

Esta dissertação foi defendida perante a seguinte banca examinadora:

Dr<sup>a</sup>. Mirtes Cristina Marins de Oliveira.

Prof. Dr Domingos Tadeu Chiarelli.

Dr<sup>a</sup>. Zizette Lagnado Dwek.

São Paulo, 01 de Dezembro de 2010.

**FACULDADE SANTA MARCELINA  
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM ARTES  
(MESTRADO ACADÊMICO)**

**MATIZES DA BIENAL DE HAVANA**

**ANDRÉS INOCENTE MARTÍN HERNÁNDEZ**

**Dissertação apresentada ao Curso de  
Mestrado em Artes Visuais da  
Faculdade Santa Marcelina, como  
requisito parcial para a obtenção do  
Grau de Mestre em Artes Visuais.**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. MIRTES MARINS DE OLIVEIRA**

**SÃO PAULO  
2010**

## AGRADECIMENTOS

A DEUS protetor e senhor, *gracias*

A MAMI y PAPI *sin ustedes no seria yo*, nem teria forcas para fazer todo o feito ate aqui, desde Tartesio.

A LOLA *mi tutuca y amor de mi vida* e a tua mami ROCHELLE, por supuesto.

A TATA y NEGRI, assessoras, protectoras, confidentes A PACHI.

A minha orientadora MIRTES linda, compreensiva, eficiente, exigente.....  
Muito obrigado! A FASM e sua equipe.

LILIAN LLANES e MILU VILLELA. A primeira confiou que poderia deixar de ser um guarda para ser mais util. A segunda confiou sempre e me deu forcas para este e outros muitos projetos, ANNA MARIA você esta aqui Incondicional.

A TADEU CHIARELLI, Muito obrigado!

THAIS RIVITTI, minha amiga incondicional.

A minha turma o AILTON (compadre), ANA CRISTINA, PAULA  
EUGENIO, CAROLINA, LEIA e ERICO vocês são muito coração e cérebro,  
obrigado!

A REJANE CINTRAO, RESENDE e a equipe do mam.

A DAROS LATINOAMERICA .

A minha turma do mestrado.

SHIRLEY sempre apoio e forcas.

DANIELA PEREZ, ELIZABETH CEREJIDO, CHARO, MARIANA

MOSQUERA, IVO, FREDERICO MORAES, ARACY, LISETTE, MOACIR ,  
IBIS, NELSON, MARAGRITA(S), MAGDA ILEANA, HILDA MARIA,  
DOMINICA, YUKO, EDER, LEONOR AMARANTE , ISABEL PEREZ,  
ROSANGELA RENNO, PAULA, LUIGI, CRIS, LEDA, RAUL, MARCOS, PAVEL,  
PEDRO, DANILO.

A todos os que gentilmente cederam seu tempo, palavras e idéias para poder formatar, pensar e fazer esta dissertação.

Buena Vista, Remédios, Havana de tempos difíceis, mas de aprendizado.

Aqueles que não estão fisicamente, mas que espiritualmente continuam me apoiando.

*Al ajiaco e a fejoada.*

## **RESUMO**

Neste estudo, a Bienal de Havana é abordada sob um aspecto crítico, levando em consideração outras bienais precedentes, com ênfase na Bienal Latino-Americana de São Paulo, de 1978, e o Evento de Críticos, de 1980, ambos organizados pela Bienal Internacional de São Paulo. Estabelecendo, desta forma, relações entre as diferentes ações na América Latina para discutir a hegemonia européia/norte americana, tendo com eixo de discussão a Bienal cubana. Uma arqueologia inicial do material histórico da Bienal de Havana com vistas a verificar possíveis relações do entendimento da produção dita do terceiro mundo ou periférica com a produção hegemônica.

## **PALAVRAS CHAVES**

Bienal de Havana, centro/periferia, modelos curatoriais, arte contemporânea, história da arte latinoamericana.

## **ABSTRACT**

*In this study, the Havana Biennial is approached from a critical point of view considering other biennials which existed previously with a Latinamerican emphasis, including Sao Paulo, from 1978, and the Critics Event, of 1980, both organized by the International Sao Paulo Biennial. Establishing in this way, relations between different actions in Latin America to discuss the European/North American hegemony having as an axis of discussion, the Cuban biennial. An archaeology of the historic material of the Havana Biennial with the aim of confirming possible relationships of understanding of such production in the third world context or in the periphery, with the hegemonic production.*

## **KEY WORDS**

*Havana Biennial, center-periphery, curatorial models, contemporary art, latin american art history.*

## INDICE

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>06</b>
<b>OBJETIVOS E PROCEDIMENTOS DE PESQUISA.....</b>	<b>28</b>
<b>CAPÍTULO 1</b>	
1.1. Aspectos gerais da Bienal de Havana.....	30
1.2. Bienal Latino-americana de São Paulo.....	35
1.3. Como foi organizado o Evento de Críticos?.....	45
1.4. As conclusões do Evento.....	51
<b>CAPÍTULO 2</b>	
2.1. Percurso histórico e análise da Bienal de Havana.....	59
<b>CAPÍTULO 3</b>	
3.1. Particularidades das cinco primeiras edições da Bienal de Havana.....	91
<b>CAPÍTULO 4</b>	
4.1. Processos, seleção de temas, artistas e obras.....	137
<b>CAPÍTULO 5</b>	
5.1. A Bienal de Havana e a cena artística cubana.....	143
5.2. Bienais como plataformas pedagógicas.....	149
5.3. Colecionismo e mercado de arte.....	163
<b>CONCLUSÕES.....</b>	<b>167</b>
<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....</b>	<b>180</b>

## INTRODUÇÃO

*“A proliferação de bienais em diversos pontos do planeta está pondo em questão a hegemonia dos centros ocidentais, ao mesmo tempo em que relativiza as ideias de centro e periferia. Nestes momentos, é nas “periferias” que estão sendo gerados os discursos mais renovadores. A Bienal de Havana, por exemplo, nasceu para gerar um espaço onde expor os artistas do Terceiro Mundo, para demonstrar que eles tinham voz própria e não necessitavam dos sistemas de validação e de exclusão do Primeiro Mundo. E, de fato, converteu-se num referente iniludível na cena internacional”.*<sup>1</sup>

Rosa Martínez

Com o intuito de tentar abarcar os vários desdobramentos, seja de caráter político, social, cultural ou ideológico da Bienal de Havana e com a satisfação de um filho que através de sua mãe descobre um novo caminho e agradece infinitamente o rumo novo, surgiu o interesse e a seleção temática desta dissertação sobre a Bienal de Havana, especificamente em suas cinco primeiras versões: 1984, 1986, 1989, 1991 e 1994, respectivamente.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Traduzido do espanhol: “La proliferación de bienales en diversos puntos del planeta está poniendo en cuestión la hegemonía de los centros occidentales, a la vez que relativiza las ideas del centro y la periferia. En estos momentos es en las “periferias” donde se están generando los discursos más renovadores. La Bienal de La Habana, por ejemplo, nació para generar un espacio en el que poder exponer a los artistas del Tercer Mundo, para demostrar que ellos tenían una voz propia y que no necesitaban los sistemas de validación y de exclusión del Primer Mundo. Y de hecho se ha convertido en un referente ineludible en la escena internacional”. In: “Bienais em la periferia”, no evento “Encontro de Teoria e Crítica. Sétima Bienal de Havana 2000. Uno más cerca del outro”, p. 69. De 31 de março a 01 de abril de 2000, no Teatro do Museu Nacional de Belas Artes, Havana, Cuba.

<sup>2</sup> Desde a realização da primeira Bienal de Havana já aconteceram dez edições: 1984, 1986, 1989, 1991, 1994, 1997, 2000, 2003, 2006 e 2009. Gerardo Mosquera no artigo “The 3rd Havana Biennial 1989 in its global and local contexts” sobre a III Bienal de Havana, a ser publicado neste ano, por *Afterall*, Londres, editado por Rachel Weiss (anexo) destaca que “Actually, even though the Havana Bienal has kept its name, it has been more of a triennial, since several of its editions were delayed due to organizational problems and economic constraints. The one year delay was worthwhile for the 1989 Bienal”, p. 7.

A I Bienal na América Latina – filha direta da Bienal de Veneza – nasceu em São Paulo, como um evento que “reproduz no plano interno as linguagens internacionais impostas pelas grandes exposições europeias”<sup>3</sup>, e evidentemente foi um indiscutível ponto de referência para a Bienal de Havana, tanto pelas semelhanças, como pela vontade de dela se distinguir. É da própria Bienal de São Paulo que surgem a Bienal Latino-americana de São Paulo e o Encontro de Críticos Latino-americanos em 1978 e 1980, respectivamente, eventos que serão abordados nas suas diferenças e semelhanças, assim como os pontos de referência coincidentes para o surgimento da Bienal de Havana.

Conforme afirma Lillian Llanes<sup>4</sup>

*“A Bienal de Havana surgiu como uma alternativa de espaço para artistas que não têm tido o privilégio da difusão internacional que sua obra merece. Artistas de países que não possuíam os recursos logísticos e financeiros necessários para garantir a presença em eventos como os de [Bienais] Veneza e São Paulo.”*<sup>5</sup>

Com relação às motivações artísticas para organizar um evento como a Bienal de Havana, acrescenta Llanes:

*“...partimos da convicção de que a imagem deformada que se tinha da arte contemporânea dessas regiões [o chamado Terceiro Mundo], gerava, além das inúteis lamentações, a*

---

<sup>3</sup> Traduzido do espanhol: “reproduce en el plano interno los lenguajes internacionales impuestos por las grandes exposiciones europeas”. Morais, Fredeico. “Ideología de las Bienales Internacionales e Imperialismo Artístico”. In *Arte Latinoamericano, Etapa republicana, (Selección de Lecturas)* La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1987, p. 227. Apud: HERNÁNDEZ ABASCAL, Íbis. In: *Encuentros y desencuentros; una orientación de la plástica brasileña actual. II encuentro Internacional sobre arte contemporáneo*. Havana: Centro Wifredo Lam, dez. 1995.

<sup>4</sup> Lillian Llanes foi diretora e curadora do Centro Wifredo Lam desde a segunda edição da Bienal de Havana até 1997, quando foi organizada a sexta edição do evento. Atualmente atua como pesquisadora e curadora independente.

<sup>5</sup> Traduzido do espanhol: “La bienal de La Habana surgio como una alternativa de espacio a artistas que no han tenido el privilegio de la difusión internacional que su obra merece. Artistas cuyos países no contaban con los recursos logísticos y financieros necesarios para garantizar su presencia en eventos como los de Venecia y San Pablo”. LLANES, Lillian. “Como, por qué y para qué se hace la Bienal”. *Revista de Arte Cubano*, 1/1997, p. 28.

*realização de esforços por mostrar seus autênticos valores, contribuindo, na medida do possível, para uma melhor compreensão e difusão dos mesmos, sem complexos e falsos paternalismos”.*<sup>6</sup>

*“A Bienal teve a missão de construir uma ponte viva entre a arte e o povo: Com modéstia e audácia, a Bienal de Havana abre-se para um confronto... em um encontro entre artistas e espectadores. Promove o diálogo necessário para um país que se alimentou de muitas culturas, e o povo que acredita na arte porque sabe como lutar pela vida”.*<sup>7</sup>

Esse confronto e as múltiplas relações e intercâmbios, assim como a plataforma cultural, política e social que a realização da Bienal de Havana propiciou, serão abordados posteriormente.

A América Latina foi o foco da I Bienal de Havana. O Brasil tem sido presença marcante desde a primeira edição, com a participação de obras de 60 artistas, entre eles Fernando Barata, Leda Catunda, Ester Grinspum, Arthur Luiz Piza, Branca de Oliveira, Tomie Ohtake e Claudio Tozzi. Aracy Amaral fez parte do júri. E também o Prêmio Portinari, concedido ao uruguaio José Gamarra, destaca a importância do contexto artístico cultural brasileiro na cena latino-americana.

Cubano, mas vivendo no Brasil há dez anos, proponho-me fazer um estudo das cinco primeiras Bienais de Havana. Configuram-se como experiências importantes na minha formação profissional a participação dos processos de organização da quinta e sexta edições da Bienal de Havana, em 1994 e 1997, respectivamente, assim como da

---

<sup>6</sup> Traduzido do espanhol: “...partíamos de la convicción de que la imagen deformada que se tenía del arte contemporáneo de estas regiones, obligaba, más allá de inútiles lamentaciones, a realizar esfuerzos por mostrar sus auténticos valores contribuyendo, em la medida de lo posible, a una mejor comprensión y difusión de los mismos, sin complejos ni falsos paternalismos”. LLANES, Lillian. *Como, por qué y para qué se hace la Bienal*. Revista de Arte Cubano, 1/1997, p. 28.

<sup>7</sup> Traduzido do espanhol: “La Bienal tenía la misión de construir un puente vivo desde el arte para el pueblo: Con modestia y audacia, la Bienal Le la Habana se abre a la confrontación... en un encuentro entre artistas y espectadores. Propiciarán el diálogo necesario un país que se alimentó de muchas culturas, y un pueblo que cree en el arte porque ha sabido luchar por la vida”. WEISS, Rachel, “El desafío del Pabellón”, In: *4D - 4 Dimensions, 4 decades*. Lisa Schmidt-Colinet / Alex Schmoeger / Eugenio Valdés Figueroa / Florian Zeyfrang. Berlim: b\_books, 2008, p. 364.



II Bienal do Mercosul<sup>8</sup>, em Porto Alegre, 1999, e também da organização das representações cubanas nas Bienais Internacionais de São Paulo, em 1994, 1996 e 1998. Os contrapontos entre os modelos ideológicos desses eventos – Bienal de Havana, de São Paulo e do Mercosul – e entre essas e outras bienais mundo afora, além de megaexposições internacionais, motivaram meu interesse e a seleção temática desta dissertação.

Modelos ideológicos configurados pelos interesses econômicos e políticos, fundamentalmente, intensificados no período posterior ao término da II Guerra Mundial, em 1945, como socialismo e capitalismo, conseqüentemente levaram ao surgimento de termos que de forma eufemística agruparam os países, tendo em conta os interesses mencionados acima: Primeiro Mundo, Segundo Mundo, Terceiro Mundo. Esses modelos ideológicos estavam guiados pelos grandes movimentos políticos que, segundo Hans Belting, “projetavam o futuro tal como faziam as artes, embora de modo totalmente diferente. Uns e outros guiados por utopias que eles queriam transpor para uma realidade futura. A vontade de ação social e a de ação estética estavam estreitamente ligadas”.<sup>9</sup>

Os contrapontos entre as definições de arte ocidental e Terceiro Mundo baseiam-se, fundamentalmente, nas definições de Hans Belting: “O conceito de ‘arte ocidental’ completa, portanto, a modernidade europeia pela participação dos Estados Unidos, dando assim um nome àquela estranha simbiose que no período pós-guerra determinava progressivamente os acontecimentos”.<sup>10</sup> (lembrando que 1939 foi o momento da grande onda imigratória que levava os artistas europeus aos Estados Unidos).

Mesmo em 1914, os Estados Unidos, apesar de suas muitas particularidades, eram a extensão da Europa no além-mar, enquadrando-se no Velho continente sob a

---

<sup>8</sup> A primeira edição aconteceu em 1997 e já foram organizadas sete edições: 1997, 1999, 2001, 2003, 2005, 2007 e 2009. Na primeira edição participaram, conforme o curador dessa edição, Frederico Morais, cerca de 800 obras de 200 artistas: Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai – a Venezuela como país convidado, sendo, conforme destaca Morais, a maior mostra antológica de arte latino-americana jamais realizada no Brasil. A I Bienal do Mercosul teve o mérito de recolocar em discussão a questão do regionalismo. Ela é, com efeito, uma manifestação regional. Não devemos nem podemos esquecer que o que a distingue de suas congêneres em todo o mundo é o fato de ela ter como pano de fundo um tratado econômico e regional.

<sup>9</sup> BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac&Naif, 2006, p. 43.

<sup>10</sup> BELTING, 2006, p. 57.

denominação “civilização ocidental”.<sup>11</sup> Além da abordagem de Eric Hobsbawm para a definição de termos como *cultura ocidental* e *países hegemônicos*, acrescento a apreciação de Hans Belting:

*“Não surgiu, contudo, na nova era (após II Guerra Mundial) uma cultura norte-americana – ou surgiu apenas em poucos centros dos Estados Unidos –, mas sim internacional, na qual a Europa podia participar, na medida em que cada vez mais aceitasse impulsos vindos dos Estados Unidos. Somente agora aparecia uma evolução simultânea no cenário artístico de ambos os hemisférios, gerando logo a impressão de que apenas uma única cultura ficaria para trás, aquela que também estava ligada a um mercado comum”.*<sup>12</sup>

Não obstante, em ambos os locais (Estados Unidos e Europa), as elites dão a impressão de que lidam com uma arte única que domina o mercado de arte comum. Contudo, essa expressão não se sustenta depois de um exame mais rigoroso, “mesmo que a maioria dos conhecedores de arte não queira admitir”.<sup>13</sup>

Nesta pesquisa é importante ressaltar que a Bienal de Havana é ponto de partida para avaliar um processo de aceitação de critérios estéticos diversos por parte dos circuitos hegemônicos da arte. Com relação às políticas de aquisição de obras de artistas dos países latino-americanos, coloco o exemplo do que aconteceu com a Tate Gallery, que tinha interrompido, praticamente desde o final da década de 1960, seu programa de aquisições de arte latino-americana, retomado recentemente. Chama-me a atenção o interesse crescente do mercado internacional da arte por obras de artistas das áreas geográficas que a Bienal de Havana tem como foco de apresentação. Indico, como já dito, circuito hegemônico da arte aquele que incluiria Estados Unidos e Europa. O circuito hegemônico também abarcaria critérios estéticos variados, no entanto, afinados com a concepção de supremacia cultural e uma visão isolada das produções artísticas dos países do Terceiro Mundo, assim como utilizando de

---

<sup>11</sup> HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos. O breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 24.

<sup>12</sup> BELTING, 2006, p. 61.

<sup>13</sup> BELTING, 2006, p. 57 e 82.

definições estéticas para classificar a arte desses países em arte latino-americana, arte africana, entre outras.

Concentrei meus esforços para esta pesquisa sobre a história e a repercussão da Bienal de Havana. Vejo nesse campo de estudo a possibilidade de discutir e deixar impressa uma visão praticamente desconhecida, ou pouco estudada, de um evento que, do meu ponto de vista, foi fundamental na divulgação, inserção e projeção de obras, artistas e países que até aquele momento – meados da década de 1990 – estavam à margem dos grandes e hierárquicos circuitos da arte.

Como escreve Ivo Mesquita:

*“No quadro da civilização ocidental, latino-americana aparece como resultado da expansão empreendida pelos descobrimentos e como imagem do fracasso do projeto colonizador europeu que acabou por relegá-la à condição de “o outro” na periferia. Independentemente que esta situação não seja exclusiva da América Latina, sendo que os decursos dos centros hegemônicos têm distribuído generalizações de todo tipo para o mundo, dela surgem certas peculiaridades e distorções que a história ocidental tem atribuído a esta parte do mundo: por um lado a noção de território do eterno primitivo, do exótico, do folclórico e do inocente, por outro lado, a do espaço das eternas revoluções, da falta de vontade política e de exercício democrático da cidadania, assunto que desqualifica estas sociedades como preparadas para pensar uma utopia. No entanto, independentemente da instabilidade política, dos graves contrastes econômicos, da diversidade de identidades culturais convivendo num mesmo espaço, da urgência dos problemas sociais e das flutuações da moda que apresenta a América Latina, cada país latino-americano continua pensando suas utopia como sociedade constituída a partir das heranças e tradições do ocidente, procurando se fazer visível e reclamando seu lugar na história. A presença da América Latina no cenário político e cultural de nossos dias leva sempre a marca da urgência de sua situação política, social e econômica, e alguns*

*estereótipos que tem se construído sob sua forte e variada tradição cultural”*.<sup>14</sup>

Mas de que estamos falando? A que tipo de hierarquia nos referimos? Na História da Arte Moderna que “passara a possuir um espaço de culto no qual estava inscrita apenas a reverência, mas nenhuma análise crítica”<sup>15</sup> são analisados de forma isolada e inseridos em outros contextos e leituras os artistas latino-americanos, mas não o espaço dedicado a eles. Os aportes ao construtivismo e às controvérsias conceituais trazidas por Torres García “que havia sido um dos fundadores de Cercle et Carré (1874-1949), ocupando, pois, um lugar central na configuração das propostas construtivistas”<sup>16</sup>, destacando também como “a arte construtivista brasileira e latino-americana tem uma presença notável na arte internacional através de Torres García, Lucio Fontana, Goeritz, Villamizar, Amilcar de Castro, Lygia Clark, Hélio Oiticica, dos artistas cinéticos argentinos e venezuelanos. Contudo, não devemos menosprezar a contribuição do muralismo mexicano e sobretudo dos artistas fantásticos: Wifredo Lam, Roberto Matta, Frida Kalho, Maria Martins, Antonio Henrique Amaral, João Câmara e da própria Tarsila do Amaral, particularmente na redefinição do projeto surrealista a partir dos anos quarenta”<sup>17</sup> e na multiplicação de vertentes do surrealismo.

---

<sup>14</sup> Traduzido do espanhol “En el cuadro de la civilización occidental, Latinoamérica aparece como resultado de la expansión emprendida por los descubrimientos y como imagen del fracaso del proyecto colonizador europeo que acabó por relegarla a la condición de “lo otro” en la periferia. A pesar que esta situación no sea exclusiva de Latinoamérica, ya que los discursos de los centro hegemónicos han distribuido generalizaciones de todo tipo para el mundo, de ella surgen ciertas peculiaridades y distorsiones que la historia occidental ha atribuido a esta parte del mundo: por un lado la noción de territorio de lo eterno primitivo, de lo exótico, de lo folklórico y de lo inocente; por otro lado, la del espacio de las eternas revoluciones, de la falta de voluntad política y de ejercicio democrático de la ciudadanía, asunto que descalifica a estas sociedades como preparadas para pensar una utopía. Sin embargo, a pesar de la inestabilidad política, de los graves contrastes económicos, de la diversidad de identidades culturales conviviendo en un mismo espacio, de la urgencia de los problemas sociales y de las fluctuaciones de la moda que presentan a Latinoamérica como otro más de los productos de consumo que están a la orden del día, cada país latino-americano continúa pensando sus utopías como sociedad constituida a partir de las herencias y tradiciones de occidente, procurando hacerse visible y reclamando su lugar en la historia. La presencia de Latinoamérica en el escenario político y cultural de nuestros días lleva siempre la marca de la urgencia de su situación política, social y económica y de algunos estereotipos que se han construído sobre su fuerte y variada tradición cultural”. MESQUITA, Ivo “Cartographies- III Latinoamérica: una cartografía diferente” In: *Catálogo*, 1993, p. 32 e 34.

<sup>15</sup> BELTING, 2006, p. 52.

<sup>16</sup> FABRIS, Annateresa, “A travessia da arte moderna”, p. 15. In: *HISTÓRIA E(M) MOVIMENTO*. Colóquio internacional MAM-SP 7 e 8 de novembro de 2008.

<sup>17</sup> Traduzido do espanhol: “el arte constructivo brasileño y latinoamericano tiene una presencia notable en el arte internacional a través de Torres-García, Lúcio Fontana, Goeritz, Villamizar, Amilcar de

A isso se soma a percepção latino-americana relacionada a outros contextos e circunstâncias culturais e artísticas, como, por exemplo, a do escritor chileno Vicente Huidobro, frequentador do Cabaret Voltaire, que escreveu um artigo no segundo número da revista dadaísta; a do cubano Marcelo Pogolotti, assinando o Manifesto Futurista; além da presença de artistas europeus por circunstâncias especiais e em diferentes contextos latino-americanos, como Tina Modotti, no México; Max Bill, no Brasil; e Josef Albers, no Chile, Peru, Cuba e (por 14 ocasiões) no México<sup>18</sup>. Essas presenças todas foram ignoradas sistematicamente pela crítica hegemônica, contribuindo para uma visão limitada do lugar ocupado pela América Latina na História da Arte. O interessante é que, filtrada pela visão europeia e norte-americana, a produção latino-americana aparece como isolada. A leitura corrente é a de que se trata de figuras “excepcionais” ou de latino-americanos que alcançaram o *status* de “artista internacional”, por meio de um processo de “desregionalização”. Ou seja, essas trajetórias particulares não são compreendidas ou estudadas no interior de um contexto local, mas são inseridas numa teoria da arte já constituída pelos países hegemônicos. Assim como há escassez no estudo dessas trajetórias artísticas particulares, o mesmo ocorre em relação aos eventos que, como a Bienal de Havana, têm tido um alcance internacional. Tais eventos questionam um modelo nascido nos países hegemônicos, subvertem-no, inserindo no cenário e na discussão internacionais as sensibilidades produzidas em uma parte do mundo historicamente excluída.

Exemplos de exposições que atestam o descrito anteriormente (listados por Aracy Amaral):

*“1 - No mês de setembro de 1977, cinco artistas latino-americanos achavam-se expostos com a coleção do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque: Matta, Botero, Orozco, Siqueiros e Tamayo. Essa parca apresentação de obras latino-americanas pelo MoMA “se reflete também no pequeno número*

---

Castro, Lygia Clark, Hélio Oiticica, de los artistas cinéticos argentinos y venezolanos. Con todo no debemos menospreciar la contribución del muralismo mexicano y sobre todo, de los artistas fantásticos: Wifredo Lam, Roberto Matta, Frida Kalho, Maria Martins, Antonio Henrique Amaral, João Câmara y de la propia Tarsila (do Amaral), particularmente en la redefinición del proyecto surrealista a partir de los años cuarenta. MORAIS, Frederico. “Tradición y modernidad en la plástica brasileña”. *Catálogo III Bienal de Havana*, 1989, p 45.

<sup>18</sup> Consultar artigo: “Teórico da cor em viagem pela América Latina”. In: *Nossa América*. Revista do Memorial da América Latina, no.30 – Ano 2008 / 3º trimestre, p. 24-27.

*de exposições continentais apresentadas pela entidade. Num total de 1.190 exposições abertas até dezembro último (1979), desde sua primeira mostra, em novembro de 1929, apenas 25 foram dedicadas à América Latina por parte de um museu que, como se sabe, é um dos raros do país que demonstra interesse pela arte do continente*".<sup>19</sup>

2 - Em 2005 o chamado "templo da arte" organizou, de 04 de março a 25 de julho, a exposição "MoMA at El Museo: Latin American and Caribbean Art from the Collection of The Museum of Modern Art" onde a proposta tentava englobar a arte produzida na América Latina (que inclui também o Caribe), a partir de uma série de objetos da coleção da instituição adquiridos desde 1930. A apresentação carecia de critério coerente e sem intenção alguma em estabelecer um diálogo entre a produção latino-americana. Deixando em evidência a forma oportunista e supérflua como nos apresentam. A exposição aconteceu, como parceria, no Museo del Barrio, no dizer de Ana Leticia Fialho "instituição interessante, mas ainda marginal"<sup>20</sup>. Por que nos espaços expositivos da sede do MoMA predominavam obras cujo suporte era papel, demonstrando a economia nos investimentos da instituição para aquisição de obras para sua coleção de "arte latino-americana".

3 - Ao visitar a instigante exposição "A mulher nas artes", no Brooklyn Museum, em Nova Iorque, foi com surpresa que constatamos ser Frida Kahlo a única latino-americana presente, em total desconhecimento ou indiferença perante as contribuições de artistas como Anita Malfatti, Tarsila do

---

<sup>19</sup> AMARAL, Aracy. *Política cultural: por que os Estados Unidos se interessariam pela arte latino-americana*. Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961 – 1981). São Paulo: Nobel, 1983, p. 267.

<sup>20</sup> Sobre a crítica de Ana Leticia Fialho, ver [www.uol.com.br/tropico/html/textos/2386,1.shl](http://www.uol.com.br/tropico/html/textos/2386,1.shl). Ana Leticia Fialho é pesquisadora especialista na inserção da arte latino-americana nos circuitos internacionais e crítica independente.

*Amaral e Lygia Clark, do Brasil; ou Raquel Forner, da Argentina; ou Amélia Peláez, de Cuba, apenas citando algumas personalidades”.*<sup>21</sup>

Outro exemplo que demonstra a pouca relevância dada pelos centros hegemônicos aos eventos organizados pelos países do Terceiro Mundo, especificamente a Bienal de Havana, refere-se ao fato de que no livro *Arte Contemporânea. Uma história concisa*, de Michael Archer, foi reproduzido um quadro cronológico sobre os principais eventos entre 1960 e 2000, no qual não se menciona nenhuma exposição organizada no Terceiro Mundo.<sup>22</sup>

Sobre o possível interesse dos Estados Unidos sobre a arte latino-americana, pergunta Aracy:

*“Mas, afinal de contas, por que os Estados Unidos deveriam se interessar pela arte latino-americana? Eles somente erguem os olhos às individualidades que lhes são colocadas à frente como boas e como tais trombeteadas por grandes e respeitáveis – leia-se poderosos – ‘marchands’. Ou seja: os Estados Unidos não se interessam por valores locais, mas [...] por valores que eles chamariam de ‘universais’.”*<sup>23</sup>

Mesmo com essas exclusões e a falta de interesse dos centros hegemônicos pela produção artística em nossos países, assim como a catalogação de nossa produção como exótica, aconteciam ininterruptamente a evolução dos processos de criação e o acompanhamento pela crítica. Tomo como exemplo o Brasil em dois momentos diferentes, um em 1940 com o depoimento de Ruben Navarra e outro, recentemente, com a posição do Tadeu Chiarelli.

---

<sup>21</sup> AMARAL, Aracy. *Arte de América Latina: questionamentos sobre a discriminação*. Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005). Vol. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Editora 34. 2006, p. 36.

<sup>22</sup> Ver ARCHER, Michael. *Arte contemporânea. Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes. p. 238 e 239.

<sup>23</sup> AMARAL, Aracy, 1983, p. 268.

Estava também implícita a defesa dos valores artísticos e culturais dos países do Terceiro Mundo, muitas vezes vistos como exóticos, condenando por exemplo o que afirma Ruben Navarra sobre a pintura e a música brasileiras. Navarra questiona e contextualiza a legitimidade da arte, talvez num momento histórico de consolidação da identidade nacional, e exigindo dos artistas uma denuncia mais completa dos valores da verdadeira arte brasileira e sua inserção no tempo.

