa tarde*, Maria. BOVESPA es víctima del ambiente de completa inestabilidad que reina estos días. Después de un crecimiento mínimo del 0,12 por ciento, ha continuado cayendo tras el anuncio de que el Congreso de Estados Unidos ha votado a favor de que se realicen audiencias de cara al proceso de incapacitación del presidente Clinton por su conducta. Corte a la cámara pasando frente a guardias, pantallas de vigilancia, placas con nombres de patrocinadores y torniquetes de entrada hasta llegar a las galerías que contienen el “Núcleo Histórico”. Los analistas creen que los mercados no se van a estabilizar sino hasta que se anuncien los programas de ajuste fiscal. El Ministro de Finanzas ha reconocido hoy que entre las medidas se incluirá el

20— Bill Wellman, “Diario”, en *The New York Times*, 13 de septiembre, 1998. El 14 de septiembre el presidente Clinton, en un discurso ante el Consejo de Relaciones Exteriores en Nueva York, se dispuso a hacer frente a lo que describió como “el mayor desafío financiero que ha enfrentado el mundo en más de medio siglo”. Si bien llamó a favorecer el crecimiento, en lugar de implementar políticas contra la inflación, y a reformar el sistema financiero internacional, también hizo hincapié en que “ningún país, rico o pobre, democrático o autoritario, puede escapar a los imperativos económicos fundamentales del mercado mundial. Ninguna nación puede escapar de su mandato”. Además, declaró: “Lo que está en juego es algo más que la expansión de los mercados libres y su integración en la economía mundial. Las fuerzas detrás de la economía global son también las que hacen más profundas las libertades democráticas”.

aumento de impuestos, pero no ha dicho nada acerca del control de capitales.²¹

Corte a Andrea en la exhibición de la Bienal de pinturas de van Gogh.

AF: La 24ª Bienal continúa con la tradición iniciada en las primeras ediciones de llevar a Brasil obras maestras procedentes de museos de todo el mundo. Estas joyas de la Bienal se presentan en un espacio museológico en el tercer piso. Entre los artistas estrella está van Gogh, representado con un nutrido grupo de cuadros importantes que llegaron a Brasil después de largas y complicadas negociaciones.

Corte a detalles de la obra de van Gogh.

AF [voz en off]: Los préstamos internacionales son claves para la Bienal. Sin estos préstamos de obras de arte famosas, la Bienal no podría recaudar el dinero necesario para reunir las condiciones que los prestadores internacionales exigen para cederlas.

Corte a la entrevista con Julio.

JL: Por supuesto, es complicadísimo. Hubo que celebrar comidas y cenas en embajadas. Corte a una toma de Andrea reaccionando, luego de vuelta a Julio. Después de la 22ª edición de la Bienal, comprendimos que la gente venía aquí por los grandes nombres. Quedó demostrado que, si traes a artistas importantes, encuentras patrocinadores. Al fin y al cabo, el arte es una forma de inversión.

Corte a un guardia abriendo la puerta a una de las secciones de la Bienal. Vemos a un sorprendido mesero cerrar la puerta de la fiesta de pre inauguración.

AF [voz en off]: El Ministro de Finanzas también se encuentra hoy en Washington para asistir a una reunión con el

21— De un reportaje de TV Cultura transmitido por el programa *Nacional*, octubre de 1998.

Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial. Uno de los objetivos de la reunión es mostrar que Brasil no es como Rusia y Asia, y que merece recibir flujo de capital internacional.

Corte de vuelta a Andrea con las pinturas de van Gogh.

AF: Pero la reunión del FMI ha estado dominada por un clima de frustración en la que no se ha hecho nada para frenar la salida de capital de los mercados emergentes. Para Brasil, no obstante, hay buenas noticias. El director del FMI dio luz verde a las políticas de ajuste fiscal que el gobierno se ha comprometido a aplicar para finales de octubre. Asimismo, elogió a Brasil por haberse preparado para recortar el gasto y ajustar las finanzas sin alterar los tipos de cambio, y aseguró que estas políticas despertarían la reacción deseada de los inversores internacionales en esta época de crisis.²²

Corte al estacionamiento de la Bienal. Se puede ver, en un costado del pabellón, el mural de Regina Silveira que plasma huellas de animales en retroceso. Una leyenda al pie de la pantalla dice: “Fuente: Reportaje noticioso de TV Cultura, 4 de septiembre de 1998”.

AF: A la 1:30 de la madrugada, una tercera parte del techo de esta iglesia, un antiguo teatro alquilado desde hace seis meses, se vino abajo y provocó que casi mil metros cúbicos de madera, yeso y hormigón cayeran sobre cientos de fieles. Algunos de los presentes lograron salir del edificio apenas unos momentos antes de la catástrofe, alertados por los crujidos y las grietas en el techo, pero a la mayor parte los tomó por sorpresa. Todas las puertas estaban cerradas, hecho que dificultó la salida. Se sucedieron momentos de pánico y caos. Andrea se pasa el micrófono a la mano derecha y extiende el brazo frente a ella. Usted estuvo dentro. ¿Cómo fue?²³

22— De un reportaje de TV Cultura transmitido por el programa *Nacional*, octubre de 1998.

23— De un reportaje de TV Cultura transmitido por el programa *Nacional*, septiembre de 1998.

Corte a un recorrido del exterior del edificio de la Bienal comenzando por el cartel que dice: “Sólo la antropofagia nos une” y terminando con el estacionamiento.

AF [voz en off]: Tras meses de negociaciones, el FMI ha anunciado finalmente un paquete de dos mil millones de dólares en préstamos para estabilizar la economía brasileña. La emisión de los fondos, no obstante, está sujeta a una mayor privatización de la industria en Brasil Corte a la entrada principal, donde se puede ver un letrero, con el logo de Ford, que apunta hacia la taquilla así como a la puesta en marcha de recortes presupuestarios políticamente controvertidos. Corte a un acercamiento a un expendio del diario Estado de São Paulo instalado en la zona de entrada a la Bienal. Además del suplemento sobre la Bienal (“Cannibale”), patrocinado por el diario, el expendio también contiene otros periódicos colocados ahí para la toma, incluyendo uno que muestra un titular sobre las negociaciones con el FMI por encima de una fotografía de un pueblo inundado, y otro con una fotografía de un niño pobre debajo del titular “Un plano de la exclusión”.

Mientras millones de ciudadanos pobres notan ya los efectos de los recortes en la sanidad y la educación Corte a tomas de guardias alrededor del edificio de la Bienal, los representantes gubernamentales siguen concediéndose la máxima retribución posible, como los 47,000 dólares que recibirán los miembros del Congreso por asistir a una sesión extraordinaria de tres meses en la que se debatirá acerca de los recortes presupuestarios.

Los funcionarios del Estado siguen, asimismo, gastando pródigamente en otros beneficios del cargo. Corte a un recorrido de la exhibición de la Bienal sobre Francis Bacon Alfombras persas y otras piezas decorativas de primerísima calidad fueron adquiridas no hace mucho por el Tribunal Supremo para una nueva zona para celebrar fiestas y reuniones. Corte a una toma de la exhibición Roteiros... de la Bienal, que incluye La DS (1993) de Gabriel Orozco Según el presidente del Tribunal Supremo, el mobiliario es necesario porque es habitual que los dignatarios visitantes acudan a cocteles. Corte a la cámara siguiendo a Andrea entre la multitud en la fiesta de pre-inauguración. Pero ahora, dice, “sólo les damos un café, quizá un vaso de

jugo”. Corte a una segunda toma de la fiesta; la cámara se enfoca en el Ministro de Cultura, Francisco Weffort, mientras habla con un hombre vestido de traje. Los bancos privados de Estados Unidos y de otros países que han prestado importantes sumas de dinero a Brasil serán los mayores beneficiarios de cualquier plan que estabilice la economía. Está por verse qué ofrecerá Brasil como garantía por los préstamos.²⁴

Corte a la entrevista con Francisco.

AF: Estamos aquí en la inauguración de la Bienal con el Ministro de Cultura, el señor Francisco Weffort. Ministro, ¿por qué es tan importante para el gobierno federal apoyar a la Bienal?

FW: Bueno, para nosotros esta es probablemente la exposición de artes visuales más importante que se celebra en el país, y estamos seguros de que es una de las dos o tres más importantes que se hacen en el mundo entero. El apoyo de del gobierno a exposiciones como la Bienal es necesario para el desarrollo cultural del país. Así que nos arreglamos con esta doble perspectiva. No supone en modo alguno una contradicción.

Corte y vemos a Andrea apoyada de pie contra el barandal del tercer piso del atrio, con la estatua dorada al fondo.

AF: A juzgar por la mayoría de opiniones, la 24ª edición de la Bienal es la mejor edición de la misma realizada hasta la fecha. Tras un año y medio de intenso trabajo, los organizadores pueden al fin descansar tranquilos, sin miedo a estar felices.²⁵

24— D.J. Schemo, “Dry Bread for Brazil, but for Its Lawmakers, Jam”, en *The New York Times*, 12 de noviembre de 1998.

25— Esta frase, magníficamente ambivalente, fue la consigna de Lula, el líder del Partido de los Trabajadores, durante su primera postulación para presidente. Lula perdió contra Cardoso en 1994, y una segunda vez en las elecciones del día después de la apertura de la 24ª Bienal. Casi todos están de acuerdo en que el ruidoso apoyo para Cardoso por parte de la “comunidad internacional” durante la crisis económica —que apagó las advertencias de Lula acerca de que Cardoso estaba por “vender el país para saciar el hambre de los bancos

Corte a la entrevista con Jens.

AF: Muchas gracias por todo.

La cámara se aleja y muestra a Andrea y Jens estrechándose la mano.

JO: Gracias a ti. Muchas gracias por el programa. Riéndose, mirando a la cámara. Gracias, TV Cultura.

Corte al reporte del clima de TV Cultura. Los créditos corren sobre el reporte del clima.²⁶

—

extranjeros”— aporte enorme para que Cardoso resultara victorioso en la primera ronda. Cardoso visitó la 24ª Bienal —y se reunió con líderes del mundo de los negocios ahí— el día antes de la segunda vuelta de las elecciones, a finales de octubre. Todavía hay mucho debate sobre la cuestión de si Cardoso sufrió una transformación ideológica al pasar de ser un sociólogo (Marxista) a un presidente (neoliberal), o si simplemente fue la consecuencia del pragmatismo político que siempre promulgó. José Luis Fiori ha sugerido que “Cardoso tiene razón cuando dice que en ningún momento ha tenido que renunciar o dejar de lado su análisis sociológico. Lo que ha hecho es, tal vez, algo más profundo. Ha elegido una nueva opción ética y política, abandonando su idealismo reformista para abrazar las posiciones políticas de su antiguo objeto de estudio, la clase empresarial brasileña. Al mismo tiempo, asume como hechos incuestionables las relaciones internacionales actuales de poder y dependencia”. J.L. Fiori, “Brazil: Cardoso Among the Technopols”, en Rosen, Fred y Deirdre McFadyen, eds., *Free Trade and Economic Restructuring in Latin America*, Nueva York, Monthly Review Press, 1995, p. 99.

26— La 24ª Bienal de São Paulo cerró el 13 de diciembre de 1998, con críticas generalmente positivas en el extranjero y críticas negativas dentro de Brasil. A la semana siguiente, el MoMA de Nueva York anunció que el curador en jefe de la 24ª Bienal, Herkenhoff, sería el primero en ocupar una posición curatorial, de reciente creación en el museo, por cinco años. El 15 de enero de 1999, el gobierno de Brasil, “tambaleándose bajo la hemorragia de dólares de sus reservas de divisas, en una batalla perdida por defender la moneda del país”, levantando los controles cambiarios, dejó flotar al real. Al inicio, el alza en 33 por ciento del índice BOVESPA (acompañado por alzas en los mercados de valores de todo el mundo) resultó ser un ejemplo más de euforia económica especulativa, de corta duración. Véase D.J. Schemo, “Exchange Controls Lifted: Brazil Stocks Rise by 33%”, en *The New York Times*, 16 de enero, 1999. En el lapso de dos semanas el real perdió la mitad de su valor, y luego se estabilizó. A pesar de los muchísimos llamados para que se restableciera el control del tipo de cambio, el orden económico mundial ayudó a que se superara la crisis brasileña.

Reporting from São Paulo, I'm from the United States

—
ANDREA FRASER



Andrea Fraser, *Reportando desde São Paulo, yo soy de Estados Unidos—Reporting from São Paulo, I'm from the United States*, 1998. Vista de la exposición—Exhibition view, © Museum der Moderne Salzburg, 2015. Foto—Photo: Rainer Iglar [Cat. 29]

In 1998, Ivo Mesquita invited me to participate in the North American section of the 24th Bienal de São Paulo, which he curated. This text is a transcript of my project for the Bienal, a series of short videotapes produced in São Paulo and edited in New York between September and December 1998. The videotapes, comprised of interviews and commentary recorded on location, were co-produced by the Fundação Bienal de São Paulo and TV Cultura, a cultural station supported by a private foundation, and were supposed to be televised nationally in Brazil by TV Cultura. Due to a number of adverse circumstances, many of which are represented on the tapes themselves, as well as scheduling conflicts created first by national elections and then by the Free Jazz Festival, shooting was not completed until three weeks after the exhibition opened and editing continued until three days before the show closed. The tapes were never broadcasted.

First broadcast: “The only things that interest me are those which are not mine”¹

The opening of the 24th Bienal de São Paulo, October 2, 1998. A series of shots show the well-dressed crowd at the invitation-only pre-opening cocktail party.

Andrea Fraser (AF) [voice-over]: *Boa noite.* The 24th Bienal de São Paulo opens this evening with a private gala event at the Ciccillo Matarazzo Pavilion, in São Paulo’s Parque Ibirapuera. Among the hundreds of cultural luminaries visiting from all over the world is the US artist Andrea Fraser.

Cut to Andrea standing on the central ramp of the Matarazzo Pavilion, designed by Oscar Niemeyer, with the atrium behind her. Throughout the broadcasts she is wearing the same black dress and jacket and holding a microphone bearing the TV Cultura logo.

AF: Andrea’s project is to produce news reports about the Bienal for TV Cultura. Fraser turns to address an

1— All of the segment titles, including this sentence, are quoted from Oswald de Andrade’s “Manifesto antropófago” (“Anthropophagite Manifesto”), originally published in *Revista de Antropofagia*, no.1, vol.1, May, 1928, São Paulo.

interviewee off-camera to her right. Andrea, what led you to select reportage as your medium for the Bienal?

Cut to counter-shot of Andrea, now standing to the right.

AF: In Europe and the US I'd never be able to work on TV, so it's a great opportunity.

Andrea walks back to her first position, speaks to her right, then smiles.

AF: That's great.

Two-second freeze-frame. Cut to Andrea on the third floor of the Matarazzo Pavilion, with Choi Jeong Hwa's *Encore, Encore, Encore* (1997), an inflatable column with an angel on top, all in gold, flapping its wings in the background.

AF: The Bienal has always been about fostering international exchange. This year's installment attempts to thematize that process by focusing on the concept of cannibalism. According to the organizers, cannibalism is not a diet, but a metaphor for our relationship to others Cut to wide shot of ground floor from the central ramp, to differences in culture, identity and status. Cut to a large group of young women, all wearing black dresses and jackets, walking down the ramp. Anthropophagy is a process of confiscating another's values to construct one's own cut to the group of women in black in a reception area with Bienal logo in background; Andrea walks into the frame of legitimizing oneself in relation to cut back to Andrea on the third floor or in opposition to—what is given as legitimate in society.²

—

2— This interpretation of cannibalism was offered by Mari Carmen Ramírez in her press release for the exhibition of works by David Alfaro Siqueiros that she curated for the Bienal. Ramírez has written elsewhere: "The efforts undertaken in the last decade to integrate Latin American countries into the dynamics of a new world order have necessitated the exchange of cultural capital for access to financial and economic privileges. One of the unacknowledged forms in which this exchange has taken place has been through art exhibitions." Further on in the same essay, she notes: "Whereas, in the past, the visual arts functioned as banners of prestige for nationalist states, today they can be seen to embody a type of marketing tool for Latin American neo-liberal economic elites. [...] The erasure of the conflict-ridden sixties and seventies from the ensuing mainstream account

Cut to interview with Paulo Herkenhoff, Chief Curator of the 24th Bienal. Andrea and Paulo are seen walking along an enormous wall plastered with fragments of the words “totem,” “taboo,” and “roteiros.”

Paulo Herkenhoff (PH): Every cannibalistic act, every anthropophagic act, is a symbolic act. That means eating the other in order to get the force of the other, the values of the other, into yourself.

Cut to Andrea in front of *Tropicália Penetráveis* (1967) by Hélio Oiticica, an installation of fabric-walled huts and tropical plants on gravel and sand. One of the huts contains a television set.

AF: Among the hundreds of interpretations of cannibalism offered by the organizers of the 24th Bienal is of anthropophagy as a strategy of emancipation *from* a colonial past—or *within* a neo-colonial present.

Cut to interview with Evelyn Ioschpe, Director of Art Education for the 24th Bienal. Andrea and Evelyn are seen in the Bienal offices, seated in front of a large poster with one of the Bienal’s slogans: “Only anthropophagy unites us.”

Evelyn Ioschpe (EI): This is a perfect moment to think about this: how we—all the colonized countries—have to deal with the anthropophagy of ideas; how you as a being deal with a culture when you feel that your culture is somehow a dependent culture.