*“ [...]olhando o conjunto do movimento artístico numa perspectiva histórica da cultura, é claro que não se pode falar de pintura brasileira se essa pintura não tem raízes na terra, do mesmo modo que para falar de música brasileira, há de haver melodia, ritmo e construção, inspirados no folclore brasileiro. A existência incontestável de uma atmosfera brasileira em nossa pintura moderna – algo que nos fala da terra, do povo, da tradição humana, do cenário social, das luzes e cores dos trópicos – já nos dá direito a considerar a existência de “uma pintura brasileira””.*<sup>24</sup>

Mais tarde, Tadeu Chiarelli explicaria como esse processo, durante o século XX, sofreu transformações em relação à representação da identidade:

*“O processo de ‘desidentidade’ sofrido pela fotografia (acrescento todas as técnicas artísticas: pintura, escultura, gravura, desenho) nas últimas décadas, em que esse meio despiu-se de sua propalada busca de autonomia para interferir como elemento constitutivo de obras fundamentalmente híbridas...”*<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> NAVARRA, Ruben. “Iniciação à pintura brasileira”. *Revista Acadêmica*, n. 64, Rio de Janeiro, abril, 1945, p. 22. Apud EPSTEIN GRINBERG, Piedade. In: *Ruben Navarra e a crítica de arte na década de 40 no Rio de Janeiro*. Dissertação de Mestrado em História da Arte, UFRJ, 1996 p. 146. O texto foi publicado na íntegra pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo no catálogo da exposição *Modernidade negociada. Um recorte da arte brasileira nos anos 40*, em 2007, com curadoria da Taisa Palhares.

<sup>25</sup> CHIARELLI, Tadeu. In: Catálogo da exposição *Desidentidade. Arte brasileira contemporânea no Museu de Arte Moderna de São Paulo*, 2006, p. 28.



E continua Chiarelli a romper estereótipos sobre o Brasil:

*“...opõe-se [a exposição] a uma visão exótica que o público internacional possui do Brasil – paraíso tropical, habitado por um povo sensual, alegre e despreocupado, embora marcado pela violência –, e à visão que o próprio país criou para si mesmo em suas instâncias de poder, justamente um paraíso tropical, repleto de sensualidade, mas com uma pujança econômica apreciável, sobretudo em suas metrópoles”.*<sup>26</sup>

Chiarelli refere-se à produção no Brasil do final da década de 1970, em que:

*“tornam visíveis (os trabalhos) tal crise (pela qual passa o Brasil em seu ingresso problemático no âmbito da modernidade, intensificado no segundo pós-guerra, crise agravada a partir do Golpe Militar de 1964 e aprofundada nos governos que a sucederam) e criam pistas para a compreensão dos impasses que hoje vivem determinados artistas em relação ao desmoronamento das utopias estruturadas durante o século XX, e que projetavam o Brasil para um futuro de redenção de seus problemas coletivos seculares, em que sua população poderia ter sua identidade recriada, constituída por uma subjetividade permeada pela integração pacífica de seus desejos ao todo da comunidade”.*<sup>27</sup>

Concentrar-me-ei na história do nascimento e desenvolvimento da Bienal de Havana na primeira década, de 1984 a 1994, que abarca as cinco primeiras edições, pois considero que esse período corresponde à sua consolidação. Nesta análise se aborda o precedente da Bienal Latino-americana de São Paulo, em 1978, e o Encontro de Críticos, em 1980. A Bienal de Havana chegou à maioria em sua quinta edição, em 1994, quando atingiu suas propostas conceituais e seus objetivos, mas também começou a se modificar bastante ao incluir artistas procedentes da Europa e dos

---

<sup>26</sup> CHIARELLI, 2006, p. 28 e 29.

<sup>27</sup> CHIARELLI, 2006, p. 29.

Estados Unidos. Simultaneamente, as outras bienais internacionais começaram a incluir artistas latino-americanos, asiáticos, africanos e do Oriente Médio.<sup>28</sup>

Nesse sentido, pela orientação ideológica socialista, pelo reconhecimento de outras estéticas como a inserção do objeto artístico, artesanato, arte popular, e pela introdução de outros perfis temáticos em oposição à abordagem das produções dos países do Terceiro Mundo pelos países hegemônicos, a Bienal de Havana, surgida em 1984, converteu-se num espaço alternativo que apresentaria, divulgaria e estreitaria as relações *Sul-Sul*<sup>29</sup> e estabeleceria pontes para a conexão dos cenários socioculturais da América Latina, África, Ásia e Oriente Médio, sem deixar de inserir o estudo da arte produzida pelos países hegemônicos anterior e simultaneamente à Bienal de Havana.

A Bienal de Havana representou o surgimento de um ambiente de intersecção e convergência de realidades e culturas diversas que quebravam a noção de qualidade artística que tem guiado boa parte das noções de estética. Outras qualidades e outros valores éticos e cognoscitivos apareceram nas diversas edições da Bienal de Havana, associados às produções simbólicas a partir de outras referências. Foi incorporada a arte popular que, colocada em um mesmo nível de importância em relação à chamada arte culta, suscitava uma reflexão que transitava entre o artístico e o cultural. O próprio conceito de artístico converteu-se numa matéria dúctil, e o mesmo aconteceu com o conceito de beleza, impossível de ser percebido como um valor autônomo e isolado. Destaca-se, do ponto de vista artístico, a discussão dos suportes das obras e estilos contemporâneos produzidos pelos artistas dos países do chamado Terceiro Mundo, a discussão teórica em torno dessa produção e os aportes, do ponto de vista curatorial, na forma de apresentar o conjunto das obras e, do ponto de vista cultural, como recorda Lillian Llanes:

*“...era óbvia a necessidade de um espaço que favorecesse o diálogo entre os artistas do Terceiro Mundo que, mesmo que compartilhando muitas problemáticas, não se conheciam suficientemente entre si... Não nos animava, na verdade, nenhum*

---

<sup>28</sup> A Documenta de Kassel, por exemplo, até o segundo pós-guerra, jamais havia se interessado por artistas de nossa região. Começa então a introduzir uma nova visão mais inclusiva, fundamentalmente nas edições curadas por Catherine David e por Okwui Enweso e seguintes.

<sup>29</sup> Refere-se às relações entre países por debaixo do trópico de Câncer, sendo outra forma eufemística de nomear os países em desenvolvimento, o do Terceiro Mundo e as relações entre eles.

*desejo de protagonismo, simplesmente, o nosso íntimo desejo de saber o que acontecia ao nosso redor. Por uma parte, porque o nível de informação do público cubano sobre arte contemporânea era mínimo e, sobretudo, porque o acesso de nossos artistas à informação atualizada era muito pouco”.*<sup>30</sup>

Ou seja, a possibilidade de ver agrupada, lado a lado, a produção de artistas pouco vista ou, na maioria dos casos, excluída dos circuitos de dominação da circulação da arte, era mínima, assim como o aporte à cena artística e cultural cubana. Esse processo tinha como precedente a atitude de Walter Zanini ao assumir a curadoria da Bienal Internacional de São Paulo (1981, 1983) e eliminar as exposições por representações nacionais; e posteriormente a Grande Tela, com curadoria de Sheila Leirner, como comentado por Mesquita na entrevista:

*“Ele (Zanini) teve uma posição mais cosmopolita, aberta. Ele não tinha os recursos para recusar os envios nacionais, mas montou a exposição do jeito que ele quis (aboliu a montagem com espaços reservados por países). Tinha um comitê que o ajudava. Ele colocava pintura com pintura para dar uma certa organicidade à exposição e, ao mesmo tempo, criar uma situação efetiva de confronto que a Bienal sempre propôs. Com as representações nacionais isso não acontecia, pois os trabalhos ficavam em salas isoladas e não havia justaposição entre eles. ‘Vamos vê-los juntos para ver como funcionam’, era o que orientava Zanini. Os espaços expositivos da XVI e da XVII bienais eram muito bonitos. Zanini os deixou abertos, como praças onde ele misturava artistas de lugares diferentes: dos Estados Unidos, Japão... Foi legal porque permitiu a consolidação da Bienal não como uma mera representação de trabalhos e sim com uma perspectiva*

---

<sup>30</sup> Traduzido do espanhol: “...era obvio que se necesitaba un espacio que favoreciera el diálogo entre los artistas del Tercer Mundo que, no obstante compartir muchas problemáticas, no se conocían lo suficientemente entre sí... No nos animaba en realidad, ningún afán de protagonismo, simplemente, el íntimo deseo de nosotros mismos de saber también lo que ocurría a nuestro alrededor. Por una parte, porque el nivel de información del público cubano sobre el arte contemporáneo era mínimo y sobre todo porque el acceso de nuestros artistas a la información actualizada, era muy escaso”. LLANES, 1/1997, p. 28.

*crítica. O boom da discussão que foi iniciada com Zanini aconteceu em 1985 na bienal de Sheila (Leirner) e a Grande tela.*

*Inaugurou-se aí outro momento que coincide com a volta da democracia. É o primeiro momento em que o Brasil – e por consequência a América Latina – se percebe como parte do mundo globalizado. É o boom do mundo globalizado. É a consciência da globalização. “Somos parte de uma mesma coisa”, é o que revela a Grande Tela, que tinha artistas de toda parte do mundo, todo mundo estava fazendo a mesma coisa.*

O conceito de beleza também foi inserido nessas discussões, contrapondo com as definições dos centros hegemônicos ou assimilando sob uma nova visão as abordagens históricas desse conceito. Padrões de beleza definidos pela cultura ocidental, e como formulou Mário de Andrade quando Lúcio Costa afastou-se do posto de diretor da ENBA (Escola Nacional de Belas Artes) no Rio de Janeiro, chamando de caducos os que “esperneiam contra o atual e o novo, em nome duma Beleza que jamais ninguém conseguiu definir [...]”.<sup>31</sup>

Esse tipo de discussão é propiciado pela Bienal de Havana, mesmo estando implícito o caráter ideológico do evento, uma discussão da Arte ao não serem excluídas a tradição e a produção artística dos períodos anteriores, mesmo predominantemente ocidental hegemônica. O próprio Ernesto Che Guevara assevera que o “realismo socialista nasce sobre as bases da arte do século passado (século XIX)”<sup>32</sup>. E acrescenta Guevara: “Mas a arte realista do século XIX, também é de classe, mais puramente capitalista, possivelmente, que esta arte decadente do século XX, onde transparece a angústia do homem alienado. [...] Mas, por que pretender buscar nas formas congeladas do realismo socialista a única receita válida? [...] mas não se pretende condenar a todas as formas de arte posteriores à primeira metade do

---

<sup>31</sup> ANDRADE, Mário de. “Escola de Belas Artes”. *Diário Nacional*, São Paulo, 04 de out. 1931. Apud EPSTEIN GRINBERG, Piedade. In: *Ruben Navarra e a crítica de arte na década de 40 no Rio de Janeiro*. Dissertação de Mestrado em História da Arte UFRJ, 1996 p. 17.

<sup>32</sup> Traduzido do espanhol: “Así nace el realismo socialista sobre las bases del arte del siglo pasado.” CHE GUEVARA, Ernesto. In: “El socialismo y el hombre en Cuba”. <http://www.patriagrande.net/cuba/ernesto.che.guevara.ensayos.el.socialismo.y.el.hombre.en.cuba>

século XIX do trono pontífico do realismo extremo, pois corre-se o risco de cair num erro proudhoniano de retorno ao passado, lhe colocando uma camisa de força a expressão artística do homem que nasce e se constrói hoje”.<sup>33</sup>

Como escreve Gerardo Mosquera, na época curador do Centro Wifredo Lam:

*“ [...] é impossível descartar a cultura ocidental, pelo simples fato de ser a correspondente a uma etapa histórica. O problema se coloca em outros termos. Não se trata de afastá-la para retornar a modelos pré-capitalistas, como também de obedecê-la, copiá-la ou adaptá-la: a questão é fazê-la, à nossa maneira, segundo nossos próprios interesses<sup>34</sup>. Tocar a música em vez de dançá-la. Lográ-lo significaria participar ativamente na marcha da cultura atual e explodir o conceito mesmo de cultura ocidental, convertendo a cultura de hoje numa verdadeiramente de todos. ‘Occidentalizarmos’ para des-occidentalizar o mundo. Comeremos o coração do inimigo”.*<sup>35</sup>

Fazendo assim com que:

*“A arte universal, uma vez independente das barreiras linguísticas, [seja] o símbolo de uma nova unidade mundial, embora ofereça apenas a matéria bruta para uma nova cultura*

---

<sup>33</sup> Traduzido do espanhol: “Pero el arte del siglo XIX, también es de clase, mas puramente capitalista, quizás, que este arte decadente del sigloXX, donde se transparenta la angustia del hombre enajenado. ....Pero por que pretender buscar en las formas congeladas del realismo socialista la única receta válida....., pero no se pretenda condenar a todas las formas de arte posteriores a la primera mitad del siglo XIX desde el trono pontificio del realismo a ultranza, pues se caería en un error proudhoniano de retorno al pasado, poniéndole camisa de fuerza a la expresión artística del hombre que nace y se construye hoy”. Idem.

<sup>34</sup> Ver MOSQUERA, Gerardo. “El Tercer Mundo hará la cultura occidental”. *Revista Revolución y Cultura*, Havana, no. 7, julho de 1986.

<sup>35</sup> Traduzido do espanhol: “[...] es imposible descartar la cultura occidental, por el simple hecho de ser la correspondiente a una etapa histórica. El problema se plantea en otros términos. No se trata de apartarla para regresar a modelos precapitalistas, como tampoco de obedecerla, copiarla o adaptarla: “la cuestión es hacerla nosotros, a nuestra manera, según nuestros propios intereses”. Tocar la música en vez de bailarla. Conseguirlo significaría participar activamente en la marcha de la cultura actual y hacer estallar el concepto mismo de cultura occidental, convirtiendo la cultura de hoy en una verdaderamente de todos.”Occidentalizarnos” para desoccidentalizar el mundo. Comeremos el corazón del enemigo” MOSQUERA, Gerardo (1993). In. “Prologo”, *Del pop al post*. Havana: Editorial Arte y Literatura p. 15

*mediática, que por sua vez é controlada pelos Estados Unidos e pela Europa!”*<sup>36</sup>

E é a essa “arte” e a essa “cultura”, dos Estados Unidos e Europa, que se refere a dissertação quando se coloca “cultura ocidental”. O uso do termo *arte ocidental* refere-se, pois, à arte ocidental hegemônica, e à hegemonia na imposição de padrões estéticos na cultura e nas artes, já que geograficamente também somos ocidentais. Como resume Rosangela Rennó no material em anexo: “*O que é o Mundo Ocidental? Não somos todos nós, do Mundo Ocidental, que participamos da maioria das bienais, inclusive as de Havana?*”.

Algo relevante acerca da Bienal é o fato de ela ter reunido produções artísticas de contextos diversos, revelando aspectos comuns e diferenças nascidas do entrecruzamento de processos históricos mundiais e das especificidades culturais locais.

A partir da Bienal de Havana, nasceram bienais em outros lugares do então chamado Terceiro Mundo, das quais ela mesma foi colaboradora. De algum modo, a partir da Bienal de Havana proliferaram não apenas outras bienais, mas também um novo modelo de concepção e organização de bienais e um tipo de reflexão diferente para a relação entre arte e sociedade.

*“Pensemos que, quando foi criada a Bienal de Havana, existiam apenas cinco bienais e exposições internacionais de arte com periodicidade fixa, e nelas só haviam participado uns 5% de artistas não norte-americanos nem europeus ocidentais. A Bienal de Havana tornou-se, assim, uma espécie de ‘salão de refúgio’ global”.*<sup>37</sup>

A Bienal de Havana teve, certamente, grande impacto no mapa dos eventos

---

<sup>36</sup> BELTING, 2006, p. 99.

<sup>37</sup> Traduzido do espanhol: “Pensemos que cuando se creó la Bienal de La Habana sólo existían cinco bienales y exhibiciones internacionales de arte de periodicidad fija, y en ellas sólo habían participado un 5% de artistas no norteamericanos ni europeo-occidentales. La Bienal de La Habana devino así una suerte de “Salon des Refusés” global”. MOSQUERA, Gerardo. “Sobre la Bienal de La Habana”, *Exit Express*, Madrid, no. 5, verão de 2009, p. 14.

artísticos internacionais. Como afirma a curadora espanhola Rosa Martínez, proliferaram bienais nos mais diversos pontos do planeta, estremecendo a hegemonia dos centros ocidentais. Elas adquiriram visibilidade não só pela complexidade do mapa dos eventos artísticos, mas também em função dos contrapontos ideológicos centro-periferia, dentro desse mapa. Além disso, a reflexão sobre a posição da arte produzida na periferia foi filtrada por matizes ideológicos e variantes de apresentação que constituíram o prefácio necessário de hipóteses posteriores sobre o global e o multicultural.

Os diferentes aspectos da estrutura interna da Bienal de Havana e o método de investigação e seleção de obras e as linhas temáticas foi, em grande parte, foco do estudo, de forma a compartilhar seus processos diferenciados de constituição e de disseminação de ideias. Entendo a Bienal de Havana para além da exposição de arte, como um espaço de encontro do pensamento e, por esse motivo, dedico uma parte da dissertação a discussões e propostas decorrentes de seus eventos teóricos.

Abordo o lugar que tem ocupado a Bienal na dinâmica da cena artística cubana e as especificidades de um evento dessa natureza, desenvolvido em um país com características muito particulares. Refiro-me não só às limitações econômicas em que aconteceu o “milagre” do surgimento da Bienal de Havana, mas às características ideológicas, culturais e políticas de um país que integrava o então chamado Terceiro Mundo<sup>38</sup> e ao mesmo tempo era afiliado ao sistema socialista, que o colocava dentro

---

<sup>38</sup> A expressão *tiers monde* foi usada pela primeira vez em agosto de 1952 pelo demógrafo francês Alfred Sauvy em um artigo do jornal parisiense *L'Observateur* intitulado “*Tiers monde, une planete*”. Em um mundo do pós-guerra dividido em dois “campos”, cada qual liderado por uma das duas superpotências, as colônias que obtiveram sua independência depois de 1945 pareciam assemelhar-se ao *tiers etat* da França pré-revolucionária, um estado que não dispunha dos privilégios dos outros dois, a nobreza e o clero. Na França, o termo agradou tanto a socialistas quanto a gaullistas, que estavam procurando, embora por caminhos muito diferentes, uma “terceira via” entre Washington e Moscou. A noção de Terceiro Mundo adquiriu, porém, significado global quando foi adotada na década de 1950 por alguns países ex-colônias importantes.

O termo não tem sido isento de críticas: na época da Guerra Fria, a União Soviética denunciou-o como tentativa de evasão em face da inevitável escolha entre capitalismo e comunismo. A noção de que a culpa pela situação subdesenvolvida e “deserdada” desses países pode ser atribuída ao Ocidente – de que o desenvolvimento deles havia sido contido – não convenceu muita gente, que preferiu vê-los como nações “jovens” (por vezes inerentemente imaturas, irracionais ou mesmo inferiores). Alguns economistas e teóricos, seguidores das teorias do Immanuel Wallerstein, têm afirmado que de fato se pode estabelecer uma ordem entre os países, dos mais ricos aos paupérrimos, mas que existe um só mundo com países ricos e pobres, não um distinto e separado “mundo” pobre. E as organizações de caridade ocidentais reforçam frequentemente, mesmo que não tenham essa intenção, a popular noção de que as ondas de fome que devastam países tropicais são consequência de desastres naturais e não provocadas pelo próprio homem. Críticos no interior do próprio Terceiro Mundo preferem o qualificativo “não-alinhamento”, de vez que a palavra “Terceiro” parece, aos olhos deles, uma categoria

do Segundo Mundo<sup>39</sup>.

## **Bienal de Havana**

*“Em um fenômeno, todos os fatos particulares que o constitui têm um significado: não se pode acrescentar ou desprezar nenhum”*.<sup>40</sup>

A Bienal de Havana surgiu como espaço, de certa forma alternativo, capaz de aglutinar a produção artística dos países da América Latina, da Ásia, da África<sup>41</sup> e do Oriente Médio. Ao mesmo tempo, em reação dialética, capaz de expandir globalmente seus inquestionáveis valores artísticos, pondo em questão os parâmetros de valoração da produção simbólica contemporânea dos artistas dessas zonas geográficas.

Da mesma maneira, o interesse pela produção dos artistas do então chamado Terceiro Mundo não se limitou à possibilidade de estar a par do que acontecia no cenário internacional. Como espaço alternativo, a Bienal de Havana abraçou o que era então uma utopia: difundir e dar a conhecer, sem falsos paternalismos, as expressões contemporâneas que careciam de difusão e reconhecimento na sua real dimensão, até então quase sempre reduzidas ao folclore, descontextualizadas e apresentadas como manifestações anedóticas do exótico, quando incluídas em grandes exposições organizadas pelos países hegemônicos, conforme exemplos citados anteriormente.

---

residual, subentendendo alguma espécie de inferioridade em relação ao “Primeiro” e ao “Segundo” Mundos. O termo, contudo, entrou em uso geral. In: Dicionários do Pensamento Social do Século XX. Editado por William Outhwaite & Tom Bottomore. Editora Zahar, p. 770.

<sup>39</sup> “Um consórcio de Estados comunistas, organizado em torno da União Soviética, agora transformada em superpotência [após II Guerra Mundial], parecia disposto a competir na corrida pelo crescimento econômico”. HOBSBAWM, 2003, p. 59.

<sup>40</sup> NAVES, Rodrigo. *A forma difícil – ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

<sup>41</sup> “Adolph Gottlieb (1903-1974), que viria a se tornar um dos representantes mais importantes do expressionismo abstrato, organizava desde os anos 30 uma coleção de arte africana, exposta em 1989 com os seus quadros no Museu do Brooklin sob o título *Image and Reflection* [Imagem e reflexo]. Nessa ocasião, a montagem dos “modelos” africanos foi reconstruída tal como estava reproduzida numa antiga fotografia tirada pelo pintor. Nos Estados Unidos, porém, procurou-se rapidamente permanecer no mesmo continente no que diz respeito à seleção dos “primitivos”. Na convocação à *Indian Art* ou mesmo a arte pré-colombiana, já apresentada numa exposição em 1944 por ninguém menos que Barnett Newman, estava presente uma recusa daquelas tradições europeias das quais os artistas do Novo Mundo desejavam se desligar. *The Ideographic Picture* [A imagem ideográfica] como eles a divulgaram numa exposição coletiva em 1947, era a sucessora de uma *native art* que possuía anteriormente o acesso aos verdadeiros mitos da vida”. BELTING, 2006, p. 60 e 61.



Outros dois aspectos a serem levados em conta ao analisar a criação dessa Bienal são o nível de informação do público cubano sobre arte contemporânea, até então mínimo, e o pouco acesso dos artistas locais à informação atualizada. A Bienal favoreceu as relações de intercâmbio e conhecimento dos diferentes artistas entre si e entre eles e o público. No aspecto curatorial, a Bienal de Havana tem sido o resultado mais ostensivo do trabalho árduo e constante de diversos especialistas vinculados ao Centro Wifredo Lam, desde a primeira edição, em 1984. Naqueles anos iniciais, como já mencionado acima, e mais detalhadamente adiante, a produção plástica das citadas regiões permanecia excluída dos grandes circuitos internacionais de legitimação da arte. A Bienal de Havana passou a aglutinar essa produção para reconsiderar seu valor artístico, tratando de localizar, no âmbito da discussão e da avaliação, a produção simbólica contemporânea dessas regiões.

A primeira edição da Bienal de Havana foi dedicada unicamente à América Latina. Contribuiu para essa escolha a localização geográfica e os estreitos e tradicionais vínculos com personalidades e instituições do continente, além da valiosa informação já compilada, na época, na Casa de las Américas<sup>42</sup>, facilitando a convocação regional.

Essa edição teve caráter de concurso e os títulos dos prêmios revelam a intenção de valorizar o legado dos mestres latino-americanos nas artes plásticas. Por exemplo: em pintura, o Prêmio Cândido Portinari, para José Gamarra, uruguaio, e Prêmio Joaquim Torres García para Carmelo Arden Quin, também do Uruguai; em gravura, o Prêmio José Guadalupe Posada, para a brasileira Branca de Oliveira.

Paralelamente, aconteceram exposições individuais do venezuelano Jacobo

---

<sup>42</sup> “Instituição criada logo após o triunfo da Revolução, em 1959, com o intuito de agrupar e valorizar a produção artística latino-americana. Fundada por Haydée Santamaría, e atualmente presidida por Roberto Fernández Retamar, a Casa de las Américas divulga, investiga, auspicia, premia e publica trabalhos de escritores, artistas plásticos, músicos, teatrólogos e estudiosos da literatura e das artes; cuja comunicação fomenta o intercâmbio com instituições e pessoas de todo o mundo. Concebida como um espaço de encontro e diálogo de distintas perspectivas em um clima de ideias renovadoras, a Casa de las Américas promove as ciências sociais do continente, cuja integração cultural fomenta o intercâmbio com instituições e pessoas de todo o mundo. Quando todos os governos da América Latina, com exceção do México, romperam relações com Cuba, a instituição contribuiu para impedir que os laços culturais entre a ilha e o resto do continente se findassem de forma definitiva. A Casa difundiu a obra da Revolução e propiciou a visita a Cuba de muitos intelectuais que se puseram em contato com a nova realidade do país. Haydée Santamaría (1923 1980), heroína da luta revolucionária, presidiu a Casa de las Américas desde sua fundação até 1980, ano em que faleceu. À sua clara visão integradora e latino-americana, à sua sensibilidade e talento, à sua generosidade e compreensão deve a Casa de las Américas ser o que é na atualidade. A partir de 1980, a Casa de las Américas foi presidida pelo pintor Mariano Rodríguez (1912- 1990), e, desde 1986, pelo poeta e ensaísta Roberto Fernández Retamar (1930)”. <http://www.casadelasamericas.com/casadentro.htm>.

Borges, do equatoriano Oswaldo Guayasamin, do chileno Roberto Matta, e do mexicano Francisco Toledo, ampliando o marco de projeção da obra desses artistas.

A segunda Bienal, em 1986, estendeu-se para os países africanos, asiáticos e do Oriente Médio. Foi um risco, já que não se tinha informação suficiente sobre a produção artística desses países para se realizar o agrupamento de tão vasta produção. Pela primeira vez aconteceu a privilegiada conjunção de obras produzidas exclusivamente no dito, à época, Terceiro Mundo. Nessa edição manteve-se o caráter competitivo. Os prêmios foram dados à mexicana Marta Palau; ao representante das Filipinas, Lani Maestro; ao angolano António Olé; e ao cubano José Bedia.

O trabalho investigativo e a reflexão sobre diferentes tópicos da produção dos países do Terceiro Mundo fizeram com que, a partir da terceira edição, em 1989, surgisse uma estrutura em torno de um objeto de reflexão. Consolidou-se, dessa forma, um critério de Bienal temática, com o tema “Tradição e contemporaneidade”.

Na quarta edição, em 1991, o tema foi “Desafio à colonização”, pela proximidade da celebração do Quinto Centenário do Descobrimento de América (Encontro de Culturas), e a Bienal dedicou-se à reflexão sobre o significado e consequências da colonização e neocolonização nas áreas que constituíam o objeto de estudo do evento.

Um fato relevante foi a coincidência de ter ocorrido no mesmo ano do congresso do CIMAM – International Committee of ICOM (The International Council of Museums) for Museums and Collections of Modern Art, do qual era membro, nesse momento, a diretora do Centro Wifredo Lam, doutora Llilian Llanes. A participação de Llanes no Congresso anterior motivou o interesse dos participantes de se reunir em Havana e assistir a Bienal.

Na quinta Bienal, em 1994, um dos pontos mais notórios de uma importante parte da produção visual dos países do Terceiro Mundo era seus estreitos vínculos com as circunstâncias particulares de seus próprios contextos socioculturais, e o tema do evento foi “Arte, sociedade e reflexão”.

Destaca-se, ademais, a realização concomitante de eventos teóricos, seja em forma de simpósios, mesas redondas ou quaisquer outros, com a participação de artistas, críticos, curadores, professores, diretores de museus e fundações, editores de veículos da imprensa especializada e galeristas. Esses eventos foram organizados com

o intuito de auspiciar o imprescindível e esclarecedor debate em torno do sistema de produção, circulação e consumo das artes visuais dos países do Terceiro Mundo, viabilizando o conhecimento e a projeção internacional de um pensamento próprio e diverso das perspectivas, enfoques e juízos sobre a produção desses países. Para essas discussões, tem sido de vital importância tomar conhecimento das opiniões dos críticos norte-americanos e europeus, ou seja, uma visão “externa” à discussão. A inserção dos centros de ensino de arte em Cuba, dentro do contexto da Bienal, sobretudo na discussão teórica, nos ateliês, palestras e outros, foi um fato de vital importância para o sistema de ensino das Artes Visuais no país.

Outro tema importante a ser discutido é o trabalho curatorial e, conseqüentemente, a metodologia implantada pela Dra. Lillian Llanes e desenvolvida pelo grupo de pesquisadores do Centro de Arte Contemporânea Wifredo Lam. A pesquisa de campo, a investigação, e posteriormente o confronto de informações faz da Bienal de Havana (apesar das limitações de recursos que às vezes torna impossível visitar todos os países das áreas geográficas cuja produção visual é analisada) uma referência. Os curadores ficam encarregados da pesquisa e estudo da produção artística de países específicos. Íbis Hernández Abascal é responsável pela produção do México, Colômbia e Brasil; José Manuel Noceda trabalha com o Caribe.

Os curadores visitam, quando possível, esses países, fazem o levantamento e também recebem material em Havana enviado ao Centro Wifredo Lam; com essas informações apresentam as propostas coerentes com o tema da Bienal e estas propostas são submetidas à discussão pelo grupo de curadores. As informações obtidas tanto na pesquisa nos países como o material recebido em Havana também ajudam a organizações de exposições no Centro Wifredo Lam no período entre Bienais.

Ver e analisar a Bienal, por dentro e por fora, escutar os depoimentos de seus fundadores, colaboradores, participantes, como um documento histórico único, levou-me a realizar e deixar registrada uma série de entrevistas, que integram esta dissertação.