Cut to Andrea in front of *Tropicália Penetráveis*. Shortly after she begins speaking, camera pans right, past the installation and around the central gallery of the Modernismo Brasileiro section of the exhibition, showing its visitors and guards.

of Latin American art can only suggest two things: first, the neo-liberal elites’ search for legitimization of their origins in an essentialist, ultimately reductive, account of the cultural achievements of the twenties and thirties; second, the recognition of the positive achievements of their modernization project.” Mari Carmen Ramírez, “Brokering Identities: Art Curators and the Politics of Cultural Representation,” in Reesa Greenberg, Bruce W. Fergusson and Sandy Nairne, eds., *Thinking about Exhibitions*, New York, Routledge, 1993, pp. 25 and 30–31.

AF: It was Fernando Henrique Cardoso who first described neo-colonialism as resulting from an internalization of external interests and values. According to Henrique Cardoso, external interests are represented and enforced internally by local elites who identify foreign values as their own. This process of internalization led internationalized elites in peripheral countries to adopt models of development based on the consumption patterns and lifestyles of central capitalist economies.³

Cut to a photograph of Francisco “Ciccillo” Matarazzo Sobrinho at the entrance of the Bienal offices. Camera pans left and travels down corridor to the Bienal logo. Andrea can be seen walking through frame towards camera.

AF [voice-over]: The history of the Bienal itself reveals a process of anthropophagy. Founded by the Italian-born industrialist Francisco “Ciccillo” Matarazzo in 1951, the Bienal de São Paulo was inspired by such influences as the Venice Biennale and the Museum of Modern Art in New York.⁴

3— Fernando Henrique Cardoso and Enzo Faletto, *Dependency and Development in Latin America*, trans. Marjory Mattingly Urquidí, Berkeley, University of California Press, 1979. In “The Consumption of Dependency Theory in the United States” in *Latin American Research Review*, vol. XII, no. 3, 1977, p. 13 Cardoso summarized the position of “dependentistas” as follows: “If imperialism was embodied in the penetration of foreign capital ... it also implied a structural pattern of relations that ‘internalized’ the external and created a state which was formally sovereign and ready to be an answer to the interests of the ‘nation,’ but which was simultaneously and contradictorily the instrument of international economic domination.” In this way “alliances are established *within the country*, even though in contradictory form, to unify external interests with those of the local dominant groups” and, as a result, “the local dominated classes suffer a kind of double exploitation.”

4— Another influence was clearly Nelson Rockefeller, president of MoMA and a friend of Matarazzo. The first paragraph of a 1951 letter co-signed by Rockefeller and Matarazzo reads: “Realizing the great need for increased understanding in the field of international relations, the Museum of Modern Art and the Museu de Arte Moderna de São Paulo last October entered into an agreement to cooperate with each other in every way possible. The purpose of this agreement is to supplement the existing cooperation in the sphere of economics and politics with cultural interchange.” Letter from Francisco Matarazzo Sobrinho and Nelson A. Rockefeller to Albert V. Moore, March 8, 1951, Fundação Bienal Archive. However, after a few years of close cooperation between the Bienal—then a program of the Museu de Arte Moderna—and MoMA in New York, Matarazzo caused a split by refusing to hire a curator recommended by Rockefeller.

Cut to interview with Paulo.

PH: The country came out of the war with an economic surplus in the balance of payments. Of course, there was a bourgeoisie that was willing to act in a modern way.⁵

Cut to interview with Oscar Landmann, the first President of the Bienal following Ciccillo's death, and the father of the 24th Bienal's President, Julio Landmann.

AF: Tell me about Ciccillo. What kind of person was he?

Oscar Landmann (OL): He was a total dictator, I would say.

Cut to interview with Paulo.

PH: I think the Bienal educates, in a way, the bourgeoisie, and now the enterprises. No? Transforming financial capital into symbolic capital.

Cut to VIPs leaving the pre-opening cocktail party in the Bienal offices. The photograph of Ciccillo can be seen in the background.

AF [voice-over]: While ranked “tops in prestige” in its early years, the military dictatorship and the “lost decade” of the 1980s led to a decline that the Bienal only recently began to reverse.⁶

—

5— Herkenhoff went on to say: “Of course, there were some models, like the Museum of Modern Art in New York for these institutions, or the Biennale in Venice, but I think that with its half-century of history the Bienal has developed a history of its own. In the beginning it was a place where the country could see what was going on around the world—let’s say to update itself—but nowadays it’s more a place of discussion where also the world can see what [is going on in Brazil]. It has formed an audience. It has formed many artists.”

6— In his 1967 review of the 9th edition, Hilton Kramer first blamed this “decline” on the influence of the Bienal itself: “Brazilians are just catching up on the impact of the last exhibition when the new one wipes the slate clean again and impose new influences, new conceptions and new fashions... What one finds very, very little of is art of an authentic personal vision or cogency. One sees only synthetic ill-digested ideas often executed with a startling vulgarity and ineptitude.” Kramer then provides a stunning example of this “influence” in action: “It happens that the American exhibition here, called ‘Environment U.S.A:

Cut to an interview with Jens Olesen, Vice-President of the 24th Bial as well as President for Latin America of the advertising firm McCann Erickson. Andrea and Jens are seen seated in his office. Behind Andrea is a large yellow lithograph of Marilyn Monroe. Behind Jens is a painting depicting Mao Tse-Tung and Whitney Houston.

AF: Jens, how long have you been involved with the Bial de São Paulo?

Jens Olesen (JO): I've actually been involved for the last seven years. I was invited to come in as National Director of the 22nd Bial to try to regain some of the prestige and respect of the Bial in the world, to bring big names for special exhibitions, to get the big public to come, because the Bials in the past had gotten to a level that I don't think was too satisfactory. They were not international Bials on the highest levels. And it's not enough to have a Brazilian or Latin American Bial. You have to have a worldwide international Bial.⁷

Cut to camera following Andrea as she walks through a service corridor, past surprised service staff and cleaning supplies, into exhibition galleries, merging with the opening crowd. Cut back to interview with Jens.

JO: I would say overall that the Bial is a very professional, disciplined organization that is as good as any other international organization in the world. Cut to a series of images of

1957–1967,' a spectacular survey of Pop art spectacularly installed, is the smash hit of the Bial, and in the reaction of visiting officials and artists one can see that mixture of envy, admiration, fear and outright hatred that has its political analogy the world over." Hilton Kramer, "Art and Politics in São Paulo," in *The New York Times*, September 24, 1967.

7— Roberta Smith's 1994 review of the 22nd edition continues in the same vein with remarkable seamlessness: "Does this hodgepodge of weak art and mixed messages want to be, like its European counterparts, a survey of the artistic mainstream...? Does it want to redefine the megashow concept into something more egalitarian and genuinely international? Or does it want to remain the amateurish exercise in nationalism and regionalism that is has tended to be in recent years?" R. Smith, "Signs to a Global Village in Progress," in *The New York Times*, November 30, 1994.

people at the opening. This has happened over the last six years, where now that, in terms of security, in terms of having a cut to a series of images of guards at the opening, ending with a caterer shutting a door on the camera museum that has temperature and humidity controls, and security...

Cut to Andrea on ground floor of the Matarazzo Pavilion. Behind her, people and press crowd into the area where opening speeches are being delivered by various officials. Andrea addresses an interviewee off-camera to her right.

AF: Are you enjoying the opening this evening?

She steps to her right and passes the microphone to her left hand.

AF: Well, it's great to be surrounded by the most important people in Brazil. It's great to have the attention of the media. It's great to see people here I know from all over the world. I feel like I'm who I'm supposed to be, where I'm supposed to be. I feel justified in being what I am.

She steps to her left and passes microphone to her right hand.

AF: That's great. That must be very satisfying. I envy you.

Second broadcast: "Only anthropophagy unites us"

Cut to Andrea on the ground floor of the Matarazzo Pavilion. The opening crowd can be seen walking towards the camera from behind her.

AF: This Bienal understands education as its major responsibility. Education is understood as the formation of new audiences and the integration of culture into society as well as work with schools, libraries, and public networks.

Cut to pan of a school group walking through the pavilion's atrium, then to another school group walking towards the camera at the entrance to the Bienal.

AF [voice-over]: Half a million visitors are expected at the 24th Bienal. Forty per cent of these will be visiting an art exhibition for the first time.

Cut to interview with Evelyn; counter-shot of Andrea.

AF: What kind of experience is, that first encounter with art?

EI: It's always a very odd experience, that people would come for the first time, and somehow I think that they're not conquered by what they see.

Cut to a member Bienal's education staff looking blankly at the camera. He is wearing the official education staff T-shirt with the words "Tira-duvidas" (Remover of doubts). Cut to interview with Paulo.