## OBJETIVOS E PROCEDIMENTOS DE PESQUISA

Nesta dissertação, dedico-me à investigação das especificidades socioculturais da Bienal de Havana, originada da necessidade política de inclusão institucional da produção contemporânea do chamado Terceiro Mundo, então alijada dos circuitos hegemônicos da arte.

Entendo a Bienal de Havana para além da exposição de arte, como um espaço de encontro do pensamento e, por esse motivo, dedico uma parte da dissertação a discussões e propostas decorrentes de seus eventos teóricos. Abordarei o lugar que tem ocupado a Bienal na dinâmica da cena artística cubana e as especificidades de um evento dessa natureza, desenvolvido em um país com características muito particulares. Refiro-me não só às limitações econômicas em que aconteceu o “milagre” do surgimento da Bienal de Havana, mas às características ideológicas, culturais e políticas de um país que integrava o então chamado Terceiro Mundo e ao mesmo tempo era afiliado ao sistema socialista, o que supostamente o colocava dentro do Segundo Mundo. Procurarei, assim, trazer reflexões sobre a história e a repercussão da Bienal de Havana.

Os objetivos que norteiam o trabalho são os seguintes:

- Pesquisar o sistema coletivo de curadoria temática proposto desde as primeiras edições da Bienal de Havana, direcionado à síntese dialética da produção artística do Terceiro Mundo; incluindo a análise de seus eventos teóricos paralelos;
- Descrever aspectos da estrutura interna da Bienal de Havana;
- Mostrar o impacto da Bienal de Havana como um todo no cenário artístico cubano e nos circuitos hegemônicos da arte.

Para alcançar tais objetivos, este trabalho divide-se em cinco capítulos, precedidos pela **Introdução**, onde apresento um panorama geral das artes na América Latina do referido período, relacionando-o com conceitos da história da arte universal, a relevância para as artes dos conceitos de Primeiro, Segundo e Terceiro Mundos, inserindo temas relativos à morte e violência como fenômenos que acontecem nos países do Terceiro Mundo, e que são abordados de forma diferente pelo Primeiro Mundo, da mesma maneira que o exótico o encontra de modo pejorativo.

A morte, a violência e inserção do objeto são abordados com ênfase pelo modo com que os organizadores das mostras, tanto na Bienal de Havana como em outros eventos como a exposição *Magiciens de la Terre*, inseriram esses temas.

No **Capítulo 1** exponho um panorama da Bienal de Havana, ressaltando as cinco primeiras edições do evento. A fim de contextualizar o cenário em que surge o objeto dessa pesquisa, trago algumas reflexões sobre a I Bienal Latino-americana, realizada em São Paulo, em 1978, e sobre o Evento de Críticos em 1980, ambos organizados pela Fundação Bienal de São Paulo, eventos esses que aconteceram paralelamente à Bienal de Havana. Como um aporte a esse Panorama, darei voz aos autores que vêm refletindo sobre a questão posta e apresentarei trechos das entrevistas realizadas durante o período de investigação.

No **Capítulo 2**, exponho o percurso histórico da Bienal de Havana no cenário artístico de Cuba, relacionando essa Bienal com outros eventos paralelos, do mesmo período ou não, como a Documenta de Kassel, *Magiciens de la Terre*, *Cocido y Crudo*, entre outros.

No **Capítulo 3**, apresento mais detalhadamente as particularidades das cinco primeiras edições da Bienal de Havana, foco específico dessa dissertação.

No **Capítulo 4** está exposta a multifacetada atuação dos curadores cubanos, que, ao mesmo tempo se desdobravam em pesquisadores especializados por áreas geoculturais e em historiadores de arte, com o objetivo de traçar diagnósticos e prognósticos aproximados para estabelecer diálogos entre a produção artística dos países das áreas geográficas estudadas. Além disso, abordo o papel desenvolvido pela Bienal e seus eventos paralelos na formação dos jovens artistas estudantes de arte em Cuba e a projeção dos mesmos a partir da Bienal.

No **Capítulo 5**, exponho o impacto da Bienal no cenário artístico de Cuba. Para isso, levanto questões que se relacionam com a inevitabilidade do apelo comercial, tendo em vista que houve um considerável aumento do contato da arte cubana com o mercado internacional. E abordo também eventos paralelos independentes organizados de forma geral por artistas com um grande peso na questão pedagógica de forma geral.

Trechos das entrevistas são utilizados em forma de citações em todos os capítulos. As mesmas encontram-se na íntegra reunidas na seção “Anexos”.

## CAPÍTULO 1

### 1.1. Aspectos gerais da Bienal de Havana

A Bienal de Havana insere-se numa tradição da História da Arte ocidental no Hemisfério Norte, e, portanto, as reflexões que surgem neste trabalho não podem prescindir de, ao menos, uma breve referência à I Bienal Latino-americana, realizada em São Paulo, em 1978, e o Encontro de Críticos em 1980, ambos organizados pela Fundação Bienal de São Paulo.

Sobre os precedentes da Bienal Internacional de São Paulo, escreveu Luís Martins, em 1940: “É espantoso o desenvolvimento que vêm tendo, entre nós, as artes em geral, nestes últimos anos”.<sup>43</sup> Sobre a realidade cultural de São Paulo, Martins descreveu:

*“Hoje temos dois museus de arte contemporânea, e já se cogita uma exposição internacional nos moldes da famosa Bienal de Veneza. Naqueles recuados tempos (1946, século passado), dizia-se que o povo jamais haveria de compreender a arte moderna, e que um museu que expusesse trabalhos dos grandes artistas de hoje estaria fatalmente destinado a se tornar alvo perene da zombaria e do desprezo públicos. Não há nada como um dia depois do outro, afirmam todos os fabricantes de folhinhas. E a I Bienal de Arte de São Paulo virá certamente confirmar, de maneira sensacional, a filosofia otimista desses profundos pensadores”.*<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> MARTINS, Luís. “A Bienal”. In: *Luís Martins: um cronista de arte em São Paulo nos anos 1940*. Ana Luisa Martins e José Armando Pereira da Silva (org.). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2009, p. 350.

<sup>44</sup> MARTINS, 2009, p. 350 e 351.

Vinte e três de outubro de 1951, *O Estado de S. Paulo*: “A inauguração da Bienal na tarde úmida e feia, a inauguração da I Bienal foi um sensacional acontecimento”.<sup>45</sup>

A I Bienal de Arte do Museu de Arte Moderna de São Paulo compreendeu exposições internacionais de pintura, escultura, gravura, desenho e arquitetura, além do Festival Internacional de Cinema, dedicado exclusivamente a filmes sobre arte. E foi, no setor artístico, o fato mais importante jamais ocorrido na América do Sul. A adesão de dezesseis nações, a importância dos prêmios, a participação de centenas de artistas modernos de todo o mundo, a vinda dos expoentes máximos da crítica internacional, o apoio das autoridades governamentais – tudo isso concorreu para tornar essa mostra um acontecimento de repercussão mundial, capaz de realçar a importância de São Paulo como grande centro cultural e artístico.

Referindo-se à relação da Bienal de São Paulo com a Bienal de Veneza, escreveu Aracy Amaral:

*“... pela própria existência da Bienal de Veneza e os vínculos imediatamente estabelecidos com aquela entidade como um modelo, a de São Paulo posicionou-se como uma réplica mais recente, fundada no que acontecia na Itália.”*

Sobre o impacto da Bienal de São Paulo nessa época na cena artística brasileira, atesta Amaral:

*“... a Bienal parecia cumprir seu destino formador e informador, vindo de fora, quase que se impondo ao meio artístico brasileiro, em particular o paulista e o carioca. Os benefícios trazidos pela Bienal de São Paulo só são comparáveis aos malefícios que ela causou, disse em certa ocasião Paulo Mendes de Almeida”.*<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> MARTINS, 2009, p. 356.

<sup>46</sup> AMARAL, Aracy, 1983, p. 296.

Mesmo informados sobre o fenômeno artístico contemporâneo, com a apresentação de, por exemplo, as retrospectivas do Cubismo, Futurismo, Expressionismo, Alexander Calder e Pieter Mondrian, na II Bienal, o informalismo com os espanhóis na V Bienal de 1959, além de Alberto Burri pela Itália e Donald Judd, Barnett Newman e Frank Stella em 1965, nas Bienais de São Paulo,

*“nós, os latino-americanos ficávamos meio que ‘de pingentes’, por assim dizer..., não nos olhando muito e vendo-nos sempre como um reflexo nativo em versão subdesenvolvida das correntes europeias ou norte-americanas. Sempre foi assim. Observávamos sempre o que acontecia na Europa, depois nos Estados Unidos, e nunca a nós mesmos, como possíveis pontos de partida ou de revisão criativa das metrópoles”.*<sup>47</sup>

E continua Amaral, abordando a política de inserção da arte latino-americana na Bienal Internacional de São Paulo:

*“No início da década de 70, [...] as queixas que sempre ouvíamos na América Latina eram as de que a Bienal de São Paulo, servilmente ligada à crítica europeia, desconhecia a arte latino-americana, traindo sua vocação que deveria ser, por sua própria localização, a de divulgar, estudar e projetar internacionalmente a arte dos países do nosso continente”.*

Ressaltando as limitações vinculadas à pouca representatividade dos países Latino-americanos na Bienal Internacional de São Paulo, acrescenta Amaral:

*“É claro que o meio artístico não é o móvel alterador das relações entre países. No entanto, sabe-se que a política cultural constitui-se em um instrumento de alto alcance diplomático, quando bem dirigido”.*<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> AMARAL, Aracy, 1983, p. 297.

<sup>48</sup> AMARAL, Aracy, 1983, p. 299.



Com esses precedentes e opiniões divididas se organizou a I Bienal Latino-americana de São Paulo. Dentro dessas opiniões, sobretudo, aqueles que encontram as realizações do evento colocam as divergências nas relações entre o Brasil e o resto dos países da América Latina. Francisco Bittencourt, que participou da elaboração do plano geral de funcionamento da I Bienal Latino-americana de São Paulo, se manifestou contra a realização do evento ao afirmar que:

*“O Brasil está voltado para o Atlântico e possui vocação europeia, universalista. Como postular que, para ser arte, tudo o que se faz aqui deve ser especificamente latino-americano, quando a própria América Latina é feita de lixo norte-americano? Somos periféricos e, por isso, marginais”.*<sup>49</sup>

Conforme Frederico Morais:

*“Há mais de 20 anos, num simpósio sobre arte latino-americana promovido pela Universidade do Texas, em Austin, eu falava de uma ‘neurose de identidade’. Hoje, Mari Carmen Ramirez, porto-riquenha, residente em Austin, diz que ‘é preciso ignorar a questão da identidade’. Afirma: ‘A preocupação com a identidade deixa de ser uma prioridade. O eixo modular, hoje, são as relações de poder entre o Primeiro e o Terceiro Mundo. A identidade não se impõe nem se afirma, mas se negocia. A crise não é de identidade, mas de legitimação destas identidades no âmbito global’.*”<sup>50</sup>

Sobre essa “prioridade” de relacionamento com a Europa e Estados Unidos, escreve Aracy Amaral:

*“... devemos reconhecer que no Brasil [...] se observa que o nosso diálogo cultural é, na realidade, bem mais com a Europa – e com os Estados Unidos, mais recentemente – do que com os*

---

<sup>49</sup> Arquivo Bienal de São Paulo.

<sup>50</sup> MORAIS, Frederico. In: *I Bienal do Mercosul: regionalismo e globalização (1998)*. Coleção pensamento crítico, Silvana Seffrin (org.). Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 188.

*países ao lado dos quais estamos e nos formamos, politicamente, ao longo do tempo, desde o século XVI*".<sup>51</sup>

E continua:

*"O mútuo conhecimento dos países latino-americanos é para nós (brasileiros) e para todos de real importância, pois vivemos dentro do mesmo continente, separados por fictícias fronteiras políticas que até podem ser cruzadas no Cone Sul sem passaporte, facilitando um intercâmbio cultural amplo, que na realidade ainda é mínimo, mas em perfeitas condições de ser ampliado."*

Sobre esse processo, Frederico Moraes destaca nas conclusões no catálogo da I Bienal do Mercosul, da qual foi curador:

*"O sucesso atual da arte latino-americana no circuito internacional já nos permite recusar toda forma de tutela e a lutar contra a discriminação cultural imposta pelo centro. Devemos evitar, ao mesmo tempo, tanto o complexo de inferioridade, que tem marcado nossas relações com a metrópole, quanto o complexo de superioridade da Europa e dos Estados Unidos."*

Já com relação aos vínculos entre os países latino-americanos, Aracy Amaral se posiciona da seguinte maneira:

*"Não obstante sermos latino-americanos, da Terra do Fogo ao rio Grande, na fronteira dos Estados Unidos, e de certa forma ligados por uma cultura ibérica, não temos hoje, verdadeiramente, quase nenhum laço, histórica e culturalmente, por exemplo. Estamos mais longe do Peru, apesar de nossas*

---

<sup>51</sup> AMARAL, Aracy, 1983, p. 271.

*fronteiras físicas, do que da Europa”.*<sup>52</sup>

A autora refere-se à língua portuguesa, que nos diferencia dos demais países unidos pelo castelhano, e sugere incluir, via OEA (Cuba tinha sido expulsa da organização e os Estados Unidos faziam parte), obrigatoriamente, o castelhano no currículo escolar brasileiro.

Além do problema do idioma, vivemos imposições de ordem geográfica, de costas para os Andes, voltados para a Europa e modernamente também para os Estados Unidos.

*“A América Latina quiçá seja esse espaço do ‘meio’, território sem margens fixas onde a pluralidade é, ao mesmo tempo, esperança e fracasso, oportunidade e dificuldade, utopia e catástrofe. Somos o espaço do cruzamento de culturas, do encontro de viajantes, de profecias e de quimeras, inquieta figura, que é idosa e jovem ao mesmo tempo. Parece recrutar todas as épocas para sonhar uma identidade latino-americana, uma espécie de arquétipo que uniria a todos os habitantes ao sul do rio Grande. No entanto, ao se quebrar o espelho, percebemos que nossa realidade sempre constituiu-se entre os fragmentos, olhando, quase ao mesmo tempo, para dentro e para fora, e descobrindo o caráter labiríntico e babélico de nossa identidade”.*<sup>53</sup>

## **1.2. Bienal Latino-americana de São Paulo**

Com o tema “Mitos e magia” organizou-se de 03 de novembro a 17 de dezembro de 1978, no Pavilhão Engenheiro Armando de Arruda Pereira (Edifício da

---

<sup>52</sup> Idem.

<sup>53</sup> Traduzido do espanhol: “Latinoamerica quizá sea ese espacio del “medio”, territorio sin márgenes fijos en donde la pluralidad es, al mismo tiempo, esperanza y fracaso, oportunidad y dificultad, utopía y catástrofe. Somos el espacio del cruzamiento de culturas, del encuentro de viajeros, de profecías y de quimeras. Inquieta figura, que es anciana y joven al mismo tiempo, parece reclutar todas las épocas para sonar una identidad latino-americana, una especie de arquetipo que uniria a todos los habitantes al sur del río Grande. Sim embargo, al romperse el espejo, encontramos que nuestra realidad siempre se constituyó entre los fragmentos, mirando, casi en el mismo acto, para dentro y para fuera y descubriendo el carácter laberíntico y babélico de nuestra identidad”. MESQUITA, 1993, p. 32 e 34.

Bienal de São Paulo), no Parque do Ibirapuera. O simpósio foi de 03 a 06 de novembro de 1978, com a participação de 100 intelectuais da Venezuela, Colômbia, México, Peru, República Dominicana, Argentina e Brasil. O Presidente da Fundação Bienal de São Paulo era Luiz Fernando Rodrigues Alves.

Com o objetivo de valorizar a produção artística latino-americana, coloca Mesquita que: “O importante é promover a possibilidade de que a arte que aí se produza [na América Latina] deixe de ser o outro de que se fale para lhe garantir o exercício pleno das linguagens, preservando a especificidade e a autonomia das poéticas”.<sup>54</sup> Para ele, foi decisiva na concretização da ideia de organizar a Bienal Latino-americana a força da esquerda brasileira e latino-americana. Como diz na entrevista,

*“Havia figuras de esquerda no Brasil que não saíram, que ficaram no país como resistência (algumas estavam representadas no Conselho de Arte e Cultura da Bienal). Havia um sentimento de integração com América Latina nesse momento: bem ou mal, vários países viviam sob [ditaduras] militares. Historicamente, a área da cultura, a ‘inteligência’, os intelectuais latino-americanos, sempre foram de esquerda. Mesmo com a instituição [Bienal] sob controle do Estado, esses intelectuais conseguem criar a I Bienal Latino-americana, que foi muito legal e para a qual vieram muitos críticos, como [a mexicana] Marta Traba, e se discutia já a questão de identidade”.*

E com relação à possibilidade de consolidação de uma arte de vanguarda em nossos países (latino-americanos especificamente), coloco a pergunta de Catherine David, sobre se: “É possível uma arte experimental de vanguarda num país subdesenvolvido?” Responde Frederico Moraes: “Claro que é possível e [...] (Hélio)

---

<sup>54</sup> Traduzido do espanhol: “Lo importante es promover la posibilidad de que el arte que ahí se produzca [em Latinoamérica] deje de ser el otro de que se habla para garantizarle el ejercicio pleno de los lenguajes, preservando la especificidad y la autonomía de las poéticas”. MESQUITA, 1993, p. 46.

Oitica é o melhor exemplo. Lygia Clark, outro. Cildo Meireles e Victor Grippo outros. A verdade é que o centro começa a ser transformado pelas margens”.<sup>55</sup>

O tema “Mitos e magia” e a própria Bienal Latino-americana de São Paulo geraram opiniões diversas.

Para críticos e artistas, “Mitos e magia” “trarão apenas uma visão ‘folclórica’ da arte latino-americana contemporânea”.<sup>56</sup>

Já para o artista Glauco Rodrigues:

*“arte regional significa manifestação em defesa da cultura de cada país”, e lembra o Oswald de Andrade: ‘Colonizados desde 1500, mas nunca catequizados, devemos desencadear os nossos impulsos mágicos’, e menciona as barreiras para a concretização de um projeto dessa magnitude, ‘a começar pela própria natureza dos regimes políticos da maioria desses países, que tem uma censura podendo a liberdade de criação’.*”<sup>57</sup>

Paulo Herkenhoff, que tinha participado da X Bienal de Paris (1977) comenta: “É uma contradição em si mesma. Esse englobamento de artistas nascidos na América Latina, numa mesma panela, só pode funcionar como aliança consistente, para ampliar o mercado ou para entrar no mercado internacional”. E continua: “O que eu noto, quando os críticos discutem América Latina, é o uso de conceitos sociológicos, políticos e econômicos sem a menor metodologia de análise”.<sup>58</sup>

Na X Bienal de Paris, aprofunda Herkenhoff, a tendência regionalista foi uma das posições mais cosmopolitas e marcadamente sofisticadas. O tema – *Latinoamericanidad* – não se justificava. O espaço foi transformado em *gueto*, os

---

<sup>55</sup> MORAIS, Frederico. In: “Reescrevendo a história da arte latino-americana”. *Catálogo da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: FBVM, 1997, p. 21.

<sup>56</sup> LUCY DIA, Martha. In: “Viva la latinoamericanidad?”. *Artes Hoje*, ano 2 no. 15, setembro de 1978, p. 54.

<sup>57</sup> LUCY DIA, p. 54.

<sup>58</sup> Idem, p. 54.

artistas latino-americanos excluídos das listas oficiais e nosso espaço no catálogo reduzido arbitrariamente, em detrimento dos textos, em favor de mera publicação de *curriculum vitae*. Esse tratamento desigual foi desfavorável ao artista latino-americano.

Herkenhoff acrescenta:

*“Como a tendência subjacente na Bienal Latino-americana (Mitos e magia) definiu arte latino-americana através de seus aspectos folclóricos, uma postura, no fundo, semelhante à que existe lá fora. Aí que eu insisto numa metodologia. Numa arte não como mero reflexo da realidade, mas feita como um sistema em si, uma linguagem, uma estrutura de leis próprias. Confesso não sei distingui-las claramente, mas é possível que nossa arte continental seja regida por certas leis”*.<sup>59</sup>

Julio Plaza, por outro lado, opina causticamente: “A Bienal (Latino-americana) reflete um sistema paternalista de cultura”.<sup>60</sup>

Faltando três meses para a realização dessa Bienal, Jacob Klintowitz e Maria Bonomi (autora da proposta do tema “Mitos e magia”)<sup>61</sup>, do Conselho de Arte e Cultura, nomeados pela própria Bienal, alegaram razões particulares e inconformismo “com a falta de perspectiva de um trabalho efetivo em favor das artes plásticas” e decidiram se demitir de suas funções, assim como Antônio Lizárraga e Ernestina Karman, ambos membros da diretoria, nomeados pela Prefeitura de São Paulo.

Lizárraga comentou: “A Bienal é uma tentativa plausível de fazer o Brasil e a América Latina olharem para dentro de si mesmos e se analisarem”. Ernestina Karman, por sua parte, foi mais categórica ao postular: “O fenômeno Bienal está em deterioração desde a IV e V Bienais, quando passou a ser dominado por gente desinteressada e, pior, desconhecadora do que seja arte”.<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> Idem, p. 55.

<sup>60</sup> Idem, p. 55.

<sup>61</sup> Idem, p. 57.

<sup>62</sup> Idem, p. 56.

Jacob Klintowitz, crítico do *Jornal da Tarde*, demitido na época, expressa:

*“Acho as condições precárias. Não há infraestrutura executiva. Acho que a Bienal precisa transformar-se em uma organização verdadeiramente do século XXI... Acontece que os condutores da arte, atualmente, seguem o modelo de uma feira comercial do século XIX. A única saída é a Bienal funcionar como uma central da qual irradiasse a comunicação”*.<sup>63</sup>

O critério geral das pessoas que se demitiram era “que a Bienal precisava evoluir no sentido de uma maior abertura”.<sup>64</sup>

Alberto Beuttenmüller, membro do Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo, disse então: “‘Mitos e magia’ são coisas perceptíveis, mas não definíveis”.<sup>65</sup>

Juan Acha, crítico de arte mexicano, um dos ideólogos da Bienal, declara: “Não houve uma definição precisa (sobre o tema ‘Mitos e magia’). Estamos tateando o conceito, buscando seu significado em obras que lhe emprestem corpo”.<sup>66</sup>

Para Aracy Amaral, o que estava por trás da briga ideológica era “a substituição de modelos” sem deixar de ver a Bienal como algo positivo:

*“Importante é nos apresentar como os principais agentes do evento, e não como nas Bienais internacionais, como participantes-assistentes, a observar o que “os grandes” da arte europeia e americana nos enviam. Importante é esse deslocamento do enfoque, é olharmo-nos mutuamente, é refletir e aprender a pensar em nós mesmos fora de uma ótica eurocentrista. Quanto à ideologia de uma arte latino-americana, há, bem visíveis, dois comportamentos estéticos na expressão plástica do subcontinente. Um é o fazer artístico*

---

<sup>63</sup> Idem, p. 56.

<sup>64</sup> Idem, p. 56.

<sup>65</sup> Idem, p. 57.

<sup>66</sup> Idem, p. 57.

*erudito, a 'arte', tal como se apresenta em museus, galeria e bienais, filiadas às correntes internacionais. Outro é a expressão popular, perceptível claramente no México, na América Central e no Caribe, nos Andes, no Brasil e até, embora em menor escala, no Cone Sul. O único país que exporta oficialmente a arte de seu povo é o Haiti, apesar da evidente manipulação do mercado. Pode-se falar da pobreza desse país, mas há outros, em estado quase igual de dificuldades sociais, políticas e econômicas, que se preocupam em preservar como imagem a produção ligada às suas metrópoles culturais.*<sup>67</sup>

Uma vez inaugurada a Bienal, Frederico Moraes, num artigo sobre o evento, ressalta que:

*“Foi inaugurada, afinal, a I Bienal Latino-americana de São Paulo. Porém, tudo o que se previra que de negativo ia acontecer, efetivamente aconteceu. E o que poderia ser uma nova etapa do diálogo entre os diversos países do continente, depois de terem sido desprezados durante mais de duas décadas no interior da Bienal Internacional, frustrou-se quase que integralmente. A acumulação de erros tornou-se tão grande que as críticas que lhe serão feitas, dentro e fora do país, poderão pôr em risco a própria continuidade do projeto, o que será um retrocesso lamentável. As falhas no que tange à representatividade da produção atual nos diversos países são tão gritantes que, a rigor, não se pode dizer que tivemos, em São Paulo (em novembro de 1978), uma bienal latino-americana”.*

Se antes da inauguração, parte da crítica brasileira viu, na realização da Bienal, manifestações de “nacionalismo xenófobo”, de “arianismo artístico” e “etnocentrismo”, ao final do Simpósio, que se realizou paralelamente, Marta Traba acusou a direção da Bienal

---

<sup>67</sup> Idem, p. 57.



de racista. Isso porque, no seu entender, a Bienal discriminou diversos países "riquíssimos em mitos e magia", que estavam ausentes e, consciente ou inconscientemente, foi descortês com diversos países convidados que não mereceram a devida atenção no que se refere à montagem, apresentação e sinalização de suas obras. Ou seja, a Bienal, ao privilegiar países como o Brasil, Argentina e México, reproduz, no interior da América Latina, as mesmas relações de dominação que envolvem nosso relacionamento cultural com outros países de fora do continente.

A ridícula representação de alguns países, a ausência de países com grande peso cultural como a Venezuela e, sobretudo, dos nomes mais representativos da arte continental, perfeitamente inseríveis dentro do tema da mostra, tais como Torres García, Xul Solar, Armando Reveron, Roberto Matta, Fernando Szyszlo, Fernando Botero, Rodolfo Abularach, os muralistas mexicanos, Francisco Toledo, entre muitos outros, anulam grande parte do significado dessa Bienal.

O que foi exposto, sobretudo nas salas especiais, era o já visto e catalogado pelo mercado e pela crítica, o já conhecido e aceito.

E em nenhum momento houve oportunidade de participar de uma discussão em torno de nossa arte ou da arte latino-americana de um modo geral.

Outra falha grave da Bienal: entre a exposição e o simpósio nada havia que os ligasse. O simpósio mostrou claramente que já avançamos bastante ao nível teórico, talvez ainda não tenhamos encontrado nossa própria metodologia e ainda manejemos um instrumental teórico que não é nosso, latino-americano.

Morais finaliza seu artigo ressaltando a apresentação em São Paulo da peça *Macunaíma*, para contrapor com o fracasso na proposta e os resultados da Bienal Latino Americana:

*“Felizmente, boa parte dos críticos latino-americanos e brasileiros presentes à Bienal aproveitaram sua estada em São Paulo para ver Macunaíma, de Mário de Andrade, levado ao teatro por Antunes Filho. Saíram extasiados com a beleza visual do espetáculo. Em quatro anos que duram cerca de quatro horas, puderam realizar um périplo pelos mitos e magia do Brasil. Percorreram a diversificada geografia brasileira, da selva amazônica à cidade-máquina (São Paulo), da Paraíba ao Rio de Janeiro, viram*

*Macunaíma, o nosso herói sem caráter e subdesenvolvido, enfrentar a vida com malícia e sobreviver a tudo graças à sua malandragem. Viram Macunaíma inventar o futebol e o jogo do bicho, frequentar prostíbulos, academias de letras e terreiros de macumba, enfrentar o capitalista Pietra e derrotá-lo. E viram, também, o retorno melancólico de Macunaíma às suas origens, isto é, à selva. Macunaíma, a peça, com sua explosão criativa, é tudo aquilo que a Bienal Latino-americana não é, mas que poderia ser. Como apresentação do tema "Mitos e magia", a peça é perfeita. Teria custado menos à Bienal financiá-la e apresentá-la como exposição do tema. Mas, como diria Macunaíma, 'ai, que preguiça'.*<sup>68</sup>

Passados dois anos, perante a suspensão da II Bienal Latino-americana, se organiza a Reunião de Consulta de Críticos de Arte da América Latina.

Como afirma Ivo Mesquita na entrevista:

*“Para organizar a II Bienal Latino-americana, que seria em 1980, o [Luiz] Villares [presidente da Fundação Bienal] chamou a [crítica de arte] Aracy Amaral. Ela não quis fazer a Bienal, mas organizou um grande seminário que foi um seminário de consulta no qual se debateu se a Bienal Internacional de São Paulo deveria priorizar a arte latino-americana, se a Bienal Latino-americana deveria continuar a se realizar a cada dois anos (alternadamente com a Bienal Internacional), ou se elas deveriam tornar-se trienais. Para o debate, foram enviados formulários a diversos países latino-americanos com uma série de perguntas. As respostas eram coincidentes apenas para indicar o quê, naquele momento, não fazia sentido. Não fazia sentido, primeiro, ter uma bienal só latino-americana. Porque parecia uma coisa provinciana. Talvez fosse melhor manter a Bienal Internacional, ampliando as representações dos países*

---

<sup>68</sup> MORAIS, Frederico. “Ideologia das bienais internacionais e imperialismo artístico.” In: *Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

*latino-americanos, dando à Bienal de São Paulo um ‘acento’ latino-americano. Por trás de tudo isso, tinha uma questão muito prática e concreta: os países latino-americanos não tinham dinheiro para enviar obras para o Brasil todo ano. O teta o sopa, los dos no puede. Então acabou a Bienal Latino-americana depois desse Simpósio. A Aracy [Amaral] ficou bastante desgostosa e acabou saindo da Bienal, aí chamaram o [Walter] Zanini e se abriu a coisa”.*

O objetivo era realizar, em forma de seminário, com caráter executivo, um encontro que tivesse por fim elaborar recomendações sobre a forma mais desejável de participação dos países da América Latina nos eventos internacionais de arte de São Paulo. Essa iniciativa visa responder à constatação ocorrida, em encontros com críticos de vários países do continente, de que assim se obterá uma participação mais ativa dos meios culturais latino-americanos, bem como sua colaboração mais atuante nos respectivos envios.<sup>69</sup>

De 16 a 18 de outubro de 1980, foi organizado um Encontro de Críticos Latino-americanos em São Paulo, organizado pela Fundação Bienal de São Paulo, mas: por que uma reunião de críticos da América Latina para definir o futuro das bienais de São Paulo?

Quando Luiz Villares assumiu a presidência da Bienal de São Paulo, em fevereiro de 1980, a II Bienal Latino-americana, prevista para outubro daquele mesmo ano, mostrou-se inexecutável: não havia preparo prévio – somente o regulamento distribuído nas embaixadas, seguindo o vício do contato através da oficialidade –, e mais grave ainda era “a situação deficitária das finanças da Fundação Bienal de São Paulo”.<sup>70</sup>

A carta enviada por Villares, datada em 10 de julho de 1980, cita essa inexecutabilidade: “Por ocasião da suspensão da [II] Bienal Latino-americana que deveria realizar-se neste ano, em São Paulo, determinação ocorrida por absoluta

---

<sup>69</sup> Extraído da convocação da Fundação Bienal. In: Documentos doados por Aracy Amaral à Fundação Bienal.

<sup>70</sup> Idem, p. 3.

ausência de possibilidades de um preparo adequado para garantir o êxito dessa manifestação, ficou definida a realização em outubro próximo (1980), do Encontro de Consulta entre Críticos de Arte da América Latina, a ser promovido pela Fundação Bienal de São Paulo”.<sup>71</sup>

Desejava-se propiciar um debate (o encontro de críticos) democrático entre os diversos países envolvidos e chegar a um acordo, pois “não se considerava mais possível que o tema ou a diretriz das bienais latino-americanas surgisse como uma imposição do Brasil aos demais países irmãos.”

A ideia no evento era a representação de cada país da América Latina (dois dos países da América do Sul e México) e um representante de cada país da América Central e o Caribe (aproximadamente 45 críticos convidados), assim como as associações de críticos de arte do Brasil e associações de classe do meio artístico nacional, e aberto também o convite a “artistas plásticos e críticos de arte do Brasil como observadores e com direito a palavra nas reuniões plenárias”. A ausência da representante cubana, Adelaida de Juan, deveu-se ao fato de que mesmo numa “época de propalada abertura no regime brasileiro, Brasília não autorizou a entrada no país da crítica cubana”.<sup>72</sup>

Encontra-se, a esse respeito, uma nota manuscrita no material do arquivo Bienal doado por Aracy Amaral:

---

<sup>71</sup> Arquivo Bienal de São Paulo.

<sup>72</sup> *Idem*, p. 5.

ADELAIDA DE JUAN

a/c BLANCA TRUEBA

UNIVERSIDAD DE LA HABANA

CUBA

LAMENTAMOS INFORMAR QUE EN CONSECUENCIA DIFICULTADES  
MINISTERIO RELACIONES EXTERIORES NO PODEMOS CONFIRMAR SU  
VENIDA REUNION CRÍTICOS AMÉRICA LATINA SALUDOS CORDIALES  
FUNDACAO BIENAL SAO PAULO

### 1.3. Como foi organizado o Evento de Críticos?

A Fundação Bienal enviou aos críticos participantes, com antecedência, questões que eles deveriam responder. Na verdade, segundo Aracy, não era apenas auscultar a importância da Bienal Latino-americana a realizar-se em São Paulo, mas também discutir os critérios para a organização de uma bienal do continente. Assim, as perguntas formuladas foram:

*“O que lhe parece ser mais significativo para as artes e o meio artístico da América Latina: o mútuo conhecimento dos artistas e do meio cultural de nossos países dentro da América Latina, ou a divulgação para o mundo do que se faz em arte em nosso continente?”*

*O que deve apresentar uma Bienal de Artes Visuais exclusivamente latino-americana: as novas tendências da arte, a arte contemporânea entendida como do século XX, a arte dos períodos pré-colombiano, colonial e republicano? Poder-se-ia apresentar conjuntamente manifestações dos três períodos? Ou dever-se-ia alternar a projeção das diversas épocas? Ou ainda, apresentar primeiramente enfoques interdisciplinares de retrospectivas de caráter didático-informacional? Ou,*

*finalmente, somente apresentar arte contemporânea e novas tendências?”<sup>73</sup>*

Sobre a frequência da realização das bienais:

*“Seria possível a todos os países latino-americanos comparecer bienalmente em São Paulo, caso houvesse uma bienal latino-americana independente da internacional? E que tal a implantação de Quadrienais Internacionais (1981, 1985, 1989) intercaladas com Quadrienais Latino-americanas (1983, 1987, 1991)?”*

Com relação à substituição da Bienal por uma Trienal ou Quadrienal, Villares, o presidente da Fundação Bienal de São Paulo, chamado às discussões sobre esse tema, manifestou a dificuldade em adaptar os estatutos da entidade (ou ainda, sua falta de força junto ao Grande Conselho da Bienal) para esse fim.<sup>74</sup>

Uma última pergunta, que visava diversificar o debate e não dirigi-lo, indagava aos participantes sua opinião sobre uma Bienal Internacional, em que ênfase especial fosse dada à América Latina:

Em entrevista recente com Amaral (ver “Anexo”), ela reafirma o interesse de se organizar a Bienal Latino-americana:

*“Em 1980, quando eu era curadora da Bienal de São Paulo, tentei reeditar a Bienal, mas com uns moldes de predominância da preocupação de projetar as artes da América Latina. Eu não tive resultado positivo nisso. Os críticos presentes não acataram minha sugestão de fazer uma bienal focalizando apenas América Latina, embora com convidados internacionais. Na verdade, isso está acontecendo atualmente, a partir do ano 2000, na Bienal do Mercosul, em Porto Alegre. Naquela época, 1980, não houve uma aceitação por parte dos críticos e*

---

<sup>73</sup> Idem, p. 7.

<sup>74</sup> Idem, p. 8.

*diretores de museus reunidos em São Paulo em convocação pela Fundação Bienal de São Paulo”.*

Prossegue Amaral:

*“O desinteresse e a ausência permanente de estrutura da Fundação Bienal, nas mãos de amadores sem motivação, ocasionando a constante dificuldade por parte dos verdadeiros profissionais em se adaptar a esse esquema, em que, além da incoerência da diretoria e da ausência e falta de participação de seu Conselho de Arte e Cultura (que deveria ser um órgão atuante), sente-se (a Fundação Bienal de São Paulo) uma entidade enferma. E o que resta é a frustração profissional por termos tentado, com uma dose forte de ingenuidade, quixotesca, participar da revitalização de uma entidade que, apesar das muitas mudanças anunciadas por seu presidente (Luiz Villares), mantém ainda seus ranços oligárquicos bem claros. Esse momento da Bienal de São Paulo é bom exemplo também para toda a América Latina, onde o meio artístico se confunde com o meio social no sentido de ‘alta sociedade’, onde campeia o amadorismo”.*<sup>75</sup>

O sistema de premiação também foi questionado com perguntas como: “*Não seria necessária uma atualização do sistema de premiação? Ou seria mais aconselhável abolir o caráter competitivo de uma Bienal?*” E com relação à seleção: “*Não seria também positivo produzir critérios claros de uma participação?*”<sup>76</sup>

Walter Zanini<sup>77</sup>, além de ser “favorável à interdisciplinaridade”, manifestou-se, igualmente, a favor de “algumas exposições de que participaram artistas latino-

---

<sup>75</sup> Idem, p. 8.

<sup>76</sup> Idem, p. 0.

<sup>77</sup> Em conversa informal com Annateresa Fabris e na entrevista com o Ivo Mesquita, os dois críticos coincidem em manifestar que a indicação de Zanini como curador das duas posteriores bienais internacionais deveu-se à ativa participação no Encontro de Críticos.

americanos (da arte pré-colombiana à arte do século XX, incluindo a arte popular e excluídas as tendências atuais)”.<sup>78</sup>

A ativa participação de Zannini nesse encontro, conforme ratifica Mesquita na entrevista, fez com que ele fosse escolhido para ser o curador da Bienal Internacional de São Paulo. À pergunta “As posições expressas por Zanini durante o colóquio foram decisivas para que ele fosse escolhido como curador das edições XVI (1981) e XVII (1983) da Bienal da São Paulo?”, responde Mesquita:

*“Absolutamente, absolutamente! Ele teve uma posição mais cosmopolita aberta. Ele não tinha os recursos para recusar os envios nacionais, mas montou a exposição do jeito que ele quis (aboliu a montagem com espaços reservados por países). Tinha um comitê que o ajudava. Ele colocava pintura com pintura para dar uma certa organicidade à exposição e, ao mesmo tempo, criar uma situação efetiva de confronto que a Bienal sempre propôs. Com as representações nacionais isso não acontecia, pois os trabalhos ficavam em salas isoladas e não havia justaposição entre eles. ‘Vamos vê-los juntos para ver como funcionam’, era o que orientava Zanini. Os espaços expositivos da XVI e XVII bienais eram muito bonitos. Zanini os deixou abertos, como praças onde ele misturava artistas de lugares diferentes: dos Estados Unidos, Japão... Foi legal porque permitiu a consolidação da bienal não como uma mera representação de trabalhos e sim com uma perspectiva crítica. O boom da discussão que foi iniciada com Zanini acontece em 1985 na bienal de Sheila (Leirner) e a Grande Tela.”*

A opinião de Aracy Amaral, por sua vez, é clara:

*“Que não se continue sendo uma alternativa à Bienal Internacional de Veneza. Que seja uma manifestação de que necessitamos, uma Bienal ou Trienal Latino-americana, a*

---

<sup>78</sup> Idem, p. 10.



*serviço do mútuo conhecimento cultural deste continente, vitrine da cultura da América Latina a partir de São Paulo. Ponto de encontro dos artistas do continente, ou dos observadores do Terceiro Mundo, como usualmente os denominamos. Isso não significa isolacionismo, mas somente assim poderemos aprender a nos organizar para um diálogo profícuo e irradiador. Somente assim não dependeremos mais da metodologia de universidades norte-americanas para a formação e atualização constantes de bibliotecas, ou elaboração da reflexão sobre a arte da América Latina de todos os tempos”.*<sup>79</sup>

Fernando Cerqueira Lemos, fazendo público seu ponto de vista sobre as bienais latino-americanas a favor de “um espacejamento trienal entre uma grande mostra internacional e outra latino-americana”, sugere que “nos dois anos vagos entre bienais deveriam ser realizadas grandes e importantes exposições epídicas, abordando temas específicos [...] com a presença de países convidados. Ou o preenchimento desses vazios também com congressos ou cursos de nível internacional”.<sup>80</sup> Em Cuba, adiante-se, o Centro Wifredo Lam organizou esse tipo de evento entre as bienais de Havana.

Lemos considera que o conhecimento mútuo latino-americano e a divulgação da arte produzida aqui possuem a mesma importância e “não devem ser desprezados”.<sup>81</sup>

Como abordado na introdução desta dissertação, durante a reunião de críticos veio à tona a discussão sobre como era vista a produção cultural dos países da América Latina pela Europa e Estados Unidos, assim como o caráter cíclico da hegemonia cultural, em que somos vistos por nós mesmos seja como importadores e apropriadores dos modelos hegemônicos, seja como defensores de uma produção própria.

E continua Lemos:

---

<sup>79</sup> Idem, p. 10.

<sup>80</sup> Arquivo Bienal. Material doado por Aracy Amaral.

<sup>81</sup> Idem.

*“Agora, o polo exportador de cultura transferiu-se de Paris para os Estados Unidos, que estão fazendo do século XX o que os franceses fizeram do século XIX. E não vai ser só porque queremos que o quadro seja outro. Enquanto não formos exportadores, vamos, inevitavelmente, por razões óbvias, importar os modelos ditados lá fora. O que absolutamente não impede que tenhamos nossa produção com características próprias, até chegar o instante em que os atuais exportadores vejam secas essas fontes e sejam obrigados a beber em outras.*

*Essa história não é surrealista. A crônica da cultura mundial esta aí, ao alcance de qualquer um, a mostrar que esse fenômeno é cíclico.*

*Sim, somos também essencialmente europeus, mas desenvolvemos uma cultura mestiça que o europeu e o americano do norte não conhecem ainda. Uma cultura que precisa ser fertilizada nas suas raízes cruzadas, a que um dia – não posso prever quando – o mundo vai conceder salvo conduto”.*<sup>82</sup>

Com relação ao que expor, Lemos afirma:

*“Acredito que todas as tendências e períodos das artes latino-americanas devam ser abordados concomitantemente. O que se faz hoje está sempre em função do que se fez ontem. Afinal, as raízes do passado sustentam o presente”.*<sup>83</sup>

Lemos foi a favor de uma exposição conjunta, para que não se perdessem as perspectivas históricas, a visão das origens e as influências, acentuando “que cultura é uma interação do tempo e do espaço, é a capacidade de estarmos e de sermos dentro de nosso meio, lançando mão dos nossos recursos”. Ele foi contra uma Bienal

---

<sup>82</sup> Idem.

<sup>83</sup> Idem.

Internacional na qual a ênfase especial fosse a América Latina, em detrimento do resto do mundo. “É sempre odiosa a discriminação que condenamos quando é feita pelos outros. Uma posição que não leva a nenhuma vantagem. Seria xenofobia estéril. A discriminação por nacionalidade, raça, cor, credo religioso etc. é sempre revoltante”, conclui.

Marta Traba (que não participou do evento, mas sim da I Bienal Latino-americana) enviou seu juízo por escrito, afirmando: “Todos colocamos grande entusiasmo na I Bienal Latino-americana, que resultou num completo fracasso enquanto representatividade do evento”.<sup>84</sup> Traba insiste na necessidade de garantir a mais justa e acertada representatividade de todas as zonas da América Latina.

#### **1.4. As conclusões do Evento**

A própria Aracy Amaral conclui: “Críticos da América Latina votam contra uma Bienal de Arte Latino-americana”:

*“Numa manifestação insofismável de descrença em relação a sua própria arte como valor autônomo, com a preocupação de se manterem atrelados ao sistema de arte dos grandes centros do mundo (o que ocorre usualmente), pelo temor do isolacionismo (como se os críticos de outros continentes não viessem até a América Latina para ver o que aqui acontece), mais de trinta críticos de vários países do continente e do Brasil, reunidos em São Paulo em 16, 17 e 18 de outubro de 1980, votaram pelo fim das bienais da América Latina, organizadas a partir da Bienal de São Paulo”.*<sup>85</sup>

Depois de três dias de reuniões, leitura de documentos e discussões em comissões de trabalho, foram postas em votação, no último dia do encontro, as três opções: 1) a favor de uma Bienal Latino-americana como único evento em São Paulo

---

<sup>84</sup> Traduzido do espanhol: “Todos pusimos... gran entusiasmo en la Primera Bienal Latino-americana, que resultou un completo fracaso en cuanto a la representatividad del evento” Idem, p. 9.

<sup>85</sup> Arquivo Bienal. Material doado por Aracy Amaral.

(9 votos a favor); 2) a favor de uma Bienal Internacional com ênfase na arte da América Latina (23 votos a favor); e 3) a favor de bienais alternadas – uma latino-americana e uma internacional (1 voto favorável).

Como foi, então, decidido que a Bienal Latino-americana não aconteceria mais?<sup>86</sup>

*“Depois de encerrada a primeira edição, houve uma importante reunião com os principais críticos da América Latina e, por votação, decidiu-se abortar a ideia de se fazer uma bienal exclusivamente para a produção latino-americana. Entre outros argumentos, questionou-se a realização de uma bienal por ano, o que seria extremamente difícil. Conseguir apoio anual do governo brasileiro, dos estrangeiros e da iniciativa privada era um delírio para aquela América Latina de 1978. Era colocar em risco a qualidade de ambas as bienais.”*

Diz o texto final aprovado pelo plenário<sup>87</sup>:

*“A Reunião de Consulta de Críticos de Arte da América Latina, convocada pela Fundação Bienal de São Paulo para formular recomendações sobre as características e objetivos que deve adotar a Bienal, depois de um amplo debate realizado de 16 a 18 de outubro de 1980, decide:*

*Capítulo I:*

*1 - Que as bienais sejam de caráter internacional, com ênfase na arte latino-americana, entendendo por ênfase não só um espaço ou seleção quantitativa, mas também a estruturação orgânica da representação.*

*2 - Ampliar o espectro da Bienal incorporando outros meios próprios da linguagem visual e artística contemporânea.*

---

<sup>86</sup> Pergunta a Leonor Amarante.

<sup>87</sup> Traduzido do espanhol.

3 - *Dar prioridade à participação do público, a quem fundamentalmente deve estar dedicada a Bienal.*

4 - *Que a mostra não fique definida pela existência de pavilhões nacionais, mesmo que o convite seja por países.*

5 - *Que a atividade da Bienal não se reduza a uma exposição bienal, e que funcione sistematicamente como um centro de atividade cultural permanente.*

#### *Capítulo II:*

*Criar um Comitê Consultivo de integração latino-americana, responsável por propor e coordenar os projetos operativos da Bienal. Da mesma forma, designar curadores que sejam responsáveis pela execução de cada projeto.*

#### *Capítulo III.*

1 - *Incrementar a informação e a documentação, difundindo-a de forma sistemática.*

2 - *Realizar uma documentação visual e teórica circulante, que afirme, desenvolva e mantenha no tempo os logros da Bienal.*

3 - *Estudar soluções aos problemas endêmicos da infraestrutura. Por exemplo: alfândega, montagem, seguro e manipulação de obras.*

4 - *Incentivar a participação privada como meio complementar o financiamento dos projetos da Bienal”.*<sup>88</sup>

A posição de Aracy Amaral, mesmo com a conclusão contrária a dar continuidade à realização das bienais latino-americanas, indicando a contínua crise da Fundação Bienal de São Paulo, foi clara:

*“Que não se continue sendo uma alternativa à Bienal Internacional de Veneza. Que seja uma manifestação de que*

---

<sup>88</sup> Arquivo Bienal de São Paulo, p. 1.

*necessitamos, uma Bienal ou Trienal Latino-americana a serviço do mútuo conhecimento cultural deste continente, vitrine da cultura da América Latina a partir de São Paulo. Ponto de encontro dos artistas do continente, ou dos observadores do Terceiro Mundo, como usualmente os denominamos. Isso não significa isolacionismo, somente assim poderemos aprender a nos organizar para um diálogo profícuo e irradiador. Somente assim não dependeremos mais da metodologia de universidades norte-americanas para a formação e atualização constantes de bibliotecas, ou elaboração da reflexão sobre a arte da América Latina de todos os tempos”.*<sup>89</sup>

Essas crises permanentes ou cíclicas na Fundação Bienal de São Paulo são abordadas por Aracy Amaral e Ivo Mesquita em resposta à pergunta: “Quando comecei a levantar o material sobre a Bienal Latino-americana, a Bienal de São Paulo estava em crise, numa crise aguda. Quatro anos atrás se levanta a questão de uma nova crise. Você acha que essa crise se dá por uma questão financeira, uma questão de falta de linearidade?”

Responde Amaral:

*“Eu acho que essas crises que você está mencionando, na Bienal de São Paulo, em particular, resumem, eu já escrevi sobre isso, elas resumem-se num único fato que para mim é pacífico: a Fundação Bienal de São Paulo é uma fundação sem fundos. Quando se estabelece uma fundação, determina-se o montante de dinheiro, mensalmente ou anualmente, que deve entrar naquela instituição, por isso que ela se chama fundação. E Ciccillo Matarazzo, quando abandona o Museu de Arte Moderna de São Paulo e fica com a Fundação Bienal, e quando ele morre, ele não deixa uma dotação de verba que possa ser aplicada e reaplicada no mundo das finanças. Então cada bienal que se inicia tem que fazer tudo de novo, tem que*

---

<sup>89</sup> Idem, p. 10.

*levantar o dinheiro. Não é um dinheiro que chega permanentemente. Tem que fazer trâmites junto aos governos municipal, estadual, federal... todos os que contribuem para existir a Bienal. Então a crise é permanente. É uma fundação que não têm fundos. É um contraste no próprio nome da instituição”.*

Quando questionada se essa crise financeira leva conseqüentemente a uma crise conceitual, responde Amaral:

*“Claro! Quando existe uma crise econômica no país, como a da década de 80, que foi uma crise muito forte, ou mais recentemente a crise de 2008, que foi mundial, então a bienal [de São Paulo] se ressentia mais ainda por falta de possibilidades de obtenção de fundos. Então tem que fazer jantares, tem que fazer rifas. Só falta haver rifas de paróquias para poder fazer a Bienal de São Paulo. Não existe um montante ou um empresário como é o caso da Bienal do Mercosul, que tem já fundamentos financeiros mais sólidos do que a Bienal de São Paulo. Pelo menos até este momento”.*

Já Ivo Mesquita se posiciona com relação a sua convocação para curador da última edição da Bienal de São Paulo em 2008:

*“Achei que iriam me chamar para integrar o júri para escolher o curador, não para apresentar uma proposta como curador. Fiquei surpreso e falei que queria fazer uma Bienal diferente. Porque estava claro para mim que havia uma crise, um problema no papel das bienais. Elas começaram a ser reproduzidas sem perceber umas às outras, tinha uma questão ali: a de chamar todos para uma discussão. Exceto Veneza, as demais bienais têm que ter uma especificidade em sua proposta. São regionais e não têm chance fora disso, elas não vão ser iguais entre si. Essa é a grande sacada, por exemplo, da Bienal*

*do Mercosul. Ela ressoa em Buenos Aires, em Santiago do Chile, aqui no Brasil. É a Bienal do Mercosul. Isso é legal. A Bienal de São Paulo tem que encontrar sua vocação, ela vai tentar desta vez uma nova plataforma. Não sabia o que ia dar, mas a Bienal de São Paulo tem um problema vocacional. Agora a cidade não precisa mais da Bienal, tem as feiras de arte, tem dez museus com exposições como as de Gordon Matta-Clark, Henri Matisse, então qual é o papel da Bienal? Essa era minha pergunta. E tinha a questão de que a Bienal estava na iminência de morrer. Nós criamos o monstro, vamos deixá-lo morrer ou vamos matá-lo? Tínhamos, a sociedade toda, uma responsabilidade sobre isso. Nós somos responsáveis por isso, é patético. E acho que houve uma reação positiva. Neste ano, R\$ 40 milhões foram disponibilizados para a Bienal. Do meu ponto de vista pessoal, acho que isso não resolve a questão. Estão achando que o dinheiro vai resolver o problema, mas não é o dinheiro. Porque na hora que não tiver mais, volta tudo de novo. O problema é que não tem uma estrutura pensando aquilo, o Conselho [da Bienal] não é responsável”.*

Em sua entrevista, Leonor Amarante comenta como foi a I Bienal Latino-americana e o porquê de seu fracasso:

*“A primeira e única edição da Bienal Latino-americana de São Paulo não teve o resultado esperado. Era muito heterogênea, com alguns trabalhos de grande qualidade, embora a maioria não o fosse. Foi lamentável, porque ocorreu numa época em que o eurocentrismo dominava os pólos culturais das artes e alguns críticos norte-americanos e europeus costumavam dizer que a produção latino-americana estava descontextualizada em relação ao resto do mundo. Em muitos debates ou em entrevistas que me deram ao longo dos anos, ainda como repórter de cultura do jornal O Estado de São Paulo, diziam que na América Latina havia artistas, mas*



*não arte. Para eles, a produção latino-americana não tinha características próprias: ‘ou copiavam a arte europeia e a norte-americana, ou simplesmente se fazia uma arte popular’”.*

Em seguida, à pergunta “A Bienal Latino-americana surgiu num momento político complicado. Até que ponto isso atrapalhou?”, Amarante responde:

*“A Bienal Latino-americana de São Paulo nasceu em meio a várias ditaduras militares no continente. Em 1978, o Brasil vivia seus piores dias políticos, com prisões de intelectuais, artistas, críticos de arte, para não se falar de estudantes e de uma população em geral que era contra o regime. Os tentáculos das ditaduras latino-americanas chegaram à Argentina, ao Uruguai, ao Paraguai, ao Chile e a outros países. A Bienal Latino-americana poderia ser um polo de resistência contra os regimes autoritários e fascistas. Um canal para as discussões políticas e posicionamento cultural, como defendiam críticos como Marta Traba, da Argentina; Raquel Tibol, do México; Juan Acha, do Peru; Aracy Amaral e Frederico Morais, ambos do Brasil, entre tantos outros. Qual foi o resultado dessa primeira e única edição que deveria acontecer nos anos pares da Bienal Internacional de São Paulo? Estamos falando do período em que ainda não existia a figura forte do curador, que norteia o resultado de uma mostra. Ao contrário, tivemos uma bienal com uma atuação multifacetada, quando muitos embaixadores decidiram o elenco de seus países. O resultado final não espelhava o melhor da produção latino-americana daquele momento.”*

Com relação aos dois eventos (Bienal Latino-americana e Evento de Críticos) ressalta Mesquita na entrevista:

*A I Bienal Latino-americana tinha esse tema da identidade [latino-americana], mas o colóquio de críticos não. Foi um evento mais organizado, tinha a Aracy à frente. A I Bienal era uma coisa superimpressionista: com conferências e uma ideia de vender a arte latino-americana dentro desse universo [folclórico]. Mas depois a Bienal de São Paulo reagiu um pouco a isso, primeiro [Walter] Zanini (1981, 1983) e depois a Sheila [Leirner] (1985, 1987), que são contrários a essa corrente. O DNA da Bienal de São Paulo não é esse de identidade, de imprimir um caráter crítico.*

## CAPÍTULO 2

### 2.1. Percurso histórico e análise da Bienal de Havana

Em 1983, cinco anos depois da I Bienal Latino-americana de São Paulo, por decreto oficial, cria-se em Cuba o Centro Wifredo Lam, que viria a desempenhar, como uma de suas funções, a realização da Bienal de Havana.

*“Ai de quem não fizer uma visão global do conjunto do fenômeno artístico da época, ou não se armar de uma concepção filosófica, científica, sociológica, estética e histórica para enfrentar o caleidoscópio dos ismos, sem faniquitos de impaciência, sem timidez, sem seguidismo acrílico ou bocó, sem frustrações de incompreensão, sem negativismos, mas aberto, aberto e crítico”.*<sup>90</sup>

Coloco essa frase de Mário Pedrosa como ponto inicial para a introdução do posicionamento de alguns dos entrevistados sobre a organização da Bienal Latino-americana de São Paulo e da própria Bienal de Havana, como resultado do auge dos processos de esquerda na América Latina naquele momento, assim como o caráter ideológico da criação da Bienal de Havana.

Para Ivo Mesquita:

*“No momento da criação da Bienal de Havana [1984], tudo estava a favor da arte latino-americana. O mundo inteiro foi olhar e encontrou algo do qual já tinha referência, algo que lhes era familiar”.*

Para Aracy Amaral:

*“Em Cuba [a Bienal] vingou porque Cuba era um regime socialista, comunista, não sei como você pode chamar, eu acho que é comunista, mas estava totalmente objetivado, de acordo*

---

<sup>90</sup> Mário Pedrosa, *Catálogo da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre, p. 30.

*com as propostas políticas do país, uma tentativa de privilegiar a arte de países do Terceiro Mundo. Era uma bienal terceiro-mundista, aliás, ainda é uma bienal terceiro-mundista. Então, o enfoque natural deles era terceiro-mundista. É terceiro-mundista. É América Latina e Terceiro Mundo. Ou seja, Ásia, África, Oriente Médio. Muitos desses países estariam presentes na Bienal de São Paulo, como estão presentes nas Bienais de São Paulo. Mas lá era maciça essa presença. Eles estavam se despreocupando totalmente de apresentar obras dos Estados Unidos, da Europa, do Japão ou da Ásia superdesenvolvida.”*

A questão a responder é: a Bienal Latino-americana em São Paulo, em 1978, e o Encontro de Críticos, em 1980, influenciaram na criação do Centro Wifredo Lam, em 1983, e na realização da Bienal de Havana em 1984?

Algumas questões levantadas (que aparecem nas conclusões do capítulo sobre esse tema) nos dois eventos em São Paulo, em 1978 e em 1980, respectivamente, dão a sensação de que sim. Advogava-se então pela realização de um evento que desse maior visibilidade à arte produzida na América Latina; pela realização de outras exposições e eventos entre as Bienais; e pela inserção da produção artística dos países do Terceiro Mundo.

Mesmo nesses pontos, as opiniões de Aracy Amaral e Leonor Amarante são contrárias a qualquer relação entre os eventos em São Paulo e a Bienal de Havana, a não ser por uma posição ideológica. No caso de São Paulo, pelo auge e proliferação da esquerda na América Latina, como consequência da forte repressão das ditaduras militares, sobretudo na América do Sul: Chile, Argentina, Paraguai, Uruguai e Brasil.

*“Estive em Cuba duas vezes, em 1983, depois em 1984, ambas ocasiões propiciadas pela Bienal de Havana, a convite do Ministério de Cultura desse país. O objetivo da primeira viagem foi um contato inicial com Cuba, e consultas relativas às possibilidades da presença do Brasil na I Bienal Latino-americana de Havana, que se realizou a partir de maio, mês em que participei como membro do Júri Internacional de*

*Premiação do evento. Tarefa difícil e desgastante para alguém que já tem sérias dúvidas sobre a avaliação, dada a sua relatividade, de obras de arte em critério de premiação”<sup>91</sup>*

E Leonor Amarante responde do seguinte modo à pergunta:

*“Em 1983, Cuba começa a pensar em criar uma Bienal Latino-americana. Não acho que tenha se espelhado na experiência brasileira. Em um país que tem uma instituição como a Casa de las Américas, voltada na época somente para a literatura, que mantém uma escola de cinema com o nível da instalada em Santo Antonio de los Baños, além de um festival de cinema de renome internacional, por onde passaram os mais importantes diretores, roteiristas e artistas, além dos primorosos festivais de teatro e de dança, seria natural que um dia chegasse a vez das artes plásticas”.*

Já Aracy Amaral pondera:

*“A Bienal de Havana surgiu como espaço, de certa forma alternativo, capaz de aglutinar a produção artística dos países da América Latina, da Ásia, da África e do Oriente Médio. Ao mesmo tempo, afirmou-se como espaço propício ao questionamento dos parâmetros de valoração da produção simbólica contemporânea dos artistas dessas zonas geográficas. Pondo em prática o ideal dos primeiros anos da Revolução (Cubana), no meio cultural, foi exatamente a afirmação de internacionalismo, de desejo de estar articulado ao mundo, de queimar etapas para uma atualização necessária na área*

---

<sup>91</sup> AMARAL, Aracy. In: “Observações e indagações. Criação artística produção cultural”. *Cadernos da Associação Cultural. José Martí. Impressões de Cuba 2*. São Paulo, 1984.