PH: The conquering of souls for Christianity was like cannibalism: you should have this drive to devour the other into your own ideas. Of course, this is a notion from Christianity in the seventeenth century, but what I think is very interesting—that is being developed now, here, at the Bienal—is that in the *Manifiesto antropófago* there is a moment in which it says "Only anthropophagy unites us." It says, we need the other, the values of the other, to mingle, to mediate, to absorb. But also the manifesto says "I am interested only in what is not mine."

Cut to interview with Evelyn.

EI: All I'm interested in is what is not mine. That's what the Anthropophagic movement tells us. So that is what we are exploring with the teachers.

AF: To try to encourage them to look at art that way?

EI: Yes, and no... Without any bias.

Cut to counter-shot of Andrea, looking at the shoes, hair, etc., of interviewee.

EI [voice-over]: In a country as Brazil, where you have an economic gap—meaning also an educational gap cut back to Evelyn—when you’re dealing with art education, you’re dealing with literacy, you’re dealing with all other subjects, which means social inclusion. Cut to counter-shot with the producer of the program, a young black woman, sitting in as interviewer, listening. If you have an educated people, you will have people who fight for their rights, you will have the land reform cut back to Evelyn, you will have a situation which is decent for all people.

Cut to interview with Paulo.

PH: It’s about developing, let’s say, a critical citizenship.

Cut to interview with Brazilian Minister of Culture, Francisco Weffort. Andrea and Francisco are seen standing at the pre-opening cocktail party, with a poster for the 1st Bienal in the background.

Francisco Weffort (FW): For us Brazilians, the development of culture is among the duties of the state, as well as education, for example.

Cut to school group walking past the Bienal gift shop.

AF [voice-over]: The Bienal is now seen as a major educational tool in the efforts of the city, state and federal governments to improve the quality of life for all of Brazil’s citizens.

Cut to interview with Francisco.

AF: How do you weigh support for traditionally “elite” culture, like exhibitions of contemporary art, against support for more popular cultural forms?

FW: No, we don’t have this kind of dilemma, the dilemma among cultural popular sectors and visual arts for elite people. Cut to a billboard outside of the pavilion with the slogan “only anthropophagy unites us.” A lot of these people are poor people of popular classes cut to T-shirts and tote bags in the gift shop with the slogan “I’m only interested in what

is not mine” and working classes in Brazil. So even if, the criteria is the criteria of elites cut back to interview this is a thing very open to the public.

Cut to ticket booths outside of the Bienal, with the entrance turnstiles in the background. At the bottom of the screen, a title reads: “Source: TV Cultura news report, October 4, 1998.”

AF: Brazilians always like to do things at the last minute. This saying is demonstrated again at this school where you can see long lines just a short while before the close of the polls. Elsewhere in the city today, an almost festive atmosphere prevailed as Brazilians from all social groups and walks of life went to the polls to exercise their democratic right—and legal obligation—to cast their votes on this election day. Andrea turns to an off-camera interviewee to her left. And why did you come to vote so late today?⁸

—

8— From a TV Cultura report broadcast on the program *National*, October 1998. General elections, including presidential elections, were held throughout Brazil on the day after the opening of the 24th Bienal. Voting has been mandatory in Brazil since the country’s transition from military dictatorship. In a splendid example of how a conservative press directly influences electoral politics, *O Globo* and other right-wing media consistently reported opinion polls showing the Workers’ Party candidate for governor of São Paulo, Marta Suplicy, trailing a distant fourth, with Paulo Maluf, a notoriously corrupt former governor, on top. Returns, however, placed Suplicy a tenth of a percentage point behind second place, and thus shut out of second-round voting, leading many to assume that if voters had not been led to cast their ballots for the candidate they considered best placed to beat Maluf, Suplicy might have won. Instances of skewed opinion polls may have also influenced voting for governors in two other states. In addition, *O Globo* may have broken the law by releasing opinion polls predicting Cardoso’s victory before polls closed on the day of elections. Paula Schmitt, “Brazil this Week, October 7th to 13th,” in *Net Estado*. In the week before elections, the English-language internet report “Brazil this Week September 23rd to 29th,” asked “Just a Question: Are you reading anything about [Brazil’s] current crisis? About our debts and the IMF’s demands? Are you seeing that on TV? We are not (but whoever read the British *Daily Telegraph* the past week got to know that the media is hiding the economic crisis). We also have not been informed about the pantheon of artists and intellectuals who published a manifesto in favor of Lula (Workers’ Party), the opposition candidate. Among Lula’s supporters are singer and composer Chico Buarque, architect Oscar Niemeyer, prominent philosophers, sociologists, economists and even important businessmen. From the media, just oblivion.”

Third broadcast: “Tupi or not Tupi...”

The 24th Bienal’s “Núcleo Histórico” [Historical Core] section on the third floor of the Matarazzo Pavilion. Andrea is standing in front of Tarsila do Amaral’s painting *Antropofagia* (1929).

AF: In what organizers describe as a political project, the 24th Bienal is the first edition in the exhibition’s almost fifty years of existence to propose Brazilian culture as its starting point.

Cut to an interview with Julio Landmann, President of the 24th Bienal. Andrea and Julio are seen seated in the Bienal’s pressroom. The wall in the background is painted with an image of the pavilion’s central atrium and the words “XXIV Bienal de São Paulo.”

Julio Landmann (JL): I want to make a Bienal which, for the first time, explores a Brazilian concept.

Cut to interview with Paulo.

PH: In Brazil, *antropofagia* is very much concerned with our historical culture, the idea that we are formed by several cultures—the native, the European, the Afro-Brazilian—and among those cultures there was one that had the symbolic practice of cannibalism.

Cut to Andrea standing in front of four portraits by Albert Eckhout in the Bienal’s “Núcleo Histórico” section: *Mameluke, Tupi Woman, African Woman* and *Tarairiu Indian Woman* (all 1641).

AF: Anthropophagy is an ironic and irreverent interpretation of how foreign influences are incorporated into a native “body.” Brazilian cultural identity has been described as the product of the aggressive, sometimes amorous encounter of Europeans, Indians and Africans, which fed on each other to produce a new being.

Cut to a wide shot of the portraits, then a series of pans up each one.

JO [voice-over]: I came to Brazil like everyone else. In the beginning, I had a very rough time, a difficult time, and then I got married to a Brazilian and I got Brazilian children.

Cut to interview with Jens. Then I always loved the country, because the people, the Brazilian people, have some qualities. Cut to pan down a painting—after Albert Eckhout—in Jens’ office of the interviewee dressed as an Indian. First of all they’re very open, they’re nice, they have no prejudices on a big scale, they’re very musical, they love the outdoor life, they play good football, at least until now.⁹ Cut to back to interview with Jens, in close-up, looking at the camera. Brazil has... It’s not a country. It’s a continent.

Cut back to Andrea standing in front of *Antropofagia*.

AF: Anthropophagy rejects the notion of national culture, claiming instead that cultural identity is a buffet of diverse influences. But that hasn’t prevented a broad range of national public figures from making it their own.

Cut to series of shots of Cildo Meireles’s *Desvio para o vermelho* [Red Shift] (1967–84). *Desvio para o vermelho*, a living room furnished entirely in red with a faucet continuously pouring red liquid into a sink, was produced in response to the murder of a journalist by the military during Brazil’s military dictatorship.

AF [voice-over]: According to Minister of Culture Francisco Weffort, “Anthropophagy signifies our capacity for synchrony, openness and tolerance, therefore something intrinsically democratic in our cultural process.”¹⁰ And, Henrique Cardoso has said that despite the cultural fusion of Portuguese with African and Amerindian traditions...

—

9— From the interview with Evelyn Ioschpe: “There is a somewhat folkloric image of Brazil: carnival, soccer and popular culture. That is Brazil, but there is something else also in Brazil. There is an intellectual elite thinking about the country and the creation of new forms and new thoughts. So, I think those who [come to the Bienal] and the information which might get out to the world is very important. This is the Brazil that the world doesn’t know.”

10— From a speech by Francisco Weffort at a press conference for the 24th Bienal, broadcast by TV Cultura on the programme *Metropolis*, March 1998.

Cut to Andrea standing in front of *Desvio para o vermelho* wearing a mostly red *Parangolé* by Hélio Oiticica. “...we Brazilians are an extremely homogenous people in cultural terms. Our regional differences are mere variations on a basic theme.”¹¹

Fourth broadcast: “Against all importers of canned consciousness”

The entrance area of 24th Bienal, where Andrea is standing just inside of the turnstiles. In the background, a crowd of people wait to pick up film at a Kodak booth.

AF: Of the 24th Bienal’s twelve-million-dollar budget,¹² approximately one-third comes from private sponsors, with the remaining two-thirds divided between public sources and earned income. In addition to the usual display of sponsors’ logos and the privilege of throwing private parties at the Bienal, this year corporate patrons have been provided with their own spaces to display products and services: gesturing they’re conveniently located in the entrance corridor, next to the education and security centers.

Cut to interview with Jens.

JO: If you don’t have sponsors, you don’t have a Bienal, so therefore, you have to have sponsors. And that was a big job that we tried to do: to try to get the major Brazilian and international corporations to find out that it’s worthwhile investing in art, and to invest in art is not only good business, it’s good for *their* business. Cut to wall of names of sponsors at the top of the exterior entrance ramp. We let the sponsors sponsor an artist and exhibition cut to Kodak booth: a van Gogh cut to *Folha* booth, or a Matisse cut to *Gazeta* booth, or a Bacon cut to Sudameris booth, or Giacometti cut to first aid booth, or Cobra cut back to interview or Eckhout. Just by doing that, we told them about the particular exhibitions,

—

11— Fernando Henrique Cardoso, inaugural speech, Brasília, January 1995.

12— A total budget of fifteen million real was reported at the time of opening, equivalent to the same amount in US dollars at the time.

and then they got interested in the artist as someone who had relevance to their business.

Cut to wide shot of Albert Eckhout's four portraits, then one detail of each, including a shot of body parts sticking out of a basket.

AF [voice-over]: Albert Eckhout is sponsored by ABN AMRO, a prominent universal banking group with a strong international focus and a worldwide network of branches and subsidiaries. Its corporate culture is based on the four values of integrity, teamwork, respect and professionalism.¹³ Cut to images of works in "Núcleo Histórico": details of two etchings by Theodore de Bry depicting cannibalism from his *America* series (1592) and the painting *América* (artist unknown, c.1650), also depicting cannibalism. Siemens has sponsored the exhibition of art from the sixteenth to eighteenth centuries. Over the past one hundred and fifty years, Siemens has grown to become one of the largest electrical engineering and electronics companies in the world. With increasing globalization, Siemens is represented worldwide by production sites and sales organizations in over one hundred and ninety countries. At Siemens, the customer always comes first.¹⁴ Cut to wider shot of *América*, with a woman and child leaning in to read the wall label.

Cut to interview with Paulo.

PH: We say that capitalism is savage in a country like Brazil, in the third world. So a savage capitalism can sometimes correspond to a savage sponsorship, a savage marketing. I'm not saying that this is the case with the Bienal...

Cut to interview with Francisco.

13— ABN AMRO, annual report, 1997. ABN AMRO has been pursuing a particularly aggressive strategy of acquisitions in Latin America. In September 1998, for example, ABN AMRO acquired a partial stake in the Brazilian Banco Real.

14— Siemens, annual report, 1998.

AF: Do you see corporate sponsorship of art as a necessary evil or as a positive development in itself?

FW: No, I would say that it is a positive development.

Cut to counter-shot with Andrea standing in front of the Banco Bradesco booth in the entrance corridor of the Bienal. A translation of a sign in the background appears at the bottom of the screen: "Reception area for exclusive use by clients of Bradesco Bank."

AF: And how will corporate sponsorship affect the kind of culture that's supported?

FW: We don't have any problem of private enterprise influence on the character of visual art. But we have, on the contrary, the chance, the opportunity, for arts to have an influence on the life of private enterprise.

Cut to interview with Jens.

AF: One of the sponsors you've been dealing with for the Bienal is Coca-Cola. Can you tell me how sponsorship fits into their marketing strategy for Brazil or for Latin America?

JO: Coca-Cola is a product which is sold to the young generation, it is a product that is very much associated with art. I mean, a man like Andy Warhol with the Coca-Cola bottle and the whole American Pop art movement was very much around Coca-Cola, one way or another. Listen to a man like Andy Warhol! You can use him for anything—on caps, on posters, on display material and all that—and it has a certain relationship. So we hope many of the Coca-Cola drinkers will come and drink Coca-Cola at the Bienal as well as see what Coca-Cola has sponsored.

Cut to pan of a vitrine containing Surrealist works on paper and publications. Pan ends on a hand holding up an issue of *Business Week* with the headline "Bank Eat Bank."

AF [voice-over]: The exhibition on Dadaism and Surrealism, sponsored by Coca-Cola, introduces cannibalism as a result of

“civilisation”—celebrated, ironically, as joy and happiness and represented with greedy devourment, gluttony and vomit.¹⁵

Cut back to interview with Jens, seen in close-up, looking at the camera.

JO: I’m very happy for nearly thirty-three years to be associated with Coca-Cola.

Cut to the ground floor of the 24th Bienal, where national representatives are exhibited. Andrea is standing in the atrium. Work by the German representative, Mischa Kuball, is visible in the background.

AF: The United Nations released its 1998 Human Development Report this week. Canada, France and Norway top the list, which rates countries according to levels of health and education as well as wealth. Cut to pan of the *Arte Contemporânea Brasileira* section, on the pavilion’s second floor. Brazil has jumped the line from “medium development” to “high development,” moving to the 62nd place from the 68th. The bad news is that, in terms of income distribution, Brazil is still one of the most unequal countries in the world. The good news is that Brazil is still *more* equal than the world as a whole, cut to shots of the US, Swiss and Belgian representatives¹⁶ in which the top twenty per cent of the world population—primarily the US, Europe and Japan—consume eighty-six per cent of the resources, while the bottom twenty per cent consumes only 1.3 per cent. Cut back to Andrea. Compare that to 2.3 per cent in Brazil.

Advertising has caused expectations to go global. But affluence has not. Not everyone was invited to the party. And now, the party may be over.¹⁷ But, according to the president

15— From Paulo Herkenhoff, “Introdução geral”/ “General introduction, trans. Veronica Cordeiro, in *XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*, exh. cat., São Paulo, A Fundação, 1998.

16— Judy Pfaff, Sylvie Fleury and Johan Muyle.

17— See: “Human Development Report 1998,” in *United Nations Development Program* available online at http://hdr.undp.org/sites/default/files/reports/259/hdr_1998_en_complete_nostats.pdf; Barbara Crossette, “Most Consuming More, and the Rich Much More,” in *The New York Times*, September 13, 1998.

of the National Institute for Land Reform in Brasília, “We’re in the international dance hall now, and we have no choice but to dance.”¹⁸

Reporting from São Paulo, I’m from the United States. Back to you, Gilberto.

Fifth broadcast: “The capitalist modus vivendi. Anthrophagy”

Cut to Andrea standing in the area just outside of the entrance to the Bienal. A title appearing at the bottom of the screen reads: “Source: TV Cultura news report, September 1998.”

AF: This is the entrance to the Volkswagen factory of São Bernardo do Campo, quiet today as 20,000 workers take a ten-day collective holiday, to be taken out of the year’s vacation time. The reason is this. Cut to pan of the central atrium of the Matarazzo Pavilion. Demand, already weak, collapsed when the government raised interest rates to fifty per cent to protect the Real. Consumers disappeared. Fiat, Ford, General Motors and Mercedes-Benz are also imposing collective vacations for their workers. Cut back to Andrea. According to the president of the auto workers’ union, lay-offs cannot begin until the end of the year.¹⁹

AF [voice-over]: Shot of *Dangerous Relationship (Touch Me)* (1998) by Choi Jeong Hwa Asian economies have collapsed. Cut to photographs by the Russian representative Oleg Kulik. Russia has plunged down a black hole. Cut to pan of

—

18—Cohen, Roger, “Brazil Pays to Shield Currency, and the Poor See the True Cost,” in *The New York Times*, February 5, 1998.

19—From a TV Cultura report broadcast on the program *National*, September 1998. See also: Diana Jean Schemo, “Brazil’s Once-Robust Auto Industry Struggles as Sales Skid,” in *The International Herald Tribune*, September 28, 1998. In August 1998, the Brazilian Ministry of Culture released a study claiming that the cultural sector employs more people than the automobile industry and at average wages at twice the national average—although lower than in the car industry. A report on the study noted that, “since unemployment is one of the greatest fears among Brazilians, cultural activities have acquired importance in the political platforms of the candidates for the presidential elections to be held on Oct. 4.” Mario Osava, “Economy—Brazil: Culture Creates More Jobs Than Cars,” in *Inter Press Service*, August 1998.

galleries containing Hélio Oiticica's *Relevos Espaciais* (Spatial Reliefs, 1959), ending on guards. The question now terrifying world financial markets is whether Brazil, and with it Latin America, will be next. At stake is not only the health and wealth of national economies and stock markets. Cut to Andrea standing against the third-floor atrium railing. The future of globalization itself now depends on Brazil. As Brazil goes, so goes the world. Cut back to pan of the gallery showing works by Alfredo Volpe; then works by Valia Carvalho, the Bolivian representative; and then Cecilo Thompson, the Paraguayan representative. When Moody's and Standard & Poor's lowered their rating on Brazil to negative—putting it in the same category as Bolivia and Paraguay—foreign capital began fleeing the country at a rate of one billion dollars per day.²⁰

Cut back to Andrea on the third floor. The gold statue can be seen in the background.