*cultural, deixando para trás o atraso que amarrara, durante tanto tempo, o 'paraíso folclórico'.*"<sup>92</sup>

Com relação à integração das bienais e outros eventos culturais nas cidades que as organizam, ressalto a afirmação de Aracy Amaral:

*“O momento do surgimento das Bienais de São Paulo, em 1951, correspondeu a uma época de febril movimentação cultural na capital paulista: tempo do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, da fundação dos Museus de Arte de São Paulo e Museu de Arte Moderna (a Bienal surgiu como extensão do MAM)”.<sup>93</sup>*

Uma das ideias discutidas no Encontro de Críticos foi a de “abolição de bienais” e sua substituição por ricas manifestações em que todas as artes estivessem representadas, como teatro, festival de cinema, dança, música erudita e popular, e também artes visuais. Essa manifestação, a meu ver, faria de São Paulo um ponto de encontro artístico nas várias áreas de criatividade, atraindo, em consequência, um público bem maior que o que habitualmente deixa deserta a Bienal de São Paulo dez dias após sua inauguração, a despeito de seu elevado custo para a nação.<sup>94</sup>

Ivo Mesquita, em sua entrevista, discute como esse espectro de eventos estava presente em Veneza quando decidiram criar a Bienal italiana: “Já [Veneza] tinha um festival de ópera, tem um festival de cinema, de arquitetura, de música, como forma de manter a atração; é parte de uma estratégia econômica da cidade”.

Quando surge a Bienal de Havana, já existiam essas manifestações com perfil internacional: Festival de Teatro (1980), Cinema (1979), Balé (1960), Jazz (1963), e somente faltavam as artes visuais, mesmo que a Casa de las Américas (1959) já desenvolvesse um trabalho de resgate e apresentação das artes na América Latina.

---

<sup>92</sup> AMARAL Aracy, 2006, p. 19.

<sup>93</sup> AMARAL, Aracy, 1983, P.296.

<sup>94</sup> AMARAL, Aracy, “Críticos de A.L votan contra una Bienal de arte latinoamericano”. Arquivo Bienal. Material doado pela autora, p. 9.

Segundo Tadeu Chiarelli, é esse ambiente sociopolítico que induz às particularidades da criação de eventos, evidenciadas no perfil da criação da Bienal de Havana:

*“Esse ressurgimento de valores ‘clássicos’ e ‘realistas’ na arte da primeira metade do século XX obedeceu a injunções específicas do clima estético-ideológico da época, seguindo, em cada país especificamente, singularidades próprias, de acordo com o ambiente sociopolítico de cada um deles”.*<sup>95</sup>

E, como escreve Belting:

*“O conceito de história, [...] assim como o conceito de arte, que hoje aguarda uma revisão, é uma invenção somente dos séculos XVIII e XIX, embora pareça ter uma estatura simplesmente arquetípica, visto que em dois séculos foi diversas vezes revirado. Isso mostra como o avançado pensamento ocidental instalou-se solidamente na casa da modernidade, na qual surge agora repentinamente uma corrente de ar. A cultura mundial em florescimento, por mais questionável que seja, modifica o monopólio de um pensamento ocidental protecionista com sua arrogância de precursor ultrapassado. A vantagem que o Ocidente possuía na modernidade é consumida aos poucos, graças à sua própria reflexão, e mesmo a arte ocidental não oferece mais o modelo exclusivo para o mundo inteiro”.*<sup>96</sup>

Com um presente cheio de acontecimentos, cria-se por decreto oficial o Centro Wifredo Lam, que teria como atribuições e funções, além de promover o estudo e difusão da obra de Wifredo Lam, “promover internacionalmente as obras dos artistas plásticos dos povos da Ásia, África e América Latina; assim como dos criadores que

---

<sup>95</sup> CHIARELLI, 2007, p. 17.

<sup>96</sup> BELTING, 2006, p. 272.

lutam pela sua identidade cultural e cujas raízes se vinculam as desses povos”<sup>97</sup>. Surge assim uma instituição que abrigaria, além de outros eventos sistemáticos, a Bienal de Havana. E que teria também como função: “Auspiciar o desenvolvimento das artes plásticas em nosso país; e promover as manifestações e artistas contemporâneos cubanos de maior significação”<sup>98</sup>.

E ainda sobre o processo de criação do Centro Wifredo Lam, e sobre a relação entre ele e os artistas, Luis Camnitzer afirma:

*“Apesar de a Bienal de Havana ter sido, ostensivamente, criada em homenagem a Wifredo Lam, teve uma missão política. O propósito era voltar a fazer de Cuba um centro cultural latino-americano com a magnitude de que tinha desfrutado durante a década de 1960. Durante a primeira década da Revolução, Cuba tinha se convertido em um imã natural para a esquerda latino-americana. Uma instituição em particular, a Casa de las Américas, tinha adquirido um status comparável a um ministério de assuntos culturais latino-americanos. Os prêmios outorgados pela casa da literatura, drama e gravura estavam entre os mais cobiçados por seu prestígio intelectual. A instituição também acumulou uma notável coleção de arte latino-americana dessa década, uma década particularmente fértil para o continente. Durante as décadas subsequentes, a influência continental da Casa de las Américas continuou existindo em literatura, mas diminuiu em certa medida nas artes. O Centro Wifredo Lam estava sendo chamado a expandir a função da Casa no Terceiro Mundo (no sentido político original do termo) e se concentrar nas artes visuais. A função da I Bienal, portanto, foi a de colocar novamente Havana no mapa. Pode-se dizer que a Bienal tentou*

---

<sup>97</sup> *Gaceta Oficial de la República de Cuba*. Havana, 30 de março de 1983, ano LXXXI no. 24, p. 323 e 324.

<sup>98</sup> *Idem*.



*fazer para Cuba o que a Documenta tinha feito para Alemanha após a II Guerra Mundial”.*<sup>99</sup>

Da mesma maneira, o interesse pela produção dos artistas do então chamado Terceiro Mundo não se limitou à possibilidade de estar a par do que acontecia no cenário internacional. Como espaço alternativo, a Bienal de Havana abraçou o que era então uma utopia: difundir e dar a conhecer, sem falsos paternalismos, as expressões contemporâneas que careciam de difusão e reconhecimento na sua real dimensão, até então quase sempre reduzidas ao folclore, descontextualizadas e apresentadas como manifestações anedóticas do exótico, quando incluídas em grandes exposições organizadas pelos países hegemônicos.

Outros dois aspectos a serem levados em conta ao analisar a criação da Bienal são o nível de informação do público cubano sobre arte contemporânea, até então mínimo, e o pouco acesso dos artistas locais à informação atualizada. O advento da Bienal de Havana favoreceu as relações de intercâmbio e conhecimento dos diferentes artistas entre si e entre eles e o público.

No aspecto curatorial, a Bienal de Havana foi o resultado mais ostensivo do trabalho árduo e constante de diversos especialistas vinculados ao Centro Wifredo Lam, desde a primeira edição, em 1984. Naqueles anos iniciais, a produção plástica das citadas regiões permanecia excluída dos grandes circuitos internacionais de legitimação da arte. A Bienal de Havana passou a aglutinar essa produção para

---

<sup>99</sup> Traduzido do espanhol: “Si bien la Bienal de La Habana ostensiblemente fue creada como homenaje a Wifredo Lam, tuvo una misión política. El propósito era volver a hacer de Cuba un centro cultural latino-americano de la magnitud que había disfrutado durante la década de 1960. Durante la primera década de la revolución, Cuba se había convertido en un imán natural para la izquierda latino-americana. Una institución en particular, Casa de las Américas, había adquirido un status comparable a un ministerio de asuntos culturales latino-americanos. Los premios otorgados por Casa a literatura, drama y grabado estaban entre los más codiciados por su prestigio intelectual. La institución también acumuló una notable colección de arte latino-americano de esa década, una década particularmente fértil para el continente. Durante las décadas subsiguientes, la influencia continental de Casa de las Américas continuó existiendo en literatura, pero disminuyó en cierta medida en las artes. El Centro Wifredo Lam estaba llamado a expandir la función de Casa en el Tercer Mundo (en el sentido político original del término) y concentrarse en las artes visuales. La función de la Primera Bienal, por lo tanto, fue la de volver a colocar a La Habana en el mapa. Uno pudiera decir que la Bienal trató de lograr para Cuba lo que *Documenta* había hecho para Alemania tras la segunda guerra mundial”. CAMNITZER, Luis. *La Bienal de las utopías. Bienal de La Habana para leer. Compilación de textos*. Valencia: Universitat de València, 2009, p. 492. (Paralelo sugerido, conforme Camnitzer, por Rachel Weiss).

reconsiderar seu valor artístico, tratando de colocar, no âmbito da discussão e da avaliação, a produção simbólica contemporânea dessas regiões.

Sobre essa questão, Leonor Amarante, única crítica de arte estrangeira que já participou das dez edições da Bienal de Havana afirma:

*“Com a criação da Bienal de Havana, os artistas cubanos ganharam sua maior plataforma, seu maior trampolim. Estudantes talentosos, recém-saídos da Faculdade de Arte, conseguiram espaço e visibilidade. Claro que isso não ocorreu de repente. Como costumamos dizer, só depois da quinta edição de um festival, de uma revista ou de uma bienal é que de fato o evento adquire a personalidade e a coerência formal de seus conceitos”.*

Outros temas importantes que emergem de uma reflexão sobre as primeiras edições da Bienal de Havana são o trabalho curatorial e a metodologia implantada pela Dra. Lillian Llanes e desenvolvida pelo grupo de investigadores do já citado Centro. A pesquisa de campo, a investigação e, posteriormente, o confronto de informações fazem da Bienal de Havana (apesar das limitações de recursos, que às vezes tornam impossível visitar todos os países das áreas geográficas cuja produção visual é analisada), uma referência.

A Bienal de Havana mostrava um tipo de arte que não se exibia nem se entendia suficientemente. As exposições da Bienal foram tão importantes quanto o fórum de discussão e reflexão que elas criaram, pondo em contato intelectuais de todo o mundo. Os debates, ao mesmo tempo, retroalimentavam a própria Bienal. Por exemplo, a edição de 1994 teve “Arte sociedade e reflexão” como tema, nascido, sobretudo, em debates anteriores realizados nas edições de 1989 e 1991, com a participação de Frederico Morais, Eri Câmara, Apinam Pochiananda e Pierre Restani, entre outros.

\*\*\*\*\*

*“No nos dio la Naturaleza en vano las palmas para nuestros bosques. Y Amazonas y Orinocos para regar nuestras comarcas; de estos rios la abundancia, y de aquellos palmares la eminencia, tiene la mente hispano-americana, por lo que conserva el indio, cuerda; por lo que le viene de la tierra, fastuosa y volcánica; por lo que de árabe le trajo el español, perezosa y artística. ¡Oh! El día em que empiece a brillar, brillará cerca del Sol, el día en que demos por finada nuestra actual existencia de aldea”*<sup>100</sup>

A I Bienal de Havana aconteceu em 1984 como uma bienal latino-americana. Recorde-se que, nos documentos de criação do Centro Wifredo Lam, em 1983, o objetivo era inserir todos os países do Terceiro Mundo, e já na sua segunda edição a Bienal dirigiu seus interesses para a produção de todos esses países, dada a existência, durante décadas, da polêmica que dividira o mundo conforme relações econômicas, políticas e socioculturais. Foi tal polêmica que provocou a criação de um tipo de cartografia na qual essas polaridades ficaram definidas – com matizes, segundo o perfil que adotaram estes discursos: mundo desenvolvido / mundo em vias de desenvolvimento; Primeiro Mundo / Terceiro Mundo; Centro / Periferia; Centro / Margens; Norte / Sul; Mundo nor-ocidental hegemônico / Mundo pós-colonial.<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> MARTÍ, José. “Mente latina”. In: *Obras completas*, tomo 6, p. 25. Apud FUENTES DE LA PAZ, Ivette. “osé Martí, uma premisa necesaria”. In: *La cultura y la poesía como nuevos paradigmas filosóficos*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2008, p. 59.

<sup>101</sup> “Estas definições, termos e/ou classificações funcionaram com eufemismos para justificar características econômicas, políticas e sociais e foram sofrendo transformações no transcurso da história do século XX. Eric Hobsbawm explicita algumas dessas nomações e comenta: “permanece o fato de que a dinâmica da maior parte da história do mundo do século XX é derivada, não original. Consiste essencialmente das tentativas das elites das sociedades não burguesas de imitar o modelo em que o Ocidente foi pioneiro, visto como o de sociedades que geram progresso, e a forma de poder e cultura da riqueza, com o desenvolvimento ‘tecnocientífico’, numa variante capitalista ou socialista [...] só o eufemismo político separa os vários sinônimos de ‘atraso’ (como Lênin não hesitava em descrever a situação de seu próprio país e dos ‘países coloniais e atrasados’) que a diplomacia internacional espalhou por um mundo descolonizado (‘subdesenvolvidos’, ‘em desenvolvimento’ etc.)”. E acrescenta: “vale a pena observar que a simples dicotomia ‘capitalista/socialista’ é mais política que analítica. Reflete o surgimento de movimentos trabalhistas de massa cuja ideologia socialista era, na prática, pouco mais que o conceito da atual sociedade (‘capitalista’) virada pelo avesso. Isso foi reforçado, após a Revolução de Outubro de 1917, pela longa Guerra Fria. Em vez de classificar os sistemas econômicos de, digamos, Estados Unidos, Coreia do Sul, Áustria, Hong Kong, Alemanha Ocidental e México, sob o mesmo título de “capitalismo”, seria perfeitamente possível classificá-los sob vários. Contudo, mesmo no que depois veio a ser chamado de Terceiro Mundo, em poucos anos as condições para a estabilidade internacional começaram a surgir, quando ficou claro que a maioria dos novos Estados pós-coloniais,

*“No início, a Bienal de Havana se dirigiu apenas à América Latina e ao Caribe, que era a região mais conhecida. A segunda [Bienal de Havana] se abriu para todo o Terceiro Mundo, integrando os que uns chamam de países subdesenvolvidos, outros, em vias de desenvolvimento, mas que, como tenho dito em outras ocasiões, não são mais que formas eufemísticas de chamá-los pobres; e que, mesmo quando eles se movem dentro de um quadro que vai da pobreza à miséria crítica, no que diz respeito às produções de seu espírito, requerem um outro nível de aproximação”.*<sup>102</sup>

A Bienal de Havana criou um espaço alternativo ao monopólio seletivo do *mainstream* nor-ocidental relativo às bienais, ao mercado internacional, por incluir um diálogo fluido Sul-Sul. Isto é: ao identificar-se a si mesma como a Bienal do Terceiro Mundo, abriu as portas ao diálogo entre artistas procedentes de lugares localizados à margem do mundo nor-ocidental, tais como aqueles da África, Ásia, Oriente Médio e América Latina, sua diversidade e também seus aspectos comuns, além da valorização de tradições culturais e históricas, ou de especificidades sociais, políticas, econômicas, e suas implicações na ordem estética. Abrindo assim, “horizontes de expectativa que em vez de nos negar a possibilidade do novo”, nos fizesse “pensar nele (no novo) a partir de novas relações com o presente”.<sup>103</sup>

O que interessava era “a possibilidade de se tomar o novo não enquanto uma nova substância que sintetiza e ultrapassa as anteriores, ampliando o território de possibilidades poéticas, criando modos de ser para a arte até então desconhecidos, mas

---

por menos que gostasse dos Estados Unidos e seu campo, não era comunista; com efeito: a maioria era anticomunista em sua política interna e ‘não alinhada’ (ou seja, fora do campo soviético) nos assuntos internacionais”. HOBBSAWM, 2003, p. 199 e 225.

<sup>102</sup> Traduzido do espanhol: “En su inicio, la Bienal de La Habana se dirigió solo a América Latina y el Caribe que era la región más conocida. La II [Bienal de Habana] se abrió a todo el Tercer Mundo, integrado por lo que unos llaman países sub-desarrollados, otros, em vias de desarrollo, pero que como he dicho en otras ocasiones no son más que formas eufemísticas de llamarlos pobres; y que aún cuando se mueven dentro de un marco que va de la pobreza a la miséria crítica, en lo que respecta a las producciones de su espíritu requieren de outro nivel de aproximación.” LLANES, 1/1997, p. 32.

<sup>103</sup> OSORIO, Luiz Camillo. “Desafios do moderno depois do modernismo”. In: *HISTÓRIA E(M) MOVIMENTO*. Colóquio Internacional MAM SP, 07 e 08 de novembro de 2008, p. 30.

sim vislumbrar um novo que nasça das relações originais produzidas a partir de substâncias e materialidades já constituídas”<sup>104</sup>, destacando-se o início da inserção da arte latino-americana contemporânea no contexto das cenas artísticas do chamado Terceiro Mundo.

Como afirma Mesquita na entrevista, “no momento da criação da Bienal de Havana [1984], tudo estava a favor da arte latino-americana. O mundo inteiro foi olhar e encontrou algo do qual já tinha referência, algo que lhes era familiar”.

A partir da sua terceira edição, em 1989 (“Tradição e contemporaneidade”), introduz-se um critério de curadoria temática e de projeção sociocultural e histórica nas investigações sobre a arte contemporânea produzida nos países do Terceiro Mundo. Isto é: a análise da arte, das estéticas, das poéticas contemporâneas em relação a seus contextos de origem, com as cenas artísticas e socioculturais. Até esse momento, as bienais internacionais seguiam, em maior ou menor grau, o modelo da Bienal de Veneza: exposições por pavilhões de países, o que “liberava” os organizadores da responsabilidade de uma curadoria inclusiva e verdadeiramente internacional, capaz de mostrar, em conjunto, diferentes ou similares pontos de vista. São situações expositivas muito diferentes as de um Pavilhão “Latino-americano”, como em Veneza, e de uma exposição em que a obra do artista latino-americano dialoga efetivamente com a do artista africano ou com a do artista islâmico, por exemplo. Não podemos esquecer que a quinta edição da Documenta de Kassel, realizada em 1972, com o lema “Questionamento da realidade – Os mundos da imagem hoje”, sob curadoria do suíço Harald Szeemann, foi a primeira edição a focar um tema específico na exposição. Inseria-se, assim, um conceito, um critério de seleção, um percurso sobre os assuntos mais representativos para um período artístico, uma discussão sobre o que caracteriza arte contemporânea e quais critérios a norteiam. Sobre o processo de transformações artísticas e sobre a própria Documenta, comenta Belting:

*“Após a guerra, um programa de ‘reparação’ à ‘modernidade perdida’ tornou-se a meta de uma nova historiografia na qual a modernidade clássica conquistava seu perfil imaculado numa transfigurada visão retrospectiva. A arte moderna passara a*

---

<sup>104</sup> OSORIO, 2008, p. 30.

*possuir um espaço de culto no qual estava inscrita apenas a reverência, mas nenhuma análise crítica.*

*Esquece-se facilmente que a primeira exposição da Documenta de Kassel, em 1955, não apresentava as criações artísticas contemporâneas, como faz hoje, mas uma retrospectiva da arte moderna que sobrevivera aos tempos de perseguição e aniquilamento, celebrada como um novo classicismo. Justamente na Alemanha, em que o acervo das coleções dos museus fora saqueado, quis-se recuperar a presença da modernidade do pré-guerra, a qual Werner Haftmann, organizador da exposição com Arnold Bode, descreveu concomitantemente na primeira edição de Malerie im 20. Jahrhundert [Pintura no século XX]. Naturalmente caíram também aí as barreiras nacionais que haviam sido tão grandes antes da guerra, e a arte europeia foi posta na ribalta como vencedora sobre a loucura nacional”.<sup>105</sup>*

E ainda sobre a Documenta, Belting acrescenta:

*“Quando a primeira Documenta foi inaugurada, os conhecedores do cenário artístico já podiam perceber que ali se dava a formação de um cânone que não permaneceria sem contradições. Contudo, as exposições seguintes da Documenta adiam, uma após a outra, esse quadro, e eram ocasiões para correções constantes, nas quais surgia paulatinamente uma incerteza a exigir nova síntese. Certamente não é por acaso que essa síntese tenha sido promovida (Com a exposição Arte ocidental, em 1981) na Alemanha, 25 anos mais tarde”.<sup>106</sup>*

Não podemos esquecer também que, muito tardiamente, especificamente na

---

<sup>105</sup> BELTING, 2006, p. 52.

<sup>106</sup> Idem, p. 55.

década de 1990, a Documenta incluiu, pela primeira vez, arte contemporânea produzida por artistas africanos. Porém, da mesma maneira que os primeiros brasileiros incluídos eram residentes na Europa, os primeiros artistas africanos eram residentes na Alemanha.

Em um artigo de Eugenio Valdés Figueroa, uma citação de Nadja Taskov-Köler evoca a fala do artista nigeriano Mo Eloga, resumindo da seguinte forma a visão da arte africana exposta nas primeiras edições da Documenta de Kassel em que participaram artistas africanos:

*“O universo visual do artista africano está marcado pelo ecletismo do mercado, onde convivem a máscara e o souvenir. Esse é o paraíso da falsa autenticidade, mas também da autêntica falsidade. Não só nos mercados, mas também pelas ruas de Dakar, por exemplo, o turista se vê assediado por vendedores que lhe oferecem porta-fólios feitos com latas de cerveja e coca-cola. No ano de 1992 podiam ser vistas essas mesmas malas na exposição Encontro com o Outro, supostamente organizada para criticar a visão eurocêntrica da Documenta de Kassel. Quem resulta mais enganado, o turista que compra a mala como souvenir, ou o curador que a expõe como argumento de autenticidade?”*

*[...] O artista nigeriano Mo Eloga, que participara na Documenta IX de Kassel, esteve o tempo todo do evento trabalhando na construção de sua obra com materiais reciclados. [...] Mo Eloga (atualmente residente na Alemanha) observa que seu alcance de visão vai ‘...desde Da Vinci até Joseph Beuys’, e não deixa de dar importância ao que lhe resulta vir de uma sociedade onde ‘pode-se comer com as mãos, símbolo da absoluta liberdade humana’”.*<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> Traduzido do espanhol: “El universo visual del artista africano está marcado por le eclecticismo del *marché*, donde conviven la máscara y el *souvenir*. Este es el paraíso de la falsa autenticidad, pero también de la auténtica falsedad. No sólo en los *marché*, sino por las calles de Dakar, por ejemplo, el turista se ve asediado por vendedores que le ofrecen portafolios hechos con latas de cerveza y Coca-Cola. En el año 1992 podían verse esas mismas maletas en la exposición *Encuentro con el Otro*, supuestamente organizada para criticar la visión europea y elitista de la Documenta de Kassel. Quién resulta más engañado, el turista que

O critério de curadoria temática em bienais estendeu-se internacionalmente a partir dos anos 90, e na maioria dos casos se utilizou um “modelo” similar ao de Havana, como por exemplo, a II Bienal de Johannesburgo ou as Documentas com curadoria de Catherine David e a de Okwui Enwezor, lembrando que já na Documenta V, realizada em 1972, com curadoria do suíço Harald Szeemann, havia o lema “Questionamento da realidade – Os mundos da imagem hoje”, sendo Szeemann o primeiro a escolher um tema para a exposição.

Sobre a inserção de um tema em bienais se posicionam os entrevistados. Para Aracy Amaral:

*“Todas as bienais temáticas, depois de um certo tempo, tornam-se a mesma coisa. O tema não interessa. Porque o tema, em geral, é genérico, qualquer coisa se encaixa nele. Eu já vi vários temas em várias bienais aqui em São Paulo que depois se dissolvem de uma maneira incrível, porque todos se adequam àquela temática. Exemplo: ‘o homem e a religião’ ou ‘a guerra e os homens’, mas entra tudo. Há uma distorção que ocorre no convite aos artistas que não dá para entender como é que é a temática. Eu acho que a temática é muito relativa, porque ela pouco simplifica”.*

Ivo Mesquita, por sua vez:

*“Eu não gosto, acho que é impossível... É curioso, porque quando eu fiz a primeira proposta para a Bienal [de São Paulo], era uma bienal temática. Aí eu aprendi. É meio impossível encontrar um tema que dê conta...”*

---

compra la maleta como souvenir, o el curador la expone como argumento de autenticidad? [...] El artista nigeriano Mo Edoga, quién participara en la Documenta IX de Kassel, estuvo todo el tiempo del evento trabajando en la construcción de su obra con materiales reciclados. [...] Mo Egoga (quien actualmente reside en Alemania) observa que su prisma va "...desde DaVinci hasta Joseph Beys", no deja de acotar lo importante que le resulta provenir de una sociedad donde "...se puede comer con las manos, símbolo de la absoluta libertad humana". Nadja Taskov-Köler. "Mo Edoga". In: *Kunstforum International, Afrika-Iyalewa*, no. 122, Berlim, maio-julho, 1993, p. 254-256. Apud VALDÈS FIGUEROA, Eugenio. "Reciclando la Modernidad. El desecho y la (antropo)lógica del artefacto en el Arte Africano Contemporáneo". Publicado originalmente na *Revista Atlántica Internacional*. Centro Atlántico de Arte Moderno, Espanha, no. 13, primavera de 1996, p. 32 a 39.



*A ideia de bienais temáticas é uma discussão que veio já dos anos 60 com as crises das bienais em 1965, 1967... A Bienal de Paris e a Bienal de Veneza há um ano que não acontecem, fazem simpósios e começam a criar temas. Bienais temáticas funcionam como um grande guarda-chuva, como se pudessem abrigar tudo. Eu acho que isso não funciona. Para você ter um tema, de duas, uma: ou ele é dado por seu conhecimento da produção artística e você percebe os sintomas que vai levantar e tentar agrupar a produção, coisa que eu acho hoje em dia muito difícil; ou você começa a fazer a priori. Se for a priori, nem todos os artistas vão a se encaixar no tema. Um tema não resiste a mais de vinte ou trinta artistas. Nenhuma obra ficará 100% dentro de um tema. Então, aquilo pode até contaminar sua exposição com uma outra ideia, que talvez encontre uma ressonância e comece a se consolidar, solapando a sua. A ideia dos temas, eu acho, é uma forma de agrupar. Como as identidades nacionais não fazem mais sentido, estão sendo desconstruídas porque o mundo está se globalizando, então surge a necessidade de um outro agrupamento.*

*Em uma bienal que trabalhe com envios nacionais, estes teriam que se ajustar ao temas e essa é uma forma de tentar organizar, conferir organicidade, oferecer uma leitura, imprimir algum caráter analítico aos envios. Hoje em dia, os países não fazem questão das representações nacionais, os próprios artistas preferem não ser representantes nacionais em Veneza. As estratégias de seleção mudaram. Se você quiser fazer uma exposição da Dinamarca, você pega uma passagem e vai para lá, você passa uma semana vendo a produção local e escolhe. Isso não é representação nacional! São novas formas. Na Bienal [de São Paulo, de 2008], houve um seminário que organizamos sobre isso. Esse foi um dos papéis da Bienal passada, coletamos vários depoimentos a respeito disso.*

*As fronteiras nacionais não fazem mais sentido, passam a ser fronteiras culturais, identidades culturais e é aí que passam a importar milhões de outras coisas que esses temas, como o de Magiciens de la Terre, o de Cocido y crudo e de Cartografías, tentam abordar. São estratégias que vão se montando com o objetivo de articular e estruturar a exposição”.*

Os dois extremos ideológicos que serão abordados como parte da III Bienal de Havana se sustentaram na base dos diferentes *booms* comerciais de arte africana, asiática e latino-americana contemporânea que se sucederam nesse período. Oscilaram entre posições folcloristas ou alcunharam certo tipo de arte conforme determinadas características sociopolíticas de seus contextos de origem: morte<sup>108</sup> e violência no México, morte e droga na Colômbia, a pobreza na África, a censura no regime comunista na China etc. Surgiram megaexposições internacionais como: *África Explores*, em Nova Iorque; *África hoy*, na Espanha; arte chinesa mundo afora, uma série de exposições latino-americanas como *Cocido y crudo*, no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madri. Todas elas marcadas por uma reformulação do discurso sobre a identidade.

A Bienal de Havana nasceu no momento, e o acompanhou, em que as categorizações estavam em voga: “real maravilhoso”, “realismo mágico”, “barroco latino-americano”, termos muito mais relacionados com o *boom* latino-americano no mundo literário na época. Com a Bienal de Havana colocam-se em questão todos esses pontos de vista. A Bienal, assim, rejeitou o enfoque idílico e introduziu ângulos de análises diferentes daquilo que nos identifica, e foi se estendendo como o rio do conto

---

<sup>108</sup> 1. Final de la vida Il 2. esqueleto que simboliza este hecho, generalmente vestido de negro y con una guadaña Il 3. Uno de cada mil habitantes de la ciudad de México muere de enfermedades del corazón Il 4. En 1999 hubo 58,038 muertes en el Distrito Federal Il 5. Entre las defunciones generales en la ciudad se cuentan 8,462 por enfermedades del corazón, 6,240 por tumores malignos, 5,809 por diabetes, 2,907 relacionadas con enfermedades por alcoholismo, 2,822 por enfermedades cerebrovasculares, 2,319 por accidentes , 1,649 por influenza y neumonía, 1,102 por enfermedades del aparato urinario, 1,068 por afecciones, 741 por enfermedades del sistema nervioso, entre las principales causas Il 6. 22,159 personas murieron en hospitales en 1998 de las cuales 10,057 fallecieron en el IMSS, 2,915 en el ISSSTE y 387 en el hospital de Pemex y en otras instalaciones Il 7. *De muerte*, Muy intenso:” Nos llevamos un susto de muerte”. Il 8. *A muerte*. Hacer algo hasta el final “La pelea de gallos es a muerte”. Il 9. *Dar muerte*, Matar Il 10. *Echar el muerto* . Culpar a alguien: *Me echaron el muerto en el accidente*”. Il 11. *Muerto de hambre*. Pobre, Hambriento Il 12. *De mala muerte*. Lugar miserable: “Se emborracha em um bar de mala muerte” Il 13. *Santa Muerte*. Deidad central de un culto subterráneo que en apariencia involucra lo mismo a brujos que a jóvenes de la tendencia *dark*. FAESLER, Cristina. In: *ABCDF. Diccionario Gráfico de la Ciudad de México*. México D. F.: Editorila Diamantina S.A. de CV, 2001, p. 1328.

de Guimarães Rosa, “A terceira margem do rio”. Como recorda-se Mesquita na entrevista, “[esse aspecto folclórico] era o que estava acontecendo também no boom da literatura latino-americana dos anos 1970. O que é importante, nesse aspecto, é a entrada do ‘latino-americano’ no processo de globalização”. De fato, propôs-se a identidade como processo. Frederico Morais, que participou do evento teórico na III Bienal de Havana, afirma:

*“Cheguei à conclusão de que nossa arte era algo que ainda estava se fazendo, que está em vias, em trânsito. No entanto, não é o esboço de uma obra futura, é algo que quer permanecer sendo um croqui, algo inacabado, sem deixar de ser isto para transformar-se naquilo, sem prestar atenção no que foi e no que pretende ser. É uma continuidade sem compromisso, sem ponto de partida ou uma meta a se alcançar, uma coerência que se move na diversidade e na diferença. Uma espécie de equilíbrio no meio do caos. Não se pretende escapar da crise, mas sim conviver com ela de maneira criadora”.*<sup>109</sup>

O discurso sobre a identidade, a partir desse momento, começa, na Bienal, a atender especificidades locais e regionais. Um exemplo é o tema da morte, tratado por artistas colombianos ou mexicanos, e que não está submerso em magias ou no real maravilhoso, muito menos no barroco latino-americano. Em alguns casos, é abordada a tradição do culto aos mortos; em outros, a morte é abordada a partir da contingente violência urbana. Por outro lado, há a identidade como um processo, e ainda a arte que se revela por suas definições, que nunca termina de se fazer.