AF: *Boa tarde*, Maria. BOVESPA is suffering from a climate of complete instability today. After minimal rise of 0.12 per cent, it resumed its fall with the announcement that the United States Congress voted to proceed with impeachment hearings on the conduct of President Clinton. Cut to camera walking past guards, surveillance screens, plaques of sponsors and turnstiles into galleries containing "Núcleo Histórico." Analysts believe that the markets will not stabilize until programs for fiscal adjustment are announced. The Finance Minister admitted today that these measures will include tax increases, but he has stopped short of announcing capital controls.²¹

20— Bill Wellman, "Diary," in *The New York Times*, September 13, 1998. On September 14th President Clinton, in a speech to the Council on Foreign Relations in New York, set out to address what he described as "the biggest financial challenge facing the world in a half-century." While calling for pro-growth rather than anti-inflation policies and for the reform of the international financial system, he also emphasized that "no nation, rich or poor, democratic or authoritarian, can escape the fundamental economic imperatives of the global market. No nation can escape its discipline." He additionally stated: "What is at stake is more than the spread of free markets and their integration into the global economy. The forces behind the global economy are also those that deepen democratic liberties."

21— From a TV Cultura report broadcast on the program *National*, October 1998.

Cut to Andrea in the Bienal's exhibition of paintings by van Gogh.

AF: The 24th Bienal continues the tradition begun in the first editions of bringing masterpieces from foreign museums to Brazil. These jewels of the Bienal are sheltered in the museological space on the third floor. Among the stars is van Gogh, represented with a large group of important paintings, which only arrived in Brazil after exhaustive negotiations.

Cut to details of works by van Gogh.

AF [voice-over]: International loans are extremely important to the Bienal. Without international loans of world famous art, the Bienal would not be able to raise the money necessary to meet the standards of international lenders necessary to get international loans.

Cut to interview with Julio.

JL: Of course, it's very complicated. We had to have dinners and lunch in embassies. Cut to a reaction shot of Andrea, then back to Julio. After the 22nd Bienal it was clear that people were coming here for these big names. It showed that if you bring important artists, you get sponsors. Art is an investment after all.

Cut to a guard opening the door to a section of the Bienal. Cut to a surprised caterer closing the door to the pre-opening cocktail party.

AF [voice-over]: The Minister of Finance is also in Washington today attending a meeting with the International Monetary Fund and the World Bank. One objective of the meeting is to show that Brazil is different from Russia and deserves the flow of international capital.

Cut back to Andrea with paintings by van Gogh.

AF: But a climate of frustration has dominated the IMF meeting here, where nothing has yet been done to stop the exit of capital from emerging markets. For Brazil, however,

there's good news. The director of the IMF gave a green light to the policies of fiscal adjustment that the government promises to implement by the end of October. He praised Brazil for making moves to cut spending and adjust finances without altering exchange rates, saying these policies would bring the right reaction from international investors in these times of crisis.²²

Cut to parking lot outside the Bienal. Regina Silveira's mural of receding animal tracks can be seen on the side of the pavilion. A title appearing at the bottom of the screen reads: "Source: TV Cultura news report, September 4, 1998."

AF: Last night at 1:30 a.m., thirty per cent of the ceiling of this church, an old theatre rented six months ago, collapsed suddenly, bringing almost one thousand square meters of wood, plaster and concrete crashing down on hundreds of worshippers. Some people managed to leave the building only moments before the catastrophe, alerted by the sound of creaking and the sight of cracks in the ceiling, but most were taken by surprise. All the doors were closed, making it difficult to exit. Moments of panic and chaos followed. Andrea passes the microphone to her right hand and extends it in front of her. You were inside. What was it like?²³

Cut to pan of the exterior of Bienal building starting at a billboard that reads "Only anthropophagy unites us" and ending on the parking lot.

AF [voice-over]: After months of negotiations, the IMF has announced a two-billion-dollar package of loans to stabilize the Brazilian economy. The release of the funds, however, depends on the further privatization of industry in Brazil cut to main entrance, where a sign with the Ford logo points to the ticket office as well as the enactment of politically painful spending cuts. Cut to pan of an Estado de São Paulo newspaper rack installed in the entrance area. In addition to

22— From a TV Cultura report broadcast on the program *National*, October 1998.

23— From a TV Cultura report broadcast on the program *National*, September 1998.

the supplement on the Bienal (“Cannibale”) sponsored by the paper, the rack also contains other newspapers inserted for the shot, including one showing a headline on IMF negotiations above a photograph of a flooded village, and another with a photograph of a poor child below the headline “A Map of Exclusion.”

While the effects of cuts in health and education are already being felt by millions of poor Brazilians cut to shots of guards around Bienal building, government officials continue to award themselves maximum compensation—like the forty-seven thousand dollars that will be paid to members of congress for a special three-month session to debate spending cuts.

Government officials also continue to spend lavishly on other benefits of office cut to pan of the Bienal’s Francis Bacon exhibition. These Persian carpets and top-of-the-line decorative accent pieces were recently purchased by the Supreme Court for a new reception area. Cut to installation shot of the Bienal’s Roteiros... exhibition, including La DS (1993) by Gabriel Orozco. According to the president of the Supreme Court, the furnishings are necessary because visiting dignitaries frequently dropped in for cocktail parties. Cut to camera following Andrea through crowd in pre-opening cocktail party. But now, he says: “We just give them coffee, maybe a glass of juice.” Cut to second shot of cocktail party; camera finds Minister of Culture Francisco Weffort talking to a man in a business suit. Private banks in the United States and elsewhere who have lent large amounts in Brazil will be the biggest beneficiaries of any plan that stabilizes the economy. It is still unclear what Brazil will offer as collateral for the loans.²⁴

Cut to interview with Francisco.

AF: I’m here at the opening of the Bienal with Minister of Culture Francisco Weffort. Minister Weffort, why is supporting the Bienal important for the federal government?

24— D.J. Schemo, “Dry Bread for Brazil, but for Its Lawmakers, Jam,” in *The New York Times*, November 12, 1998.

FW: Well, for us, this is probably the most important exhibition of visual art that we have in the country and we are sure that this is one of the two or three most important exhibitions of visual art in the world. Public support for this kind of exhibition you have here in the Bienal is necessary for the development of the country from a cultural point of view. So we can manage with a double point of view. This is no contradiction at all.

Cut to Andrea against the third floor atrium railing with the gold statue in background.

AF: By most accounts, the 24th Bienal is the best installment of the exhibition yet. After a year and a half of intensive work, the organizers can finally rest assured, without fear of being happy.²⁵

Cut to interview with Jens.

AF: Well, thank you very much.

Camera zooms out to show Andrea and Jens shaking hands.

25— This magnificently ambivalent phrase was the slogan of Lula, the head of the Workers' Party, during his first run for president. Lula lost against Cardoso in 1994, and again in the elections the day after the opening of the 24th Bienal. By most accounts, the noisy support for Cardoso from the "international community" during the economic crisis—drowning out Lula's warnings that Cardoso was "selling the country to fill the bellies of foreign banks"—contributed enormously to Cardoso's first-round victory. Cardoso visited the 24th Bienal—and met with "business leaders" there—the day before the second-round of voting in late October. There is still much debate on the question of whether Cardoso underwent an ideological transformation in his passage from a (Marxist) sociologist to a (neo-liberal) president, or whether he simply carried through on a political pragmatism he always espoused. José Luiz Fiori has suggested that "Cardoso is right when he says that at no point has he renounced or cast aside his sociological analysis. What he has done is perhaps more profound. He has chosen a new ethical and political option by abandoning his reformist idealism to embrace the position of his former object of study, the Brazilian business class. Simultaneously, he assumes as an unquestionable fact the current international relations of power and dependency." J.L. Fiori, "Brazil: Cardoso Among the Technopols," in Rosen, Fred and Deirdre McFadyen, ed., *Free Trade and Economic Restructuring in Latin America*, New York, Monthly Review Press, 1995, p. 99.

JO: Thank you very much. And thank you for the program. Laughing, looking at camera. Thank you, TV Cultura.

Cut to a TV Cultura weather report. Roll credits over weather report.²⁶

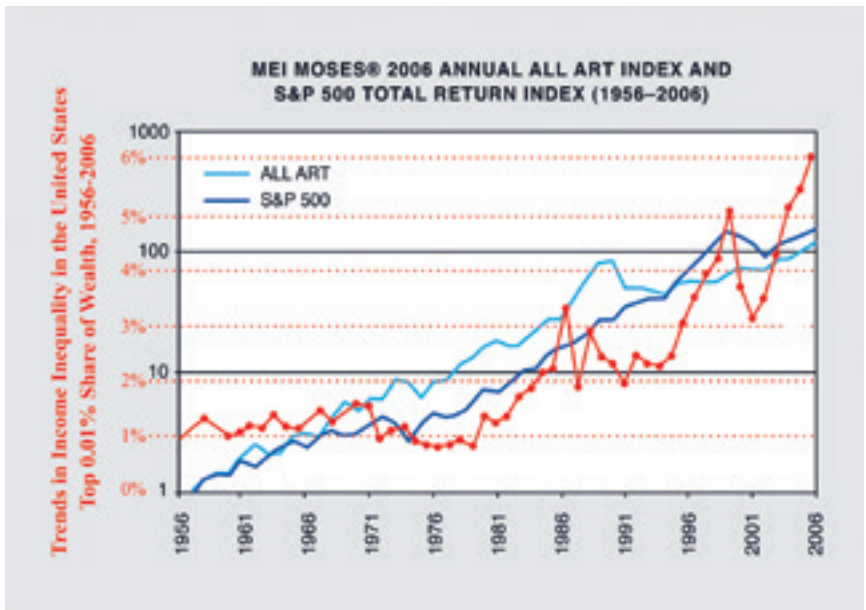
26— The 24th Bienal de São Paulo closed on December 13, 1998 with generally positive reviews abroad and negative press within Brazil. The following week, MoMA in New York announced that the 24th Bienal's Chief Curator, Herkenhoff, would be the first to fill a newly created five-year curatorial position at the museum. On January 15, 1999, the Brazilian government, "reeling under a hemorrhage of dollars from its foreign reserves in a losing battle to defend the nation's currency," lifted exchange-rate controls and allowed the real to float. BOVESPA's initial 33 per cent rally (joined by stock market rallies around the world) proved to be another instance of short-lived, speculative economic euphoria. See D.J. Schemo, "Exchange Controls Lifted: Brazil Stocks Rise by 33%," in *The New York Times*, January 16, 1999. Within two weeks the real lost half of its value, then stabilized. Despite multiplying calls for currency controls, the global economic order weathered the Brazilian crisis.





Andrea Fraser, *El arte debe colgar—Kunst muss Hängen [Art Must Hang]*, 2001 [Cat. 11]





Andrea Fraser

Andrea Fraser

28. November - 18. Dezember 1999

Kollegische Ausstellung
Wolfgang Tillmans | 100, 101, 102/103

Öffnungszeiten
Di - So 11 - 18 Uhr | Sa 11 - 14 Uhr
Mo 11 - 19 Uhr

Kollegische Galerie
Königsplatz 100, 101, 102/103
10179 Berlin | Tel. 30 25 30 30



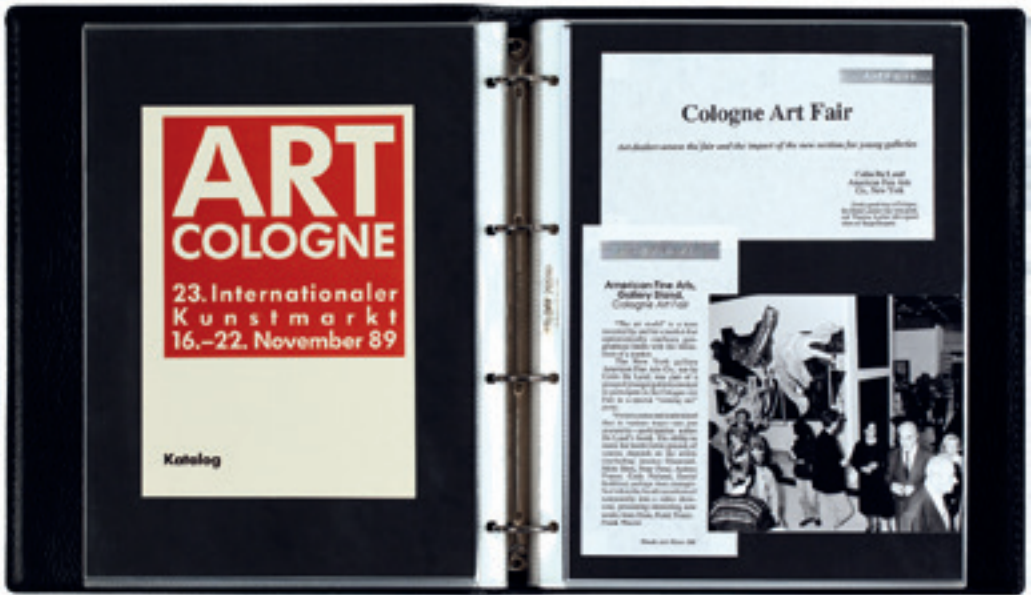
Utopia Architecture Stabilität in Paris für Kunstwerke

Die Utopia Architecture hat eine neue Ausstellung in Paris für Kunstwerke. Die Ausstellung ist in der Utopia Architecture in Paris. Die Ausstellung ist in der Utopia Architecture in Paris. Die Ausstellung ist in der Utopia Architecture in Paris.

Einmalig: Werke Andrea Frasers bei Nagel Kritik am wachsenden Geschäft

Die Utopia Architecture hat eine neue Ausstellung in Paris für Kunstwerke. Die Ausstellung ist in der Utopia Architecture in Paris. Die Ausstellung ist in der Utopia Architecture in Paris. Die Ausstellung ist in der Utopia Architecture in Paris.

100, 101, 102/103
10179 Berlin | Tel. 30 25 30 30

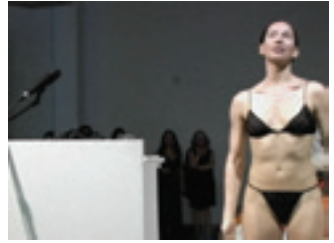


Andrea Fraser, *Libro de presentación de Cologne—Cologne Presentation Book*, 1990 [Cat. 20]





Andrea Fraser, *Lo más destacado del museo: conversación de galería—Museum Highlights: A Gallery Talk*, 1989 [Cat. 21]





Andrea Fraser, *Un monumento a las fantasías descartadas—Um monumento às Fantasias Descartadas* [A Monument to Discarded Fantasies], 2003

SEMBLANZA

ANDREA FRASER

(Billings, Montana, EU, 1965) La obra de Andrea Fraser es una investigación continua en torno a qué es lo que esperamos del arte. Desde mediados de la década de los ochenta, Fraser ha utilizado el performance, el video, el texto y una variedad de otros medios para indagar en las motivaciones de artistas, coleccionistas, galeristas, patronos y públicos. Con acercamientos a partir de investigaciones *site-specific* e investigaciones documentales que surgieron con el conceptualismo, combinadas con estudios feministas sobre la subjetividad y el deseo, su visión de la crítica institucional se enraíza en el principio psicoanalítico de que uno sólo puede establecer estructuras y relaciones, de forma inmediata, en el performance.

Se han presentado retrospectivas de su trabajo en el Kunstverein de Hamburgo (2003), el Museum Ludwig de Colonia (2013), el Museum der Moderne de Salzburg (2015), el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (2016) y el Museo Universitario Arte Contemporáneo MUAC en la Ciudad de México (2016). Ha publicado, entre otros, los libros *Andrea Fraser: Works 1984-2003* (2003), *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser* (2005), *Texts, Scripts, Transcripts* (2013) y *Andrea Fraser* (2015). Actualmente es profesora de Nuevos géneros en el Departamento de Arte de la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA) y es profesora invitada en el Programa de Estudios Independientes del Whitney Museum of American Art.

BIOGRAPHICAL SKETCH

ANDREA FRASER

(Billings, Montana, US, 1965) Andrea Fraser's work is an on-going investigation of what we expect from art. Since the mid-1980s, Fraser has used performance, video, text and a range of other forms to explore the motivations of artists, collectors, gallerists, patrons, and audiences. Developing on site-specific and research-based approaches that emerged with conceptualism, combined with feminist investigations of subjectivity and desire, her methods are rooted in the psychoanalytic principle that one can only engage structures and relationships in an immediate way, in their performance.

Retrospectives of her work have been presented by the Kunstverein in Hamburg (2003), the Museum Ludwig in Cologne (2013), the Museum der Moderne Salzburg (2015), the Museu d'Art Contemporani de Barcelona and the Museo Universitario Arte Contemporáneo MUAC in Mexico City (2016). Her books include *Andrea Fraser: Works 1984-2003* (2003), *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser* (2005); *Texts, Scripts, Transcripts* (2013) and *Andrea Fraser* (2015). She is Professor of New Genres in the UCLA Department of Art and Visiting Faculty at the Whitney Museum of American Art's Independent Study Program.

CATÁLOGO

CATALOGUE

Todas las piezas son cortesía de la artista excepto cuando se indica lo contrario—All the pieces are courtesy of the artist unless stated otherwise.