Diversas curadorias sobre arte latino-americana têm insistido no tema da violência e da morte, propiciando a construção de paradigmas que não só tendem a qualificar unilateralmente a arte de alguns países da área, mas também sua sociedade e experiência de vida. A Bienal de Havana não tem rejeitado a abordagem desses temas na forma paradigmática de inseri-los nas exposições de artes visuais, tendo em consideração que o fato de que tenham se convertido em estereótipos (violência e morte) de identidade não lhes priva da cota de verdade que englobam. Entretanto, a

---

<sup>109</sup> MORAIS, Frederico. “Tradição e modernidade na plástica brasileira”. In: *Debate abierto. Tradición y Contemporaneidad. Tercera Bienal de La Habana*. Havana: Centro Wifredo Lam, 1989, p. 32.

Bienal tem tentado abordá-los de modo a inseri-los em contextos discursivos muito mais amplos, dando conta de suas verdadeiras causas (sociopolíticas), como no caso da Colômbia, por exemplo, ou culturais, como pode se ver em alguns trabalhos provenientes do México, e socioeconômicos, como no caso da África.

Para citar exemplos, a inserção do tema da violência, desde essa outra ótica, já esteve presente desde a primeira edição da Bienal de Havana, em duas das obras premiadas: o tríptico *Manos anônima*, Prêmio de Pintura Candido Portinari, do argentino Carlos Alonso, onde botas de militares golpeiam uma grávida (comenta-se que é a filha do autor). A outra obra premiada foi a da brasileira Branca de Oliveira, Prêmio de Gravura José Guadalupe Posada, alusiva à violência durante o período militar no Brasil. As duas obras mencionadas abordam não a idiosincrasia violenta do ser latino-americano, mas uma política ditatorial que utiliza a violência como um instrumento de intimidação, controle e obtenção de informações. Não é violento o “ser” argentino ou brasileiro, como também não o é o colombiano. Em todo caso, a Bienal de Havana se fazia eco da necessidade de projetar ao mundo o horror das ditaduras militares no continente, sobretudo porque estava sendo recolhido e denunciado pela arte.

Outro exemplo foi a apresentação do altar de mortos de Milburgo Treviño, do México, na III Bienal de Havana. *El altar* de Treviño não foi apresentado como “uma curiosidade”, nem como uma expressão de uma “arte menor”. No mesmo caso estavam os brinquedos de arame, as bonecas mexicanas e os mini boívaes de madeira, que se inseriram na bienal de forma natural, junto a grandes realizações contemporâneas de artistas profissionais. Colocadas em diálogo e interação com trabalhos muito diferentes, eram inseridos na discussão entre “o culto” e “o popular”, algo que a Bienal tinha colocado para o debate, destaca Íbis Hernández Abascal. Esse tema é abordado amplamente em minha abordagem da III Bienal de Havana.

Durante a V Bienal de Havana, foram vários os artistas colombianos que trabalharam o tema da violência. Suas obras não foram expostas uma do lado da outra, seguindo o conceito curatorial da bienal, à maneira de “representação nacional”, mas obras foram inseridas nos diferentes núcleos da Bienal, sobretudo no intitulado “Entornos e circunstâncias”, onde se discursava sobre o âmbito físico e social de nossos países. As obras apontavam para problemáticas de índole ecológica, política, social, festiva, religiosa, sinalizando que tudo faz parte das circunstâncias em que vive

e se cria o artista no Terceiro Mundo. Entretanto, em várias das obras dos artistas colombianos aparecia o tema da violência, mas este não aparecia associado a uma circunstância relacionada como o sangue, a morte, com o sensacionalismo próprio da imprensa com esse perfil, que em algumas ocasiões tem sido assumida como arte. Apresentaram-se obras como *Canción de cuna*, de Germán Martínez Caña, que abordada o perigo das crianças de rua que se drogam com cola. Com garrafas que continham restos de cola-droga, o artista construiu a música “Duermete niño...”. Essa obra aborda explicitamente a violência, ao mesmo tempo que tem muito de ternura. Na IV Bienal, do mesmo modo, mostrou-se a obra *Jardim vertical*, de María Fernanda Cardoso. Como avalia o crítico colombiano José Hernández Aguilar, nas obras de Cardoso, de forma geral, “[...] a estrutura alegórica é, pois um recurso visual, de forma aberta e deliberadamente instável, outra característica própria do trabalho de Cardoso”<sup>110</sup>. E, sobre as especificidades das obras de Cardoso, complementa Aguilar: “de qualquer modo, a obra de [María Fernanda] Cardoso explora um tipo de agressividade que poderia se fundamentar na frustração de não poder sair do labirinto cultural que a origina. E é curioso, pois as referências sempre são óbvias na sua alusividade (a flor de plástico está morta, por exemplo), mesmo são muito finas na sua alusividade (a flor de plástico é transformação matéria)”<sup>111</sup>.

Os procedimentos utilizados por esses artistas, naquela época, têm se repetido em outros autores posteriores, mas naquele momento as obras não estavam reafirmando estereótipos, e sim constituíam uma renovação com relação ao uso de materiais e meios, em função da abordagem de questões que preocupavam a toda a sociedade latino-americana.

Dóris Salcedo, destacada artista colombiana com obras em coleções brasileiras como o Instituto Inhotim<sup>112</sup>, declara no simpósio organizado pela Coleção Daros:

---

<sup>110</sup> Traduzido do espanhol: “[...] La estructura alegórica es pues un recurso visual, de forma abierta y deliberadamente inestable, otra característica propia del trabajo de Cardoso.” AGUILAR, José Hernández. “María Fernanda Cardoso”. In: Catálogo da exposição *Cartographies*, 1992, p. 106.

<sup>111</sup> Traduzido do espanhol: “De cualquier modo, la obra de [María Fernanda] Cardoso explora un tipo de agresividad que podría fundamentarse en la frustración de no poder salir del laberinto cultural que la origina. Y es curioso, pues las referencias siempre son obvias en su alusividad (la flor de plástico está muerta, por ejemplo), aunque son muy finas en su alusividad (la flor de plástico es transformación materia).” AGUILAR, 1992, p. 108.

<sup>112</sup> A galeria Doris Salcedo, em Inhotim, é dedicada à obra *Neither* (2004), uma grande instalação que utiliza telas de ferro e gesso, para cobrir todas as paredes da galeria. O projeto arquitetônico é uma parceria entre Carlos Granada e Paula Zasnicoff, e tem 262 m<sup>2</sup> de área construída especialmente para a

*“Eu creio que a obra de arte não está diretamente relacionada com um evento. Antes, podemos dizer que a obra, diferentemente do jornalismo ou da história, afasta-se do evento e é desde essa distância, da distância que nos permite a arte, que se nos permite a reflexão, que se trabalha a obra de arte”.*<sup>113</sup>

Em temas como “Arte, sociedade e reflexão” (uma das propostas temáticas da IV Bienal de Havana), era impossível deixar de abordar esse aspecto. No entanto, ele aparecia sempre inserido num discurso muito mais amplo, que oferecia outras coordenadas do contexto, fomentando assim uma leitura mais completa e profunda do tema e seus desdobramentos.

A violência não quer ser abordada na arte como arte da violência, não é “violenta” a arte colombiana. A Bienal como evento mantém, também, uma perspectiva sociológica, com o intuito de mostrar a relação que a arte estabelece com o contexto mais imediato onde mora e produz o artista para falar por igual das festas populares, da violência urbana, do crime organizado, ou da morte.

Salcedo assim define seu trabalho:

*“Eu trabalho e vivo na Colômbia, e me interessa a realidade colombiana como me interessa a realidade de qualquer outro lugar que seja epicentro de violência. A Colômbia é epicentro de violência, e embora saibamos muito bem que há muitíssimos epicentros de violência no mundo, a Colômbia é um lugar onde a catástrofe não é singular. Não é que ocorra um evento catastrófico, mas a catástrofe para nós é como um evento*

---

obra. *Neither* foi primeiramente apresentada na galeria White Cube, em Londres, em 2004. A galeria Doris Salcedo foi inaugurada em março de 2008. A instalação *Neither* expressa uma abordagem de tensão sobre a arquitetura, que ao mesmo tempo ameaça e protege o ser humano. A obra de grandes proporções faz de alguns elementos de construção - como grades e paredes -, carrascos de nós mesmos. E cria um dilema para quem a visita: estou do lado de dentro ou de fora? Concebido depois da visita de Salcedo ao campo de concentração em Auschwitz, Polônia, a intenção da exposição é promover um encontro entre o exterior e a interioridade.

<sup>113</sup> SALCEDO, 2005, p. 127.

*ininterrupto*”.<sup>114</sup>

O também colombiano Oscar Muñoz ressalta:

*“O fato de ter vivido e crescido em Cali, Colômbia, um país com tantos conflitos, tão complexos e tão difíceis, indiscutivelmente desenvolve certo olhar, não sei, uma pulsão, uma necessidade de trabalhar um pouco sobre isso”*.<sup>115</sup>

A Bienal de Havana, portanto, propicia esse tipo de discussão, a partir de uma relação geral e não numa abordagem particular, de um único país, isolada. Como coloca o ex-curador da Bienal de Havana, Eugenio Valdés Figueroa:

*“... cada contexto produz maneiras diferentes de se relacionar com os dramas humanos e também com a criação artística, embora a hegemonia do Norte e do Ocidente nos obrigue a aceitar o contrário e continue impondo seus critérios de valor – éticos e estéticos – como universalmente únicos”*.<sup>116</sup>

E a Bienal de Havana relaciona estes contextos múltiplos e os desloca, de um contexto local a uma discussão geral.

Alertando sobre a abordagem com um viés político Salcedo ressalta:

*“Às vezes a apresentação dos artistas se vê submetida a esse panorama político e realmente me parece que a arte não deve estar submetida a nenhum projeto político específico”*.<sup>117</sup>

---

<sup>114</sup> Idem, p. 123.

<sup>115</sup> MUÑOZ, 2005, p. 99.

<sup>116</sup> VALDÉS FIGUEROA, Eugenio. “Prefácio”. In: *Guerra y Pá. Simpósio sobre a situação social, política e artística na Colômbia*. Zurique, 29 de janeiro de 2005, p. 12. (Daros-Latinoamerica).

<sup>117</sup> SALCEDO, Doris. In: *Guerra y Pá. Simpósio sobre a situação social, política e artística na Colômbia*. Zurique, 29 de janeiro de 2005, p. 123. (Daros-Latinoamerica).

Sobre a abordagem na obra de arte das vítimas da violência, Salcedo complementa:

*“Parece-me que as experiências dessas pessoas (as que vivem nas margens da vida, na periferia da vida, nas periferias das cidades, os civis que estão tanto no centro da violência como no front da guerra) não devem ser reduzidas à solidão e ao silêncio da vítima traumatizada, recordando na solidão o que lhe ocorreu. Eu creio que todas essas experiências devem ser inscritas num memorando”.*<sup>118</sup>

Sobre a estreita relação entre a produção individual do artista com o contexto onde produz seu trabalho se colocam Salcedo e Muñoz, Salcedo afirma:

*“Eu vivo num país em guerra, portanto, a sombra da guerra define nossas ações, define nossas vidas. E é a partir da guerra que eu estou produzindo estas obras. A guerra é a realidade, é a forma mais patética”.*

Já Muñoz diz que:

*“Também me parece que o trabalho de qualquer artista não responde a um ato mágico, momentâneo, mas a um processo e a uma elaboração que partem, obviamente, de experiências no contexto, experiências vivenciais, lembranças da infância e muitas coisas que se tecem e confluem nalguns pontos”.*<sup>119</sup>

Coerentemente com minha opinião sobre a forma com que a Bienal de Havana aborda esses temas, escreve Salcedo:

*“... o que se trata de fazer com a arte é ampliá-la até um ponto*

---

<sup>118</sup> SALCEDO, 2005, p. 125.

<sup>119</sup> MUÑOZ, Oscar. In: *Guerra y Pá. Simpósio sobre a situação social, política e artística na Colômbia*. Zurique, 29 de janeiro de 2005, p. 99. (Daros-Latinoamerica)



*onde mostre um elemento que seja comum absolutamente a todos os seres humanos, para além da cultura, da religião, da raça ou do país. Ainda mais, é preciso haver algo em comum, porque todos somos iguais, e esse elemento comum está no puramente humano”.*<sup>120</sup>

Uma característica da Bienal de Havana é, portanto, sua ênfase em investigações com um corte sociológico das cenas artísticas e dos contextos socioculturais de seu interesse. Assim, apareceram como temas centrais, recortes temáticos na curadoria que são temas nos debates teóricos: a marginalidade, as migrações, o colonialismo cultural, hibridações, apropriações e entrecruzamentos na cultura popular contemporânea e na gênese de determinadas produções simbólicas, entre outras. Para citar um exemplo: a inclusão da exposição de brinquedos africanos, na III Bienal de Havana e, portanto, no contexto de uma exposição de arte contemporânea, gerou polêmica ao aproximar esses dois universos, o artístico e o cotidiano. Os brinquedos africanos eram resultado do período pós-colonial. Com a migração de grandes massas de pessoas para as cidades em processo de industrialização, ocorre o encontro com os materiais gerados nessas cidades e, conseqüentemente, a miscigenação das tradições e inovações. A expectativa, para o público, era visitar uma mostra onde estivessem expostas esculturas tradicionais em madeira; mas foi introduzida uma produção contemporânea que era a escultura em arame. Nessa mesma exibição se rompeu, a partir de outra ótica, a expectativa da arte com tema africano, com uma exibição de escultura *shona* (feita com pedras semipreciosas) do Zimbábue. E também pipas chinesas, peças do vestuário latino-americano e bonecas mexicanas<sup>121</sup>. Foi feito um *workshop* de pipas com crianças em um parque público, do qual participaram os chineses que conheciam as técnicas, e também os artistas que participavam da Bienal.

Sobre a relação dos brinquedos com o contexto socioeconômico e cultural

---

<sup>120</sup> SALCEDO, 2005, p. 147 e 148.

<sup>121</sup> Com o terremoto que arrasou a Cidade do México em 1985, uma das áreas mais afetadas da produção foi a das confecções. Perante as dificuldades para arrecadar fundos de forma imediata surgiu a ideia de confeccionar as bonecas para serem vendidas e obter recursos para continuar produzindo. Foi lançada uma convocatória, em outubro de 1985, aos artistas plásticos nacionais para enviar projetos a serem executados pelas costureiras. Ver catálogo da III Bienal de Havana, p. 312-313.

onde são produzidos, Figueroa, que durante a terceira edição da Bienal de Havana foi responsável pela pesquisa na África, conclui:

*“Os brinquedos são construídos sobre a base de arquétipos representativos do modo de vida moderna (especificamente os meios de transporte: automóveis, helicópteros, aviões, motocicletas) em um processo de substituição simbólica dos atributos do desenvolvimento tecnológico e da visualidade urbana”*.<sup>122</sup>

Isso porque, como escreve Flávio de Carvalho, “as nossas cidades [...] são verdadeiros pandemônios e vivem em constante desequilíbrio”<sup>123</sup>.

No caso dos países africanos, especificamente, aqueles onde são produzidos os brinquedos,

*“a reciclagem da Modernidade está em muitos casos vinculada a uma reciclagem da tradição local. Sempre com uma intenção renovadora. O moderno aparece nestas obras, bem como modelo que é apropriado, transformado e reinserido no contexto cultural africano, ou bem como realidade material, produtiva e comunicativa, à que se alude por meio de seus resíduos. O descarte passa a ser uma evidência do moderno, que paradoxalmente pode ser usado como matéria prima para re-atualizar os conteúdos da tradição artística local”*.<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> Traduzido do espanhol: “Los juguetes se realizan sobre la base de arquétipos representativos del modo de vida moderno (especificamente los medios de transporte: automóviles, helicópteros, aviones, motocicletas) en un proceso de substitución simbólica de los atributos del desarrollo tecnológico y de la visualidad urbana”. VALDÈS FIGUEROA, Eugenio. “Reciclando la modernidad. El desecho y la antropológica del artefacto en el arte africano contemporáneo”. *Revista Atlántica Internacional. Revista de las Artes*. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, Espanha, no. 13, primavera de 1996, p. 35.

<sup>123</sup> CARVALHO, Flávio de. “Uma tese curiosa: A cidade do homem nu”. In: Catálogo da exposição *A cidade do homem nu*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010, curadoria de Inti Guerrero, p. 26.

<sup>124</sup> Traduzido do espanhol: “Su reciclaje de la Modernidad está en muchos casos vinculado a un reciclaje de la tradición local. Siempre con una intención renovadora. Lo moderno aparece en estas obras, bien como modelo que es apropiado, transformado y reinsertado en el contexto cultural africano, o bien como realidad material, produtiva y comunicativa, a la que se alude a través de sus restos. El

Sobre esse processo de reciclagem e retorno à sociedade se pronuncia Figueroa:

*“A cultura da reciclagem, que gera o subdesenvolvimento, contém uma tendência a estender o tempo de vida dos objetos, reutilizando-os num processo contrário à lógica do consumo e o desgaste precoce das coisas, própria das sociedades desenvolvidas. Essa tendência é reproduzida por metodologias artísticas que reciclam os restos da produção industrial – após usada e descartada – e os trasladam ao terreno da vida social, da que tinham sido deslocadas”.*<sup>125</sup>

Outro exemplo, nesse sentido, foi a participação, na terceira edição da Bienal de Havana, do Bogolan Kasobane, um grupo de artistas de Mali que resgata e utiliza a técnica ancestral de pintura em tecido *bogolan* (técnica pictórica com materiais terrosos sobre tela), utilizando desenhos contemporâneos. Eles (re)aprenderam a técnica com uma artista africana que ensinava a técnica de tintura africana *batik*.

Referendo-se ao perigo da avaliação equivocada da arte africana dos centros hegemônicos, alerta Figueroa:

*“O matiz cursi da mirada ocidental à arte africana se descobre nessa persistência em fazer um juízo ético e ideológico de sua produção comercial desde a perspectiva romântica que sublimiza a ‘ociosidade’ do objeto artístico, o gênio e a originalidade do autor. Este é um discurso descontextualizado na África, onde a chamada ‘arte’ tem sido sempre uma atividade funcional, intrinsecamente unida às necessidades*

---

desecho pasa a ser una evidencia de lo moderno, que paradójicamente puede ser usado como materia prima para reatualizar los contenidos de la tradición artística local”. VALDÈS FIGUEROA, 1996, p. 39.

<sup>125</sup> Traduzido do espanhol: “La cultura del reciclaje, que genera el subdesarrollo, contiene una tendencia a extender el tiempo de vida de los objetos, reutilizándolos en un proceso contrario a la lógica del consumo y el desgaste precoz de las cosas, propia de las sociedades desarrolladas. Esa tendencia es reproducida por metodologías artísticas que reciclan los restos de la producción industrial – después de usada y desechada – y los trasladan al terreno de la vida social, de la que habían sido desplazados.” VALDÈS FIGUEROA, 1996, p. 32 e 33.

*práticas coletivas, e regido pelos imperativos da demanda. O estético na África tem sido, mais que um valor individualista, de compensação psicológica, o reconhecimento de uma ordem na relação do indivíduo com a comunidade. O colonialismo descobriu e tratou de impor à arte africana outra escala de valores do estético, através dos critérios do artístico; o africano respondeu com a assimilação, mas também com o simulacro. Ambas atitudes são coerentes, porque têm a ver com a sobrevivência da cultura e do homem mesmos”.*<sup>126</sup>

E continua Figueroa, ressaltando a visão folclórica do africano pelos centros ocidentais:

*“O africano é considerado autêntico na medida em que satisfaçam determinadas fantasias ocidentais, concentradas em conceitos fetichistas como a originalidade, a tipicidade ou a autoria. Os primeiros conceitos se aplicam na busca da ‘genuína’ arte tradicional, o autor habitualmente é procurado nas obras contemporâneas, geradas por um pensamento moderno, mais perto da noção ocidental de arte. Seriam obras que saem do esquema do ‘pensamento selvagem’ com o qual se vinculou de maneira arbitrária à realidade material pré-moderna e a esfera intelectual do homem africano. Não é casual que na conhecida enciclopédia El Arte y el Hombre a arte africana apareça imediatamente depois do capítulo dedicado à*

---

<sup>126</sup> Traduzido do espanhol: “El matiz cursi de la mirada occidental al arte africano se descubre en esa persistencia en hacer un juicio ético e ideológico de su producción comercial desde la perspectiva romántica que sublimiza la "ociosidad" del objeto artístico, el genio y la originalidad del autor. Este es un discurso descontextualizado en Africa, donde el llamado "arte" siempre ha sido una actividad funcional, intrínsecamente unida a las necesidades prácticas colectivas, y normado por los imperativos de la demanda. Lo estético en Africa ha sido, más que un valor individualista, de compensación psicológica, el reconocimiento de un orden en el que se relaciona el individuo con la comunidad. El colonialismo descubrió y trató de imponer al arte africano otra escala de valores de lo estético, a través de los criterios de lo artístico; el africano respondió con la asimilación, pero también con el simulacro. Ambas actitudes son coherentes, porque tienen que ver con la supervivencia de la cultura y del hombre mismo”. VALDÈS FIGUEROA, Eugenio. “África: el arte y el hambre. Crítica a una mitología de lo auténtico”. *Third Text*, Londres, no. 31, verão de 1995, p. 3-8.

*arte dos loucos e os enfermos mentais, a da arte pré-histórica. É possível que nessa busca do selvagem houvesse também o interesse pelas formas da arte tradicional africana que manifestaram as vanguardas europeias, que buscavam pretextos para enfrentar a racionalidade burguesa”.*<sup>127</sup>

E alerta Figueroa sobre a possibilidade de uma interpretação errada entre o objeto e seu conteúdo quando afirma que:

*“A aniquilação do objeto não significa a destruição de seu conteúdo humano. Nessa persistência do antropológico há um certo conteúdo estético, porque a máquina parece ter sempre uma tendência antropomórfica que não se anula com sua inutilidade”.*<sup>128</sup>

Continua Figueroa:

*“O antropológico de uma máquina tem a ver com sua função, mas é também questão de significado. Como na arte, o antropológico dos aparelhos os provê de um campo de*

---

<sup>127</sup> Traduzido do espanhol: “Lo africano es considerado auténtico en la medida en que satisface determinadas fantasías occidentales, concentradas en conceptos fetichistas como la originalidad, la tipicidad o la autoría. Los primeros conceptos se aplican en la búsqueda del "genuino" arte tradicional, el autor se suele buscar en las obras contemporáneas, generadas por un pensamiento moderno, más cercano a la noción occidental de arte. Serían obras que salen del esquema de "pensamiento salvaje" con el que se vinculó de manera arbitraria la realidad material premoderna y la esfera intelectual del hombre africano. No es casual que en la conocida enciclopedia *El Arte y el Hombre*, el arte africano aparezca inmediatamente después que el capítulo dedicado al arte de los locos y los enfermos mentales, y al arte prehistórico. Tal vez en esa búsqueda de lo salvaje estuvo también el interés por las formas del arte tradicional africano que manifestaron las vanguardias europeas, que buscaban asideros para enfrentar la racionalidad burguesa”. VALDÈS FIGUEROA, 1995, p. 03-08. Este texto foi ministrado como palestra no II Encuentro Internacional sobre Arte Contemporáneo no Centro Wifredo Lam (sede da Bienal de Havana) em dezembro de 1995.

<sup>128</sup> Traduzido do espanhol: “Pero la aniquilación del objeto no significa la destrucción de su contenido humano. En esta persistencia de lo antropológico hay un cierto contenido estético, porque la máquina parece tener siempre una tendencia antropomorfa que no se anula con su inutilidad”. VALDES FIGUEROA, 1996, p. 32.

*ociosidade, de um sentido não prático no que radica sua beleza e sua espiritualidade”.*<sup>129</sup>

O objetivo dessas propostas era inserir um grupo de experiências que não fossem facilmente definíveis em relação à tradição e à contemporaneidade: como *design* e arte, cultura popular tradicional e produções simbólicas, ou apropriação desse mundo simbólico pela arte contemporânea. De fato, tais exposições eram inseridas no contexto de uma exposição de arte contemporânea internacional, gerando o debate no nível de museografia. A dúvida consequente e o desafio às fórmulas ortodoxas e a convencionalismos museográficos conceituais, ideológicos, era parte da discussão que propiciava a Bienal de Havana na ordem estética daquela época.

A Bienal de Havana, em sua terceira edição, caracterizou-se por sua heterodoxia e irreverência ante as convenções, ao mesmo tempo em que mostrou determinadas relações econômicas muito particulares, como, por exemplo, no contexto africano, a oscilação do mercado de arte até a economia informal, das expressões culturais tradicionais a uma reflexão sobre uma pseudomitologia do autêntico.

A análise sociológica que faz a Bienal não é só local. Ela introduz um novo critério de trabalho com artes. As outras bienais vinham sendo organizadas em outros países, seguindo o modelo da “avó das bienais”, a Bienal de Veneza. Em Havana, os curadores são, ao mesmo tempo, pesquisadores especializados em áreas geoculturais e historiadores de arte. O trabalho de curadoria divide-se em dois: viagens de estudo-diagnóstico, nas quais se visitam os países para estudar o contexto sociopolítico e cultural, não só para encontrar os artistas e obras a se inclui; e também para elaborar um panorama geral atualizado da cena artística dos países visitados, levando em consideração outros fatores da sociedade, da política e da economia. Foram realizadas visitas a países como Gana, Tanzânia, Haiti, Brasil, Indonésia e México,<sup>130</sup> de onde os pesquisadores voltavam com uma série de temas que nasciam do próprio sistema

---

<sup>129</sup> Traduzido do espanhol: “Lo antropológico de una máquina tiene que ver con su función, pero es también cuestión de significado. Como en el arte, lo antropológico de los aparatos los provee de un campo de ociosidad, de un sentido no-práctico en el que radica su belleza y su espiritualidad”. VALDES FIGUEROA, 1996, p. 32.

<sup>130</sup> No caso do México ver HERNÁNDEZ ABASCAL, Íbis “Visión del arte mexicano actual”. *Revista Atlántica Internacional. Revista de las Artes*. Centro Atlantico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, Espanha, no. 13, primavera de 1996, p. 19-25.

pesquisado. Posteriormente, discutia-se no grupo como estabelecer não só conclusões locais, mas também diagnósticos interregionais. Por exemplo, a pintura dos cabeleireiros na África paralelamente aos ônibus pintados no Haiti. Esse tipo de trabalho em grupo possibilita estabelecer, além de diagnósticos, prognósticos.

Como destaca Margarita Sánchez em entrevista:

*“É preciso levar em conta que conceber um tema interessante para ser trabalhado, incluído na práxis de três continentes, ou a um nível mais internacional, é fundamental para o evento. Partindo desse ponto, os nossos interesses por países em vias de desenvolvimento tornaram-se a meta fundamental da Bienal. Por isso, após essa Bienal, criaram-se muitas outras bienais, sobretudo em áreas não desenvolvidas como a Bienal do Senegal, Johannesburgo e do Mercosul, além de outras áreas em processo de desenvolvimento. A Bienal do Terceiro Mundo não acabou, mas deu origem a outras”.*

Dentre as atividades da Bienal, além das exposições, organizam-se eventos teóricos, cujos temas são definidos por meio de discussões internas no grupo de investigadores. A seguir, esses temas escolhidos internamente são confrontados com visões externas por parte de outros críticos, curadores e convidados dos eventos.

A análise crítica realizada nos eventos teóricos nas Bienais de Havana leva à discussão de temas como os efeitos da aplicação das políticas e programas multiculturais por parte das instituições hegemônicas, o que evidencia, muitas vezes, a persistência de um tratamento desigual e a falsa noção de um mundo global em que todos seriam tratados da mesma maneira.