- 1. *¡ACCIONES! Cuenta regresiva—ACTIONS! Countdown, 2013***
Presentación de Power Point—Power Point presentation
2'53"

- 2. *Bienvenida oficial—Official Welcome, 2001/2003***
Video, color, sonido—Video, color, sound
30'

- 3. *Coleccionado: el inventario de Lady Wallace—Collected: Lady Wallace's Inventory, 1997***
Textos sobre papel—Text on paper

- 4. *Considerando una situación normal...—On Taking a Normal Situation...*, 1993**
Carteles—Posters
89 × 67 cm y—and 72 × 51 cm

- 5. *Cuatro carteles: Lago George—Four Posters: Lake George, 1984***
Serigrafía en cartel—Silkscreen on poster
76.4 × 96.3 cm
Cortesía de—Courtesy of Pajoro Collection, Zurich

- 6. *Cuatro carteles: Lo más importante en el mundo—Four Posters: The Most Important in the World, 1984***
Serigrafía en cartel—Silkscreen on poster
83.5 × 61 cm
Cortesía de—Courtesy of Pajoro Collection, Zurich

7. Cuatro carteles: Figura frente a la chimenea—Four Posters: Figure in Front of Mantel, 1984

Serigrafía en cartel—Silkscreen on poster

91.3 × 71.2 cm

Cortesía de—Courtesy of Pajoro Collection, Zurich

8. Cuatro carteles: Una obra maestra—Four Posters: A Masterpiece, 1984

Serigrafía en cartel—Silkscreen on poster

96.4 × 63.6 cm

Cortesía de—Courtesy of Pajoro Collection, Zurich

9. Discurso inaugural—Inaugural Speech, 1997

Videoinstalación de dos canales, color, sonido—Two channel video installation, color, sound

27'10"

10. ANDREA FRASER y—and JEFF PREISS

Documento ORCHARD: ¿Puedo ayudarle? —ORCHARD Document: May I Help You?, 1991/2005/2006

Video, color, sonido—Video, color, audio

55'10"

11. El arte debe colgar—Kunst muss Hängen [Art Must Hang], 2001

Videoinstalación con pintura—Video installation with painting

32'55"

Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Galerie Nagel

Draxel, Colonia/Berlin

12. El pequeño Frank y su carpa—Little Frank and His Carp, 2001

Video, color, sonido—Video, color, audio

6'08"

Cortesía de la—Courtesy of Colección MACBA/ Fundación MACBA
Obra adquirida gracias al—Acquisition thanks to the Taller de la
Fundación

13. *Es una casa hermosa, ¿verdad? (¿Puedo ayudarle?)—It's a Beautiful House, Isn't It? (May I Help You?)*, 1991-2011

Video en alta definición, color, sonido—HD video, color, audio
17'45"

14. *Gente blanca en África Occidental—White People in West Africa*, 1989/1991/1993

82 fotografías a color y textos—82 color photographs and texts
27 × 32 × 4.5 cm

15. *¡Hola, bienvenido al Tate Modern!—Hello, Welcome to Tate Modern!*, 2007

Videoinstalación—Video installation

Medidas variables—Variable dimensions

16. *Hombres sobre la línea: Hombres comprometidos con el feminismo. KPFK—Men on the Line: Men Committed to Feminism. KPFK*, 1972/2012/2014

Videoinstalación—Video installation

45'13"

17. *Índice II—Index II*, 2004

Gráfico—Graph

18. *Índice (pila)—Index (Stack)*, 2011

Impresión en papel—Print on paper

42 × 59.4 cm

19. *L'1%, c'est moi*, 2011

Texto—Text

Medidas variables—Variable dimensions

20. *Libro de presentación de Cologne—Cologne Presentation Book*, 1990

Carpeta metálica, fotografías y fotocopias—Binder, photographs and photocopies

19.05 × 30.48 cm

- 21.** *Lo más destacado del museo: conversación de galería—Museum Highlights: A Gallery Talk*, 1989
Video, color, sonido—Video, color, audio
29'28"
- 22.** *Mujer I/Virgen con niño 1506-1967—Woman I/Madonna and Child 1506-1967*, 1984
Libro de artista—Artist Book
22 × 22.5 cm
- 23.** *No hay lugar como el hogar—There's No Place Like Home*, 2012
Texto—Text
Medidas variables—Variable dimensions
- 24.** *No posponga la alegría o el cobro puede ser divertido—Don't Postpone Joy or Collecting Can Be Fun*, 1993
Impresiones láser sobre papel de archivo y carpeta metálica—
Laser prints on archival paper and metal binder
- 25.** *¿Por qué el trabajo de Fred Sandback me hace llorar?—Why Does Fred Sandback's Work Make Me Cry?*, 2006
Audioinstalación—Audio installation
49'
- 26.** *Programa de jardín—Garden Program*, 1993
Audioinstalación—Audio installation
24"
- 27.** *Proyección—Projection*, 2008
Videoinstalación de dos canales en alta definición, color, sonido—
Two channel HD video installation, color, sound
39'39"
- 28.** *¿Puedo ayudarlo?—May I Help You?*, 1991
Video, color, sonido—Video, color, audio
20'

29. *Reportando desde São Paulo, yo soy de Estados Unidos—Reporting from São Paulo, I'm from the United States*, 1998

Videoinstalación de cinco canales—Five channel video installation

5'40"

4'06"

2'25"

5'16"

6'50"

30. *Soldadera (escenas de "Un banquete en Tetlapayac", un film de Olivier Debroyse)—Soldadera (Scenes from "Un banquete en Tetlapayac," a Film by Olivier Debroyse)*, 1998-2001

Videoinstalación de dos canales, color, sonido—Two channel video installation, color, sound

Fondo Olivier Debroyse, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

31. *Sin título—Untitled*, 2003

Video, color, sonido—Video, color, sound

60'

32. *Sin título—Untitled*, 2003-2004

Audioinstalación—Audio installation

10'

33. *Una visita a la Capilla Sixtina—A Visit to the Sistine Chapel*, 2005

Video, color, sonido—Video, color, sound

11'57"

34. *Usted está aquí—You Are Here*, 2010

Impresión en papel—Print on paper

Medidas variables—Variable dimensions

**35. THE V-GIRLS (MARTHA BAER, JESSICA CHALMERS,
ERIN CRAMER, ANDREA FRASER, MARIANNE WEEMS.**

Activas de—active from 1987-1996)

*Academia in the Alps: In Search of the Swiss Mis(s)—Academia
en los Alpes: en búsqueda de la señorita suiza, 1988-1991*

Video del performance en el—Video of live performance at
Judson Memorial Church (color, sonido—color, sound)

57'

Cortesía de—Courtesy of The V-Girls

**36. THE V-GIRLS (MARTHA BAER, JESSICA CHALMERS,
ERIN CRAMER, ANDREA FRASER, MARIANNE WEEMS.**

Activas de—active from 1987-1996)

*The Question of Manet's Olympia: Posed and Skirted—La
cuestión de la Olimpia de Manet: posada y vestida, 1989-1992*

Video del performance en el—Video of live performance at
Judson Memorial Church (color, sonido—color, sound)

64'

Cortesía de—Courtesy of The V-Girls

CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN

EXHIBITION CREDITS

MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo
MACBA · Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Curaduría—Curatorship

Hiuwai Chu

Cuauhtémoc Medina

Coordinación de la exposición

—Exhibition Coordination

Alejandra Labastida

Coordinación de producción

—Production Coordination

Joel Aguilar

Diseño museográfico—Installation Design

Salvador Ávila Velazquillo

Cecilia Pardo

Coordinación de colecciones

—Collections Coordination

Julia Molinar

Procuración de fondos—Fundraising

Gabriela Fong

María Teresa de la Concha

Josefina Granados

Alexandra Peeters

Comunicación—Media

Carmen Ruiz

Ekaterina Álvarez

Francisco Domínguez

Ana Cristina Sol

Servicio social—Interns

Dania Albert

Renata Ruiz Figueroa

Curador en jefe—Chief Curator

Cuauhtémoc Medina

AGRADECIMIENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la muestra de la exposición *Andrea Fraser. L'1%, c'est moi.*

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wishes to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *Andrea Fraser. L'1%, c'est moi.*

Julieta González, Ferran Barenblitt, Bartomeu Mari

Fundación Jumex Arte Contemporáneo



ANDREA FRASER. L'1%, C'EST MOI se terminó de imprimir y encuadernar el 14 de octubre de 2016 en los talleres de Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Ciudad de México. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Linotype Centennial, diseñada por Adrian Frutiger. Impreso en Domtar Lynx de 216 g y Bond blanco de 120 g. Diseño y supervisión de producción Periferia. El tiraje consta de 1000 ejemplares.

ANDREA FRASER. L'1%, C'EST MOI was printed and bound in October 14, 2016 in Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Mexico City. Typeset in Linotype Centennial, designed by Adrian Frutiger. Printed on 216 g Domtar Lynx and 120 g Bond white paper. Design and production supervision by Periferia. This edition is limited to 1000 copies.