Os temas de cada bienal têm origem em uma discussão feita a partir de uma série de pesquisas de investigação, de dossiês que haviam sido guardados de bienais anteriores, apresentando os temas que tinham vindo ao debate nos eventos teóricos e promovendo uma atualização constante do que acontece no mundo. Era um volume de informação enorme. Estabelecem-se pontos de partida preliminares, assentados sobre essa base. A documentação encontra-se guardada e catalogada no centro de documentação do Centro Wifredo Lam, com possibilidade de acesso ao público

mediante agendamento. Ela tem servido de importante suporte, a partir do intercâmbio de materiais com instituições do mundo todo e a doação de materiais por artistas, instituições, e evidentemente do resultado das viagens de pesquisa dos curadores do Centro Wifredo Lam, nas pesquisas de estudantes e críticos sobre a vida e a obra de Wifredo Lam e, sobretudo e inicialmente, de temas relacionados às áreas geográficas que foram tema de estudo das Bienais, assim como para a consulta de materiais bibliográficos e audiovisuais sobre a produção cubana e do resto do mundo. O centro de documentação do Centro Wifredo Lam possui aproximadamente 19.034 catálogos de arte, 2.492 livros e folhetos, 365 fitas de vídeo, 184 CDs, 31 DVDs e 10.328 slides. A Hemeroteca do centro de documentação possui 4.231 itens, assim como 1.386 recortes de jornais e 108 livros sobre Wifredo Lam. Sobre a importância e o processo da aquisição desses materiais, afirma Eugenio Valdès Figueroa:

*“A coleção do Centro Wifredo Lam, assim como o centro de documentação, enriquecido pelas investigações de terreno de seus especialistas, possibilitam a emissão de diagnósticos e avaliações gerais em torno do status da plástica terceiromundista no sistema de relações entre as culturas ocidentais e não ocidentais”.*<sup>131</sup>

Tendo um ponto de partida, são organizadas as viagens de estudo e diagnóstico de cada pesquisador. Eles visitam os países para os quais foram designados para fazer um estudo do panorama artístico contemporâneo local e regional e investigar o que se exhibe nas galerias e o que acontece em todo o âmbito cultural.

A formação dos pesquisadores era fundamentalmente baseada na história da arte ocidental tradicional, o que gerava um choque cultural ao visitarem esses países. No caso da África, por exemplo, conhecia-se apenas a cultura afro-cubana, que era a única referência para contatar a cena contemporânea africana.

Havia conversações cruzadas entre o que faziam os artistas profissionais e o

---

<sup>131</sup> Traduzido do espanhol: “La Colección del Centro Wifredo Lam, así como el archivo de documentación enriquecido por las investigaciones de terreno de sus especialistas, permiten la emisión de diagnósticos y valoraciones generales en torno al status de la plástica tercermundista en el sistema de relaciones entre las culturas occidentales y no occidentales”. VALDES FIGUEROA, Eugenio. In: *Resistirse a olvidar. Arte del Tercer Mundo (investigaciones)*. Folder produzido pelo Centro Wifredo Lam em novembro de 1993.



que faziam as comunidades; a investigação não se limitava à seleção de artistas, mas preocupava-se também com o surgimento de situações, processos culturais, fenômenos de arte popular, excepcionais ou não. Não havia restrição às cenas artísticas, ao mundo do artista, tratava-se de uma “expedição” sobre a cena estética local, situações de uma visualidade particular. Exemplo: a pintura bastante comum, produzida artesanalmente, com viés publicitário, da África (*sign painting*).

A partir do contexto específico, os pesquisadores identificavam a cena artística, mas ainda não sabiam o que estavam buscando, pois estavam abertos a todas as possibilidades. Coletavam a maior quantidade de material possível, tendo como referências as discussões iniciais em Cuba e o que ainda estava para ser discutido.

Uma vez terminadas as viagens, iniciava-se no Centro Wifredo Lam a discussão dos pesquisadores sobre os resultados de seus estudos diagnósticos e eles começavam a estabelecer relações com os temas comuns, estéticas comuns, situações parecidas que tinham um significado diferente e, assim, surgia a seleção de temas e de artistas para aquela edição da Bienal.

Na discussão, respeitava-se a diversidade de visões globais e de pressupostos filosóficos ancestrais. Não se pode esperar que artistas de diferentes continentes ou países respondam da mesma maneira questões concernentes à criação e valores estéticos. Mesmo quando era possível encontrar pontos em comum, ou um sistema filosófico semelhante, os resultados artísticos são diferentes, produzidos com uma percepção diferente. A Bienal estava ávida pela diversidade de percepções, cosmovisões e sensibilidades.

Sobre esse processo de curadoria, responde Aracy Amaral, ao ser assim questionada: “No caso da Bienal de Havana, os curadores atendem diferentes países, fazem uma seleção previa e depois, em conjunto, são selecionados os artistas que participarão da Bienal. Mesmo que alguns dos trabalhos não tenham sido vistos pessoalmente, somente através de material gráfico, pelos outros curadores. Alguém pode ser curador de um núcleo sem ter visto os trabalhos? Que você acha de não ver a obra e fazer a curadoria?”:

*“É problemático! Porque se você diz que um vai para África do Norte e seleciona artistas da África do Norte, outro vai para a região Sul da África, outro vai para o Oriente Médio e depois*

*discutem com outros na mesa, com os que não viram esses artistas, como é que eles vão poder opinar? É um falso democratismo! Eu acho. Porque não há possibilidade de você intercambiar conhecimentos com pessoas que não tiveram contato com a obra daquele artista. Vai mostrar um slide, vai mostrar na internet, vai mostrar uma imagem... Será que essa imagem fala suficientemente alto para você poder cortar ou incluir esse artista? É muito difícil. A pessoa que foi e visitou, eventualmente pode ter visitado o ateliê do artista, pode ter visto outras obras e chegou à conclusão de que aquele artista é interessante. Agora, chega outra na mesa e diz: “Ah, eu acho que esse não é tão interessante!” Tudo é muito relativo”.*

Do ponto de vista pessoal, Mosquera destaca suas vivências nas viagens à África como curador da Bienal de Havana, e recorda:

*“Estava organizando a curadoria sob uma perspectiva ‘terceiro-mundista’ globalizadora e certamente abstrata, e isso não coincidia necessariamente com os valores e os usos locais, que respondiam a tramas culturais, sociais e históricas particulares e interesses concretos, entre outros problemas e matizes. Tudo ficava mais complexo num mundo de migrações e identidades múltiplas. A experiência deixou marcas em mim com uma sensibilidade para o complexo de trabalhar entre culturas e sociedades distintas, onde tem que se começar por aceitar uma ampla margem de contradição. [...] há que ter uma consciência clara sobre os conflitos e perigos implícitos, da necessidade de curar de igual maneira com os ouvidos e com os olhos e, sobretudo, de assumir as próprias limitações. Toda curadoria transcultural deve começar por um exercício de modéstia”.*<sup>132</sup>

---

<sup>132</sup> Traduzido do espanhol: “estava comisariando desde una perspectiva “tercermundista” globalizadora y por fuerza abstracta, y esto no coincidía necesariamente con los valores y los usos locales, que respondían a tramas culturales, sociales e históricos particulares y a intereses concretos, entre otros problemas y matices. Todo se complejizaba más aun en un mundo de migraciones e identidades múltiples. La experiencia me marcó con una sensibilidad hacia lo complejo de trabajar entre culturas y

## CAPÍTULO 3

### 3.1. Particularidades das cinco primeiras edições da Bienal de Havana

A I Bienal de Havana de se realizou em 1984 e tinha como precedente o fato de que acontecia num país como Cuba, que com a Revolução liderada por Fidel Castro tinha promovido “mudanças muito profundas na vida das pessoas, nas relações sociais e nas instituições, e criou ou reorganizou de maneira incessante seu próprio mundo revolucionário”. Na Cuba revolucionária, “no seio da sociedade se faziam, ainda no período da criação da Bienal de Havana, esforços extraordinários para pensar a si mesma, formatar e compreender seus projetos, seus modos de transformar-se, por meio de ações coletivas, [...] enfrentamentos ideológicos, dentre os quais, na minha opinião, se insere a criação da Bienal”<sup>133</sup>.

Inserida nesse grande evento que foi o triunfo da Revolução em Cuba, se constitui por decreto oficial (ver anexo documento da *Gazeta Oficial de Cuba*) o Centro Wifredo Lam e, mais importante, a Bienal de Havana.

A primeira edição da Bienal de Havana foi inaugurada em 22 de maio de 1984, no Museu Nacional das Belas Artes em Havana, com organização do Ministério da Cultura cubano. Destacam-se na organização dessa primeira edição os cubanos José Veigas, importante arquivista de arte cubana, e Beatriz Aulet. Formavam parte da equipe Geraldo Mosquera e Nelson Herrera Ysla (este último ainda faz parte da equipe de curadores do Centro Wifredo Lam). Na Bienal foram apresentadas mostras

---

sociedades distintas, donde uno tiene que empezar por aceptar un amplio margen de contradicción”....”hay que ter una conciencia clara acerca de los conflictos y peligros implícitos, de la necesidad de comisariar tanto con los oídos como con los ojos y, sobre todo, de asumir las limitaciones propias. Toda curaduría transcultural debe empezar por ser un ejercicio de modestia”. MOSQUERA, 1994, p. 19.

<sup>133</sup> Traduzido do espanhol: “mediante una gran revolución, [...] se liberó a partir de enero de 1959 de las dominaciones que la aprisionaban, promovió cambios muy profundos de la vida de las personas, las relaciones sociales y las instituciones, y creó o reorganizó de manera incesante su propio mundo revolucionario. La sociedad hacía entonces esfuerzos extraordinários por pensarse en sí misma, comprender sus cambios y sus permanencias, sus conflictos y sus proyectos, sus modos de transformarse, em médio de acciones colectivas, luchas violentas, enfrentamentos ideológicos, cambios en las creencias, conflictos desgarradores y tensiones muy abarcadoras. Los propios tiempos se transformaron. El presente se llenó de acontecimientos y las relaciones interpersonales y la cotidianidad se llenaron de revolución; el futuro se hizo mucho más dilatado en el tiempo pensable y fue convertido em projeto; y el pasado fue reapropiado, descubierto o reformulado, y puesto en relación con el gran evento en curso”. MARTÍNEZ, Heredia Fernando. In: *Pensamiento social y política de la Revolución. La política cultural del período revolucionario: memoria y reflexión*. Ciclo de conferencias organizado pelo Centro Teórico-Cultural, Havana, 2007, p 140.

monográficas, antológicas, do equatoriano Oswaldo Guayasamin, de Francisco Toledo, do México, do chileno Roberto Matta e, na Casa de las Américas, do venezuelano Jacobo Borges, ampliando o marco de projeção da obra desses artistas.

Nesta edição a convocatória foi aberta através das embaixadas, somente para a América Latina, porque não se conhecia o que estava acontecendo na arte contemporânea dos outros países, como na África. Trabalhava-se a partir da revisão e posterior seleção do arquivo da Casa de las Américas, e dos contatos estabelecidos com outras instituições.

Com relação à I Bienal, pergunta-se Amaral: “Haveria alguma diferença entre a criação artística em Cuba, país que vive há 25 anos uma experiência socialista única na América Latina, e os demais países deste continente?”

A única diferenciação que me parece claramente visível é, ao nível de circulação da obra, a busca constante pelo estabelecimento de uma nova relação entre a arte e o público, ou seja, uma forma de participação da sociedade com a criação. Como? Alargando as possibilidades de acesso de um grande público “à produção artística que se expõe, ampliando sua participação no debate sobre essa arte”.<sup>134</sup>

Aracy Amaral, que participou como membro do júri na I Bienal de Havana, comenta sobre as particularidades da relação do Estado cubano e a produção artística em Cuba nessa época:

*“Se de um lado a criação artística, do ponto de vista formal, é absolutamente livre de acordo com sua Constituição, paralelamente existe uma máquina estatal montada para a veiculação da produção artística, a partir, evidentemente, dos desígnios do Estado”.*<sup>135</sup>

Essas relações estavam patenteadas nas diretrizes do Governo cubano, como declarou o então Ministro de Cultura de Cuba, nessa época, Armando Hart Dávalos:

---

<sup>134</sup> AMARAL, Aracy. “Observações e indagações. Criação artística e produção cultural”. *Cadernos da Associação Cultural José Martí. Impressões de Cuba 2*. São Paulo, 1984.

<sup>135</sup> AMARAL, Aracy, “Política cultural: os módulos”. In: “Observações e indagações. Criação artística e produção cultural”. *Cadernos da Associação Cultural José Martí. Impressões de Cuba 2*. São Paulo, 1984.

*“As experiências cerradas conduziram à direita. Queremos artistas pelo mundo, temos uma tradição cultural ocidental. Não vamos renunciar a ser ocidentais nem vamos renunciar a ser comunistas. É complicado”*.<sup>136</sup>

Como colocado anteriormente, a primeira edição da Bienal de Havana foi dedicada unicamente à América Latina. 2.200 obras de 835 artistas ofereceram um perfil visual preciso da cultura latino-americana, “uma experiência que foi mais importante que ver só umas poucas pérolas escolhidas”.<sup>137</sup> Contribuíram para essa escolha a localização geográfica e os estreitos e tradicionais vínculos com personalidades e instituições do continente, além da valiosa informação já compilada, na época, na Casa de las Américas (instituição criada logo após o triunfo da Revolução, em 1959, com o intuito de agrupar e valorizar a produção artística latino-americana), facilitando a convocação regional. Esta edição teve caráter de concurso e os títulos dos prêmios revelam a intenção de valorizar o legado dos mestres latino-americanos nas artes plásticas.

Amaral, ao ser questionada sobre suas impressões como membro do júri da I Bienal de Havana, responde:

*“A esta altura não me lembro de mais nada, só me lembro que foi muito difícil, sofri muito, a gente participa de júri e sofre sempre, porque é muito penoso você selecionar para premiar uns e não premiar outros. Sempre há um componente mais forte do ponto de vista político dos participantes do júri, que mantêm as rédeas na mão, às vezes contra a vontade, e frequentemente você é manipulado, e isso é complicado. Lembro-me que foi muito difícil, sofri muito. Eu me lembro que depois de Cuba tinham me convidado a participar de um júri de um prêmio literário e eu falei: ‘não vou não’, ia estar trancada em um*

---

<sup>136</sup> AMARAL, Aracy, “Uma pergunta ao ministro: o artista como transgressor”; In: “Observações e indagações. Criação artística e produção cultural”. *Cadernos da Associação Cultural José Martí. Impressões de Cuba 2*. São Paulo, 1984.

<sup>137</sup> CAMNITZER, Luis. *La Bienal de las utopías, Bienal de La Habana para leer*. Compilação de textos. Valencia: Universitat de Valencia, 2009, p 493.

*quarto de hotel lendo ensaios, romances, e aí ia ser outro sofrimento. Eu acho que participar de júris é uma dádiva do tempo e da energia da gente, mas é sempre muito difícil”.*

Amaral também emite sua opinião sobre os prêmios em eventos artísticos de forma geral.

*“É muito relativo. O importante na premiação é que há artistas que têm muitas dificuldades, inclusive financeiras, de sobrevivência; nesse aspecto é importante que eles tenham uma recompensa, mas acho mais interessantes, justamente por esses motivos, os prêmios de aquisição, e não primeiro lugar, segundo lugar, terceiro lugar, que podem acarretar, ao mesmo tempo, muita injustiça. Agora, o prêmio de aquisição eu acho perfeito, acho ótimo.”*

Já sobre as similitudes das propostas apresentadas na Bienal de Havana, entre a produção artística cubana e a do resto da América Latina, questiona Amaral:

*“Depois de apreciar as delegações dos diversos países da América Latina na Bienal de Havana e a delegação cubana, onde todas as tendências coexistem, permanece de minha parte uma pergunta que a muitos pareceu pecaminosa: até que ponto a vida influencia a arte? Ou seja: assegurada a liberdade de criação, é curioso que a imagem expressa nas obras de artes visuais não apresente diferenciações apesar de procederem de sistemas antagônicos. O que vem demonstrar que o homem é sempre o mesmo (cultura), a despeito do ambiente que o envolve, sobretudo no mundo contemporâneo com a fluidez da*

*informação veiculando modelos a que são sensíveis os artistas de todas as latitudes”.*<sup>138</sup>

O Brasil é presença marcante desde esta primeira edição, com a participação de obras de sessenta artistas, entre eles Fernando Barata, Leda Catunda, Ester Grinspum, Arthur Luiz Piza, Branca de Oliveira, Tomie Ohtake e Claudio Tozzi. Também o Prêmio Portinari, concedido ao uruguaio José Gamarra, destaca a importância do contexto artístico cultural brasileiro dentro da cena latino-americana.

O público que visitou a Bienal foi de 175 mil pessoas.

O eixo expositivo radicou-se no Pabellón Cuba<sup>139</sup>, projetado pelo arquiteto cubano Orrelly, um prédio sem paredes e com grandes colunas, sendo necessária a utilização de painéis distribuídos para satisfazer a linha da exposição que agrupou as obras por manifestações artísticas e por países.

O Pabellón Cuba ainda é um importante centro de encontros culturais, símbolo da arquitetura pós-revolucionária, e constitui o exemplo mais representativo da arquitetura deste período, como destaca Magda Ileana, curadora e uma das especialistas da arte africana:

*“Nos espaços do Pabellón Cuba aconteceram eventos como a Primera Muestra de la Cultura Cubana, em 1966, e o Salón de Mayo, em 1967. Participaram quase uma centena de artistas, tanto cubanos como estrangeiros, espectadores da versão cubana do afamado salão francês, organizado em Cuba pela iniciativa de Wifredo Lam. Além de Lam, participaram os*

---

<sup>138</sup> AMARAL, Aracy “Observações e indagações. Criação artística e produção cultural”. *Cadernos da Associação Cultural José Martí. Impressões de Cuba 2*. São Paulo, 1984.

<sup>139</sup> “Uma estrutura minimalista, ao ar livre, que foi construída para acolher o VII Congresso da União Internacional de Arquitetos (UIA) em 1963, tinha o propósito, como expressou RAIN em seu boletim noticioso, de funcionar como uma ‘intersecção transparente, aberta aos peões, organicamente integradas no ritmo cotidiano da cidade; que a arquitetura absorvera aparentemente uma urbanidade transparente, e se convertia num emblema do espírito de todo um período’. Como tal representava o otimismo e o dinamismo cultural dos primeiros anos da Revolução, e um momento de experimentação arquitetônica que logo foi substituída por um populismo mais democrático do tijolo de cimento socialista. Além de que a Rampa – rua onde localiza-se o Pavilhão – foi um lugar de grande importância simbólica da cidade durante os anos 1960, a tela de fundo para importantes eventos nacionais e internacionais onde concentrava-se a vanguarda intelectual”.

*também cubanos Amelia Peláez, Mariano Rodríguez, Domingo Ravenet, Ernesto González Puig, Luis Miguel Valdés. Entre os artistas estrangeiros, o chileno Roberto Matta, o islandês Gudmundur Erró, o mexicano Polo Castellanos, o espanhol Eduardo Arroyo e os franceses Jacques Monory, Alain Jouffroy e Bernard Rancillac, entre outros. O resultado do Salão foi um ‘memorável mural coletivo, que afirmava os caminhos ideológicos e políticos dos primeiros anos da Revolução Cubana [...] E, mais importante, insistia na ideia da coletividade, seguindo o espírito de coletivização e democratização do espaço urbano que tinha inspirado a concepção do próprio Pabellón. Um ano mais tarde, realizou-se ali mesmo a exposição Del Tercer Mundo, que, entre outras coisas, identificava a filiação ideológica ao mundo capitalista subdesenvolvido de uma ilha que, pouco antes, havia declarado o caráter socialista de sua revolução’.*<sup>140</sup>

O espaço propiciava uma diferenciação entre manifestações e suportes artísticos, com a utilização de diferentes tipos de painéis, conforme declaração de Nelson Herrera Ysla em entrevista:

*“A Bienal de Havana, porém, desde o primeiro momento, evitou a representação por países; em vez disso, agrupou as obras por gêneros e por manifestações: pintura, escultura, gravura, fotografia etc. Assim, fez-se um modelo híbrido entre as bienais que existiam nesses momentos, como a de Veneza e a de São Paulo. A partir da II Bienal, esse modelo foi se transformando, mudando ligeiramente, para todas as expressões sem distinção e*

---

<sup>140</sup> GONZÁLEZ-MORA, Magda, “El Sitio”. In: *Post-utopías y rumores de ciudad en el Pabellón Cuba, 4D - 4 Dimensions, 4 decades*. Lisa Schmidt-Colinet / Alex Schmoeger / Eugenio Valdés Figueroa (ed.). Berlin: Florian Zeyfrang,, 2008, p. 408. Traduzido do espanhol: “un memorable mural colectivo, que afirmaba los caminos ideológicos y políticos de los primeros años de la Revolución Cubana [...] Y lo más importante, insistía en la idea la colectividad, siguiendo el espíritu de colectivización y democratización del espacio urbano que había inspirado a la concepción del propio Pabellón. Un año más tarde tuvo lugar allí mismo la exposición *Del Tercer Mundo* que, entre otras cosas, identificaba la filiación ideológica al mundo capitalista subdesarrollado de una isla que, poco antes había declarado el carácter socialista de su Revolución.”



*sem discriminação. Esse fato levou à inserção da arte popular, da arte espontânea, da arquitetura e do desenho industrial. Com isso, eliminaram-se as hierarquias e os limites, que nem sempre tinham espaço na instituição Arte”.*

Sobre sua participação na I Bienal, Leonor Amarante declara na entrevista:

*“Devo dizer que fui a todas as edições da Bienal de Havana. Na primeira, decidi ir, mesmo o Brasil ainda não mantendo relações diplomáticas com Cuba. Cheguei sem visto, era repórter do jornal O Estado de S. Paulo, que era rotulado como de centro-direita. Fiquei detida no aeroporto por algumas horas até que se esclarecesse o motivo de minha viagem, que era cobrir a Bienal de Havana. Minha amizade com León Ferrari, artista argentino, na época radicado no Brasil, do qual tinha uma carta me apresentando a Ernesto Guevara, pai do Che, de quem consegui uma entrevista, fez com que as coisas se acomodassem”.*

E à pergunta “é verdade que você tem algumas restrições sobre a I Bienal de Havana?”, responde Amarante:

*“A I Bienal de Havana atribuiu prêmios e os escolhidos bem ilustraram a tendência realismo socialista do júri formado por críticos internacionais. Os artistas brasileiros, assim como eu, também não tinham visto e não poderiam enviar suas obras pelas vias normais. Assim, chegaram q Havana via Paris, e nunca mais puderam voltar. Afinal éramos todos clandestinos! As duas edições seguintes, além de se abrirem para a África e o Oriente Médio, passaram a privilegiar outras tendências. A Bienal de Havana foi uma conquista enorme de Cuba, que conseguiu durante todos esses anos levar artistas contemporâneos importantes, assim como críticos, diretores de*

*museus e, suas primeiras edições, embora realizadas com enormes dificuldades, no entanto insistiam em conceder prêmios. A Bienal de Havana iria acontecer mais cedo ou mais tarde. Cuba sempre teve uma produção artística vigorosa, especialmente na gravura. Há artistas modernistas que compõem a história da arte mundial, como os pintores máximos da Ilha: Wifredo Lam e René Portocarrero”.*

Sobre a importância da organização da I Bienal de Havana, e consequentemente sobre o significado do perfil da mostra cubana, escreveu Eliseo Diego na introdução do catálogo da I Bienal:

*“A comunicação entre os povos do Terceiro Mundo tem sido uma catástrofe encorajada pelas más intenções do imperialismo desatualizado ou em processo de corrupta decomposição. A Revolução Cubana tem proposto, com inquebrantável empenho, romper todas as barreiras entre irmãos, reintegrando o disperso. Assim, esta I Bienal é não só importante evento artístico, mas um fato de significação histórica que deveria ter incalculáveis e consoladoras consequências para o futuro de todos”.*<sup>141</sup>

\*

A II Bienal de Havana foi realizada em 1986.

*“Quando maior deveria ser o estímulo à vida cultural, menor resulta esse apoio na dura realidade de nossa economia, afetadas por uma ordem internacional injusta. À vez que, as grandes metrópoles capitalistas, através de vastos e*

---

<sup>141</sup> WEISS, Rachel, 2008, p. 364. Traduzido do espanhol: “Eliseo Diego escribió en la introducción al catálogo de la Primera Bienal: ‘La incomunicación entre los pueblos del tercer mundo ha sido una catástrofe alentada por las aviesas intenciones de imperialismo ya caducos o en trance de corrupta descomposición. La Revolución Cubana se ha propuesto, con inquebrantable empeño, romper toda barrera entre hermanos, reintegrar lo disperso. De aquí que esta primera Bienal sea, no sólo un importante evento artístico, sino un hecho de significación histórica que ha de tener incalculables y consoladoras consecuencias para el futuro de todos’”.

*poderosíssimos circuitos de museus, galerias, simpósios, publicações e meios de difusão massiva, criam os modelos da ‘arte universal’. Sem menosprezar os valores universais que existem em algumas dessas produções – a cuja assimilação crítica não devemos renunciar –, certamente se marginaliza a rica arte dos países do Terceiro Mundo. Trata-se, portanto, de abrir uma ofensiva em grande escala, que devemos enfrentar quaisquer que sejam as condições”.*<sup>142</sup>

De 1984 até 1986, foram feitas pesquisas e visitados alguns países do chamado Terceiro Mundo, possibilitando a inserção de artistas dessas regiões nesta segunda edição.

A II Bienal, em 1986, teve a participação de setecentos artistas de sessenta países, e 2.500 peças expostas. Estendeu-se para os países africanos, asiáticos e do Oriente Médio. Foi um desafio, já que não se tinha informação suficiente sobre a produção artística desses países para se realizar o agrupamento de tão vasta produção. Dessa forma, pela primeira vez aconteceu a privilegiada conjunção de obras produzidas exclusivamente no dito, à época, “Terceiro Mundo”. Nesta edição manteve-se o caráter competitivo, assim como manteve o critério de outorgá-los “com o objetivo de destacar aquelas produções que poderiam servir de exemplo para a diversidade e riqueza de expressões”.<sup>143</sup> Os prêmios foram dados à mexicana Marta Palau, ao representante das Filipinas, Lani Maestro, ao angolano António Olé e ao cubano José Bedia. Na noite inaugural, houve um concerto com Mercedes Sosa, Chico Buarque e Pablo Milanês, do qual participaram cerca de 40 mil pessoas.

À pergunta “o que você acha dos prêmios em bienais?”, Ivo Mesquita responde:

*“Acho o seguinte, [os prêmios] não fazem sentido, se for pelo viés da competição, mas se for um prêmio em dinheiro, que*

---

<sup>142</sup> Armando Hart Dávalos, ministro de cultura de Cuba na época na apresentação do catálogo da II Bienal de Havana em 1986. p. 13.

<sup>143</sup> Traduzido do espanhol: “con el fin de destacar aquellas producciones que pudieran servir de ejemplo en cuanto a diversidad y riqueza de expresiones”. LLANES, Lillian. In: Catálogo da III Bienal de Havana, p. 16.

*contribua para o artista tocar a vida, continuar produzindo, nada contra. É curioso porque o modelo da Bolsa Pampulha<sup>144</sup>, feito pelo Adriano Pedrosa e o Rodrigo Moura, mantém algo do formato dos salões, já constituídos no Brasil. Fui júri do Salão de Abril, no Ceará e os artistas selecionados ganham um pró-labore além do prêmio. Acho isso muito legal. O prêmio tem que ser um reconhecimento pela obra, um estímulo pelo potencial, mas tem que ter transparência”.*

Sobre o perfil desta edição se coloca a curadora do Centro Wifredo Lam e da Bienal de Havana, Margarita Sanchez:

*“A II Bienal já teve a participação de artistas do chamado Terceiro Mundo e priorizou fundamentalmente a ideia que colocava Cuba dentro do movimento dos países não alinhados na década de 1980, vinculando-se justamente à consciência de que a figura emblemática de Wifredo Lam, que deu origem ao Centro com seu nome, tinha as três origens: africana, asiática e latino-americana”.*

Que aconteceu em termos de espaços museográficos e museológicos? Repetem-se os processos da edição anterior e, pela primeira vez, se incorpora o espaço expositivo do Museo Nacional de Bellas Artes, edifício do final da década de 50, com características modernistas – cubo branco –, sendo o principal espaço da mostra. O critério para a distribuição das obras foi por manifestações artísticas.

As obras em papel e as fotografias foram mostradas em painéis; as pinturas foram colocadas diretamente nas paredes do museu. Poucas esculturas e instalações foram exibidas desta vez.

Sobre o papel desempenhado por esta edição da Bienal de Havana e a relação da mesma com o contexto cubano, destaca Weiss que:

---

<sup>144</sup> A bolsa Pampulha foi criada em 2002. Com o 27º Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte, implantou-se a Bolsa, lhe dando um novo formato ao projeto com a criação de um processo de residências para os artistas selecionados assim como auxílio financeiro aos mesmos.

*“A Bienal indicou a importância de reunir artistas e intelectuais procedentes do Terceiro Mundo, criar uma comunidade em que floresce uma cultura baseada em oposição à hegemonia (cultural) do Norte – uma comunidade concentrada em Havana. Tangente à política cultural geral de massificação daqueles anos, a Bienal também tinha um papel a desempenhar nos objetivos de ‘culturalização’ que faria da população cubana um público educado e culto, e também mais plenamente revolucionário”.*<sup>145</sup>

Durante o processo de devolução das obras da I Bienal, em 1984, e para a preparação da segunda edição da Bienal, é designada, como diretora, Lillian Llanes, que ficaria à frente do Centro Wifredo Lam e da Bienal de Havana até a realização da sexta edição. Llanes organiza o que se conhece como a equipe fundadora do Centro Wifredo Lam. Lembrando que a equipe que organizou a I Bienal pertencia ao Ministério de Cultura de Cuba e da qual formavam parte, entre outros, José Veigas, Gerardo Mosquera (que continuou trabalhando como especialista na equipe), Tonel (Antonio E. Fernández, artista recém-formado que na época cumpria serviço social no ministério) e Nelson Herrera Ysla, que ainda trabalha na instituição. Também faziam parte dessa equipe a diretora do Departamento, Beatriz Aulet, e o responsável pelo transporte das obras, o Sr. Juna Blanco. Dessa forma, a equipe da Bienal não coincide com a equipe fundadora a partir do trabalho na nova sede. Incluíram nesta equipe todos aqueles que, depois de formados e mesmo sem um edifício sede, já que as reuniões aconteciam num pequeno escritório emprestado na sede da revista *Revolución y Cultura* no bairro Kolhi, em Havana, tinham começado a trabalhar, em setembro de 1985, na primeira sede, radicada nas ruas Oficios e Acosta, em Havana Velha. Faziam parte também Íbis Hernández Abascal (especialista responsável por Brasil, Colômbia e México), que começou em junho de 1985, e Margarita Sánchez (estudiosa da produção

---

<sup>145</sup> WEISS, Rachel, 2008, p. 365. Traduzido do espanhol: “Teniendo como sede el Museo de Bellas Artes, la Bienal indicó la importancia que se concedía a convocar a artistas e intelectuales procedentes del tercer mundo, crear una comunidad que se concentrara en La Habana. Tangente a la política cultural general de masificación de aquellos años, la Bienal también tuvo una parte que desempeñar en los objetivos de ‘culturalización’ que harían de la población cubana un público educado y culto y, además, más plenamente revolucionario.”

artística de Argentina, Chile, Paraguai e Uruguai), em setembro deste ano. Ambas ainda hoje curadoras e especialistas do Centro Wifredo Lam.

Devido à pouca informação de que dispunham os organizadores desta edição sobre arte contemporânea dos países incluídos dentro do Terceiro Mundo, somente foi feito um estudo diagnóstico da produção artística dos países visitados, ou daqueles de que se possuía alguma informação, com as limitações próprias de tal desafio.

A primeira e a segunda bienais de Havana serviram como diagnóstico para ter uma noção geral do que estava acontecendo nessas áreas “periféricas”, e nelas se manifesta o “dilema” museográfico que perdura até hoje na Bienal. As obras não eram mostradas nem organizadas em pavilhões, e sim por manifestações artísticas ou temas.

Era urgente, conforme relembra Llanes na apresentação da III Bienal,

*“Promover a integração entre os artistas do Terceiro Mundo, baseada em um conhecimento de suas propostas. Foram feitos grandes esforços para excursionar em áreas e regiões desconhecidas e explorar sua criação artística”.*<sup>146</sup>

\*

A III Bienal aconteceu em 1989. Como afirma a curadora Rachel Weiss: “A III Bienal foi lançada em novembro de 1989 em meio a uma catástrofe nacional”<sup>147</sup>, isto é, o colapso da União Soviética e a consequente perda da relação econômica privilegiada estabelecida com Cuba. Apesar disso, Nelson Herrera Ysla na entrevista diz:

*“Na III Bienal, convocou-se um critério curatorial específico com temas e assuntos, de modo a refletir em torno de algo concreto, e não seguir imitando os modelos anteriores, tanto estrangeiros como o próprio da Bienal de Havana”.*

---

<sup>146</sup> “La integración artística es una necesidad y dar el primer paso resultaba inevitable”. LLANES, Lillian. In: Introdução do catálogo da III Bienal de Havana, p. 16.

<sup>147</sup> WEISS, Rachel, 2008 p. 365. Traduzido do espanhol: “La tercera Bienal se emprendió, en noviembre de 1989, en medio de una catástrofe nacional.”

Nesta edição ,a bienal se estrutura no sentido de ser a primeira com um conceito curatorial. Tradição e contemporaneidade foram o eixo curatorial. Concebe-se o que se chamou “ensaio geral” para ensaiar essas ideias. Ainda não se tinha estabelecido a linha de discussão pela equipe de curadores da Bienal da análise dos temas, da seleção de artistas, da museografia e outros. O carro-chefe era dirigido pelas ideias de Gerardo Mosquera, Lillian Llanes e Nelson Herrera Ysla. Novamente é usado o espaço do Museu Nacional de Bellas Artes.

O trabalho investigativo e a reflexão sobre diferentes tópicos da produção dos países do Terceiro Mundo fizeram com que a partir da terceira edição surgisse uma estrutura em torno de um objeto de reflexão. Consolidou-se, dessa forma, um critério de bienal temática, com o já citado tema “Tradição e contemporaneidade”, que também foi motivo de discussão, como pode ser atestado nas entrevistas em anexo.

O discurso sobre a identidade, a partir desse momento, começa, na Bienal, a atender especificidades locais e regionais. Obviamente, o tema da morte, tratado por artistas colombianos ou mexicanos, não está submerso em magias ou no real maravilhoso, muito menos no barroco latino-americano. Em alguns casos, é abordada a tradição do culto aos mortos; em outros, a morte é abordada a partir da violência urbana. Por outro lado, há a identidade como um processo, e ainda a arte que se revela por suas definições, que nunca termina de se fazer.

Uma característica da II Bienal de Havana é sua ênfase em investigações com um corte sociológico das cenas artísticas e dos contextos socioculturais de seu interesse. Assim, apareceram como temas centrais a marginalidade, as migrações, o colonialismo cultural, hibridações, apropriações e entrecruzamentos na cultura popular contemporânea e na gênese de determinadas produções simbólicas, entre outras.

A diferença entre as duas primeiras bienais esteve limitada fundamentalmente a sua extensão, tanto no que respeita aos países participantes como às atividades realizadas. Já na terceira edição, havia o objetivo de obter uma visão ampla e de conjunto da arte no Terceiro Mundo. Com relação aos prêmios, decidiu-se não mantê-los, para evitar o que, conforme Llanes, aconteceu nas duas primeiras edições: “a força da competição fez que o evento fosse valorizado pela grande maioria só pela mostra

concurso, e se perdera de vista o conceito integrador e polivalente do mesmo”<sup>148</sup>. Continua Llanes: “eliminou-se a orientação competitiva, dando um caráter de reflexão à mesma”<sup>149</sup>.

Como mencionado anteriormente, aproveitava-se a realização do evento, e sobretudo a presença de artistas e críticos, para organizar diversas atividades, tomando como referência a exibição das obras na exposição preparada pela Bienal:

*“As exposições teriam que aportar o material visual necessário para um primeiro nível de análises, os workshops deveriam permitir o intercâmbio e enriquecimento de ideias entre os artistas a partir das experiências particulares suscetíveis de serem generalizadas; e os debates teóricos teria que se converter no espaço necessário de reflexão entre todos os participantes”*.<sup>150</sup>

Nesta edição, como já dito, utiliza-se pela primeira vez um tema na concepção da Bienal, com o objetivo de “refletir sobre os problemas da tradição e a contemporaneidade na arte do ‘Terceiro Mundo’, sem pretender encontrar uma resposta definitiva, mas analisar, debater e valorizar alguns caminhos seguidos pelos artistas, seus resultados e sua importância dentro do contexto geral da arte do Terceiro Mundo”<sup>151</sup>.

Com relação à inserção de um tema, Rachel Weiss destaca que:

---

<sup>148</sup> Traduzido do espanhol: “la fuerza de la competencia hizo que el evento fuera valorado por la gran mayoría sólo por la muestra concurso y se perdiera de vista la concepción integradora y polivalente del mismo”. LLANES, Lillian. In: Introdução do catálogo da III Bienal de Havana. p. 16.

<sup>149</sup> Traduzido do espanhol: “se eliminó su orientación competitiva y se le dio un carácter de reflexión a la misma”. Idem.

<sup>150</sup> Traduzido do espanhol: “Las exposiciones tendrían que aportar el material visual necesario para un primer nivel de análisis, los talleres, permitir el intercambio y enriquecimiento de ideas entre los artistas a partir de experiencias particulares susceptibles de ser generalizadas; y los debates teóricos, convertirse en el necesario espacio de reflexión entre todos los participantes.” Idem.

<sup>151</sup> Traduzido do espanhol: “reflexionar sobre los problemas de la tradición y la contemporaneidad en el arte del Tercer Mundo. No pretender encontrar una respuesta definitiva sino analizar, debatir y valorar algunos caminos seguidos por los artistas, sus resultados y su importancia dentro del contexto general de arte del Tercer Mundo”. Idem.



*“A própria Havana foi comprometida e energizada, a Bienal se despojou dos vestígios remanescentes da forma colonialista (prêmio e organização das obras conforme a nacionalidade do artista) e uma metodologia de curadoria, baseada nos temas, liberou o espaço para uma maior ambição e realização intelectual”.*<sup>152</sup>

Mesmo assim, a diretora do Centro Wifredo Lam demonstra como estavam cientes dos riscos de organizar a Bienal de Havana com um tema de discussão, e relembra:

*“Não ignorávamos o perigo que implicava a seleção desse tema pelo hábito, muito estendido, de vincular a ele somente aqueles artistas que abordam suas raízes étnicas e de minimizar, ou desconhecer, as tradições provenientes de outros aspectos de nosso processo histórico e cultural”.*<sup>153</sup>

E Llanes justifica a escolha do tema “Tradição e contemporaneidade”:

*“Nosso interesse é romper esse esquema mediante a motivação para uma busca do próprio como consequência de milhares de anos de formação de nossos povos, identificar aquelas tradições forjadas no desenvolvimento de nossa história como resultado de múltiplas misturas, da interação com o meio geográfico e natural e dos particulares processos históricos, econômicos, sociais e políticos, entre outros, que têm tido sua expressão na arte. Na América Latina, por exemplo, quem duvida de que nas nossas mais profundas tradições se encontre a admiração e o*

---

<sup>152</sup> WEISS, Rachel, 2008 p. 365. Traduzido do espanhol: “La propia Habana quedó comprometida y energizada, la Bienal se despojó de los vestigios remanentes de forma colonialista (premio y organización de las obras según la nacionalidad del artista), y una metodología de conservación, basada en los temas permitió el espacio para una mayor ambición y logro intelectuales.”

<sup>153</sup> Traduzido do espanhol: “No ignorabamos el peligro que comportaba la selección de este tema por el hábito, muy extendido, de vincular a él sólo a aquellos artistas que incursionan en sus raíces étnicas y de minimizar, o desconocer, las tradiciones provenientes de otros aspectos de nuestro proceso histórico y cultural.” LLANES, Lillian, Introdução do catálogo da III Bienal de Havana. p. 16.

*respeito a nosso heróis e mártires, enfrentadores dos sucessivos processos de conquista, colonização e neocolonização”*.<sup>154</sup>

Sem deixar de reconhecer as dificuldades, e que a Bienal não tinha chegado à sua realização plena, conforme Llanes, a Bienal representava, na época (1989) “a mostra internacional mais importante dos artistas da Ásia, África e América Latina, mostrando o desenvolvimento de suas expressões artísticas e a significação de seus autênticos valores”.<sup>155</sup>

As investigações foram dirigidas à busca daqueles elementos que os artistas poderiam ter em comum, buscando entre eles a unidade dentro da diversidade. Deu-se visibilidade à apropriação contemporânea do tradicional.

A implantação de um eixo curatorial no desenho da Bienal implica uma estrutura nova em termos conceituais e no desenho museográfico. Que fazer com o espaço?

A partir daqui, a distribuição das obras não será mais por representações nacionais. A museografia e a montagem tiveram em consideração, em alguma medida, o peso que tinham, nas obras, o tradicional e o contemporâneo – em umas pesavam mais os elementos da tradição –, assim como as diferentes linguagens utilizadas e os tipos de materiais para a articulação do desenho museográfico.

Não foi necessária a utilização de painéis para quadricular os espaços, só foram usados onde eram necessárias como parede e divisão, ou para distinguir, destacar uma obra, enfim, dar um caráter conceitual à mostra.

---

<sup>154</sup> Traduzido do espanhol: “Nuestro interés es romper este esquema mediante la motivación hacia una búsqueda de lo propio como consecuencia de miles de años de formación de nuestro pueblos, identificar aquellas tradiciones forjadas en el desarrollo de nuestra historia como resultado de múltiples mezclas, de la interacción con el medio geográfico y natural y de los particulares procesos históricos, económicos, sociales y políticos, entre otros, que han tenido y tienen su expresión en el arte. En América Latina, por ejemplo, quién duda de que en nuestras más profundas tradiciones se encuentra la admiración y respeto a nuestros héroes y mártires, enfrentados a los sucesivos procesos de conquista, colonización y neocolonización”. LLANES, Lillian, Introdução do catálogo da III Bienal de Havana. p. 16

<sup>155</sup> Traduzido do espanhol: “la cita internacional más importante que tienen los artistas de Asia, Africa y América Latina para mostrar el desarrollo de sus expresiones artísticas y la significación de sus auténticos valores”. Idem.

Em minha opinião, a inclusão de brinquedos africanos na terceira edição, como já exposto, é coerente com o pronunciamento de Belting:

*“Se tais processos [o autor refere-se ao tema étnico, culturas tribais e África ‘continente negro’ na reivindicação do direito à sua própria arte] se multiplicarem e tiverem de ser levados em consideração pela nossa cultura científica, então estaremos a caminho de uma época em que a história da arte terá outra fisionomia e outro sentido.”*<sup>156</sup>

Os curadores decidiram mostrar em paralelo algumas das expressões populares, as quais, em alguns casos, formam parte de obras contemporâneas por uma produção viva nos países, e mostrá-las no mesmo nível das produções contemporâneas: os brinquedos de arame feitos por crianças africanas, ou as várias imagens de Bolívar talhadas em madeira feitas por artesãos venezuelanos.

Sobre a inserção dessas expressões populares, destaca Weiss:

*“... as talhas populares de Simón Bolívar, bonecos feitas à mão do México, brinquedos de arame de África do Sul, escultura chokwe angolana e vestuários latino-americanos, cerâmica cubana, uma exposição sobre o kitsch e outra de telas enlodadas Bogolán do Mali converteram a Bienal em um local de atividade e entusiasmo. [...] Como era um esforço compilar as obras, a Bienal foi sobretudo uma zona de intercâmbio, em que às oficinas, palestras e debates – organização e espontaneidade – foi dada igual importância”.*<sup>157</sup>

---

<sup>156</sup> BELTING, 2006, p. 100 e 101.

<sup>157</sup> WEISS, Rachel, 2008 p. 365. Traduzido do espanhol: “...las tallas populares de Simón Bolívar, muñecas hechas a mano de México, juguetes de alambre de África del Sur, escultura Chokwe angoleña y textiles latinoamericanos, cerámica cubana, una exposición sobre el *kitsch* y una de telas enlodadas Bogolán de Malí) convirtieron la Bienal en un sitio increíble de actividad y entusiasmo... Como fue un esfuerzo por compilar obras, la Bienal fue sobre todo una zona de intercambio, en la que a talleres, y conferencias y debates – organización y espontáneos – se les concedió igual importancia”.

Ao mesmo tempo, foram mostrados os trabalhos de vários artistas que recorrem a procedimentos e materiais que formam parte de uma tradição – com o vestuário latino-americano mostrado na Casa de las Américas e a caligrafia nos países árabes como exemplos de propostas que operam dentro da produção contemporânea. Distingue-se o tradicional também como produção contemporânea.

Foram convidados artistas contemporâneos cuja produção e procedimentos estão ligados ao tradicional, e que pelo conteúdo da produção se afastam desse tema. As exposições foram concebidas e organizadas como mostras especiais ou colaterais.

Foi preciso procurar espaços para este tipo de representação, dar-lhe visibilidade em outros espaços expositivos, e por isso, a partir desta edição e com as novas problemáticas museográficas, as obras são distribuídas pela Havana Velha, especificamente nas casas coloniais que pertencem ao Museu da Cidade da Oficina do Historiador da Cidade, Eusébio Leal<sup>158</sup>. A equipe da Bienal solicita esses espaços para expor as obras, já que o prédio sede do Centro Wifredo Lam era muito pequeno para um evento desta envergadura.

A expectativa, para o público, era visitar uma mostra onde estivessem expostas esculturas tradicionais em madeira; mas, ao mesmo tempo, foi introduzida uma produção contemporânea que era a escultura em arame. Nessa mesma exibição se rompeu, a partir de outra ótica, a expectativa da arte com tema africano, com uma exibição de escultura *shona* (feita com pedras semipreciosas) do Zimbábue. Não só foram exibidos brinquedos africanos, mas também pipas chinesas.

A terceira edição caracterizou-se por sua heterodoxia e irreverência ante as convenções, ao mesmo tempo em que mostrou determinadas relações econômicas muito particulares. Por exemplo, no contexto africano, a discussão oscilou do mercado de arte até economia informal, das expressões culturais tradicionais a uma reflexão sobre uma pseudomitologia do autêntico.

A visão de Mosquera sobre este tipo de proposta é taxativa:

*“Os novos valores especulativos antevistos em imagens exóticas*

---

<sup>158</sup> Essa oficina é a responsável por levar adiante o programa de restauro de Havana Velha, tendo resgatado muitas destas casas e convertido-as em centros culturais em coordenação e com o apoio de algumas embaixadas.

*só produziriam o fortalecimento, unicamente, do poder econômico do mercado da arte ocidental”.*<sup>159</sup>

E continua Mosquera, insistindo no sentido político-ideológico desse tipo de mostra:

*“O multiculturalismo, é, em definitivo, uma posição não só estética, mas também política. Trata-se, efetivamente, duma colonização ideológica da discussão em torno de noções como as de identidade, alteridade, diferença, singularidade, enraizamento, racismo, xenofobia, homofobia, nacionalismo, cosmopolitismo, mestiçagem, comunidade”.*<sup>160</sup>

Insistindo no caráter mercadológico e financeiro desse tipo de evento, ressalta Mosquera:

*“Porque, no fundo, qualquer artista, desses novos racistas (que se sustentam com verbas provenientes dos países periféricos – é a especialidade de [Dan] Cameron, com suas exposições absurdas), conscientes de sua vanta[Achille Bonito] Oliva, Hoet, ou Martin (Les Magiciens de la Terre), qualquer um desses artistas demagogos vão buscar no Suriname e na Austrália sempre um artista sem nome ou sem individualidade, pois seu papel – quando seu trabalho é para ser exibido em Paris ou Madri –, é representar uma arte inferior (embora concedido o ‘direito à diferença’) uma arte incompreensível, exótica, sem inteligência formal, conceitual, pobre de sentidos e de reflexão, representação de uma cultura inexistente,*

---

<sup>159</sup> Traduzido do espanhol: “A costa, por tanto, de nuevos valores especulativos antevistos en imágenes exóticas que no producirían más que el fortalecimiento del poder económico exclusivamente del mercado del arte occidental”. MOSQUERA, 1994, p. 22 e 23.

<sup>160</sup> “El multiculturalismo es, en definitiva, una posición no solo estética sino también política. Se trata, efectivamente, de una colonización ideológica de la discusión en torno a nociones como las de identidad, alteridad, diferencia, singularidad, enraizamiento, racismo, xenofobia, homofobia, nacionalismo, cosmopolitismo, mestizaje, comunidad”. MOSQUERA, 1994, p. 23 e 24.

*seguindo os parâmetros do despótico universalismo humanista, beatificado e pietista; aparece assim a representação de um Terceiro ou Quarto Mundo, devastado, e na melhor das hipóteses floresce (e é isso que os ocidentais apreciam, e por isso pagam aos Oliva, Camerons e Hoets, para que representem suas iniciativas), apesar da grande miséria humana dos países e lugares de onde eles vêm”.*<sup>161</sup>

Da terceira edição da Bienal de Havana, com uma crítica da situação econômica em Cuba pelo fim do socialismo na Europa, participaram 43 países, 190 artistas e 684 obras. A III Bienal coincidiu com a megaexposição curada por Jean Hubert Martin, *Magiciens de la Terre*, no Centre Georges Pompidou e no La Villette. A crítica internacional destacou esses dois eventos (Bienal de Havana e exposição no Pompidou) como dois extremos ideológicos na relação com as cenas da “periferia” e pelas diferenças no tipo de aproximação à arte produzida na “periferia”: África, Ásia, Oriente Médio, América Latina e também minorias no Primeiro Mundo, como ameríndios no Canadá e Estados Unidos, aborígenes australianos, *chicanos*, imigrantes africanos no Reino Unido, Estados Unidos e França. Na exposição da França, éramos vistos como magos ou bruxos e, no outro extremo, a Bienal de Havana alcunhava-se como Bienal do Terceiro Mundo. Esses dois extremos serão mantidos como duas linhas paralelas que eventualmente se tocam durante toda a década de 1990.

E continua Belting na abordagem dos processos de ruptura com relação a o tipo de exposição descrito acima:

---

<sup>161</sup> Traduzido do espanhol: “Porque en el fondo, cualquier artista que estos nuevos racistas (que se sacian con sumas financieras arrebatadas a países periféricos – es la especialidad de (Dan) Cameron – con sus absurdas exposiciones, conscientes de su ventaja gerárquica en relación con los artistas, pero siempre vestidos de multiculturalistas, como (Dan) Cameron, (Achille Bonito Oliva), (el belga Jan) Hoet, (Jean-Hubert) Martin (*Les Magiciens de la Terre*), cualquier artista, decia yo que estos demagogos van a buscar a Surinam o Australia, será siempre un artista sin nombre y sin individuo, porque su papel – cuando su trabajo es para ser expuesto en París o en Madrid – es el de *representar* un arte inferior (a pesar de reconocérsele el “derecho a la diferencia”), un arte incomprendible pero exótico, sin ‘inteligencia’, ‘formal’, ‘conceptual’ y pobre de sentidos y reflexibilidad, una representación de una cultura inexistente siguiendo los parámetros del despótico universalismo humanista, beatificado y pietista; aparecen, así, en representación de un tercer y cuarto mundos devastados o, en la mejor de las hipótesis, de una cultura que florece (y es eso lo que los occidentales aprecian y por eso pagan a los Oliva, Camerons y Hoets para que realicen sus iniciativas), a pesar de la mayor miseria humana de los países y lugares de donde proceden”. MOSQUERA, 1994, p. 25.

*“...numa cultura tribal – sim, ousou dizê-lo – não existe arte, mas não porque ali as imagens não tenham forma artística. Elas apenas não surgiram com a intenção de ser arte, mas serviram à religião ou a rituais sociais, o que talvez é mais significativo do que fazer arte em nosso sentido. O tema torna-se embaraçoso ali onde sempre se buscou expor a arte universal e não se podia evitar essa variante. Assim, a grande exposição organizada, em 1989, no Centro Pompidou e no La Villette revelava a grande desorientação na abordagem do fenômeno arte universal, hoje já metodologicamente resolvido. O título Magiciens de la Terre evitava o conceito de arte, mas naturalmente a ideia de arte era a ideia mestra para expor os ‘magos da terra’ num museu de arte – o que é completamente diferente de exhibir a arte universal na televisão, assim como o mundo como tal”.*<sup>162</sup>

E, sobre tal tipo de abordagem e seus procedimentos, acrescenta o Belting:

*“As revisões na imagem da cultura, que em muitas sociedades estão na ordem do dia, são hoje mais contraditórias do que podem parecer à primeira vista. A cultura ocidental, que se julgou demasiadamente capaz de representar todas as culturas étnicas, na medida em que as pesquisava e reunia, anuncia hoje o futuro de uma cultura universal da qual ela naturalmente reivindica a condução. As culturas étnicas do Terceiro Mundo, por outro lado, retiram-se para sua própria história a fim de salvaguardar um lugar de identidade e, com isso, por um mal-entendido didático, causam a impressão, de uma perspectiva ocidental, de serem nacionalistas. Mas enquanto a cultura ocidental cultiva as suas ideias, ao mesmo tempo desmorona no seu interior uma velha unidade cultural que ainda era sustentada pela sua convicção numa camada unitária de*

---

<sup>162</sup> BELTING, 2006, p. 102 e 103.

*cultura. Há muito tempo, a antiga cultura burguesa da modernidade não representa os interesses de grupos particulares no interior da sociedade”.*<sup>163</sup>

O Brasil esteve representado em *Magiciens de la Terre* com obras de três artistas: Cildo Meireles com *Missão/Missões (Como construir catedrais)*, 1987, o Mestre Didi<sup>164</sup> com *Opa Esin (Lança ancestral)*, *Osanyin Ati Osumare (Cetro do Senhor da Vegetação do Arco-Íris)*, *Iwun Igi (O espírito da árvore)*, *Opa Aiye-Orum (Cetro da existência)*, e Ronaldo Pereira Rego com dez esculturas alegóricas da tradição africana: *Fortuna major*, *Nourriture pour oxum*, *Mestre Omulù*, *Compadre Giramundo*, *Yorimà*, *Iemanjá*, *Bonhura*, *Moçam II*, *Nana Borukê ou o Duplo Gerante e Legbarà ou Elegbà*. O representante cubano foi José Bedia, com a obra *Vivre en la línea*, 1988. Como pode ser observado, todos esses trabalhos trazem uma referência mística forte, sugerindo uma leitura unidirecional dos trabalhos. O conjunto das obras leva a uma interpretação limitada de trabalhos como o de Cildo Meireles, que, além do tema da espiritualidade, faz uma crítica aguda ao processo de colonização e sobretudo ao papel desempenhado pela Igreja Católica nesse período da História.

Com relação a Bedia, o crítico cubano Orlando Hernández assevera:

*“[José] Bedia é um estudioso da pré-história dessas sociedades [refere-se ao caráter universal da obra de Bedia além das Américas], de seus costumes, de seus modos de vida, de seus procedimentos criativos, de seu pensamento mitológico, mágico, religioso, de seus sistemas simbólicos, de suas expressões artísticas, epígrafes que têm sido habitualmente o objeto de estudo da arqueologia e da etnologia. Bedia se vale da arqueologia e da etnologia, tanto ou mais que da própria história da arte. Daí que, mesmo que possamos encontrar na*

---

<sup>163</sup> BELTING, 2006, p. 103 e 104.

<sup>164</sup> Segundo Gerardo Mosquera, deixando em evidência a interpretação errada que se deu aos artistas em *Magiciens de la Terre*, “no Brasil está o ‘Mestre Didi’, que na realidade é um sacerdote afro-brasileiro que construi objetos de culto mas os faz também além da funcionalidade ritual e sendo estimulado, os converteu em esculturas.” Traduzido do espanhol. “en Brasil está ‘Mestre Didi’ que es en realidad un sacerdote afro-brasileño que hace objetos de culto pero los hace también, que empezó a hacerlos, ya, más allá de la funcionalidad ritual y siendo estimulado, los convirtió en esculturas.”



*sua obra pontos de contato com procedimentos estilísticos que são característicos do pop ou do conceitualismo ou da arte povera, devemos supor sempre que estes têm sido obtidos de fontes muito mais remotas, de tradições muito distanciadas do fazer artístico contemporâneo, ou ao menos que têm sido procedimentos previamente desinfetados, purificados, devolvidos a sua condição primária, a sua origem, e retomados depois desde aí”.*<sup>165</sup>

Uma primeira abordagem, a francesa, correspondia ao enfoque místico, religioso, ritualístico, colorista, exótico, atribuídos à produção dos países da periferia, nutrindo-se de argumentos como a “negritude”, o “selvagem”. Essa abordagem refere-se à multiplicação de “projetos de exposições que preparam a cultura (ou a história) sobre determinado tema para o visitante curioso, e não para o leitor de um livro. O motivo para a organização de exposições reside então menos na própria arte do que na cultura, que, para ainda ser convincente, tem de ser apresentada de maneira visível por meio da arte”.<sup>166</sup>

Belting define esse tipo de abordagem como um processo de compensação folclórica:

*“A chamada arte universal, podemos então acrescentar, oferece esse processo de compensação folclórica, visto que de modo algum pode proporcionar seriamente uma contrapartida ao modelo ocidental, e visto que apresenta a cultura do Terceiro Mundo apenas na condição de um reservatório.*

---

<sup>165</sup> Traduzida do espanhol: “[José] Bedia es un estudioso de la prehistoria y la historia de estas sociedades, de sus costumbres, de sus modos de vida, de sus procedimientos creativos, de su pensamiento mitológico, mágico, religioso, de sus sistemas simbólicos, de sus expresiones artísticas, epígrafes que han sido habitualmente el objeto de estudio de la arqueología y de la etnología . Bedia se auxilia de la arqueología y de la etnología tanto o más que de la propia historia del arte. De ahí que aunque podamos encontrar en su obra puntos de contacto con procedimientos estilísticos que son característicos del pop o del conceptualismo o del arte “povera”, debemos siempre suponer que estos han sido obtenidos de fuentes mucho más remotas, de tradiciones muy distanciadas del quehacer artístico contemporáneo, o al menos que han sido procedimientos previamente desinfectados, purificados, devueltos a su primaria condición, a su origen, y retomados luego desde ahí”. HERNÁNDEZ, Orlando. “José Bedia: Introducción a uma cosmografia”. In: Catálogo da exposição *Cartographies*, 1993, p. 90 e 92.

<sup>166</sup> BELTING, 2006, p. 27.

*Em seu livro Kulturgeschichte und Modernität Lateinamerikas [História da cultura e a modernidade na América Latina], de 1992, Constantin von Barloewen chama a atenção para o desenvolvimento equivocado que, em suma, consiste no fato de que as nações são respeitadas, mas as culturas desprezadas quando se planeja uma modernidade mundial. Esse desenvolvimento equivocado é incentivado pela circunstância de que a modernização vem sempre acompanhada da importação de mídias ocidentais”.*<sup>167</sup>

Poderíamos chamar essa modernização da globalização para a qual alerta Mosquera, “a tão mencionada ‘globalização’ (comunicações e intercâmbios globais, imaginando um planeta interconectado).” Para ele,

*“Essas conexões se produzem dentro de esquemas radiais e hegemônicos ao redor dos centros de poder, deixando desconectada boa parte do mundo, ou deixando-a conectada de maneira indireta – e sob o controle – dos centros. É, na verdade, uma globalização de e para os centros, com limitadas conexões Sul-Sul. Tal globalização, independentemente de suas limitações e controles, tem melhorado sem dúvida a comunicação, e tem propiciado uma consciência mais pluralista. Mas tem introduzido a ilusão de uma orbe trans-territorial, omni-participativa, de diálogo multicultural, com correntes em todas as direções”.*<sup>168</sup>

E Mosquera vê os novos problemas inerentes a esta modernização:

---

<sup>167</sup> Idem, p. 98 e 99.

<sup>168</sup> Traduzido do espanhol: “La tan llevada y traída ‘globalización’ (comunicaciones e intercambios globales, imaginando un planeta interconectado)”. Para Mosquera “estas conexiones se producen dentro de esquemas radiales y hegemónicos alrededor de los centros de poder, dejando desconectada entre sí buena parte del mundo, o dejandola conectada de manera indirecta – y bajo el control- de los centros). Es en verdad una globalización desde y para los centros, con limitadas conexiones Sur-Sur. Tal globalización, a pesar de sus limitaciones y controles, ha mejorado sin duda la comunicación, y ha propiciado una conciencia más pluralista. Pero ha introduzido la ilusión de un orbe trans-territorial, omni-participativo, de diálogo multicultural, con corrientes en todas direcciones”. MOSQUERA, Gerardo. “Cambiar para que todo siga igual”. *Lapiz. Revista Internacional de Arte*, ano XIII, no. 11, Espanha, 1994, p. 14.

*“[...] Os novos problemas são os mais perigosos, porque apontam para um redesenho das hegemonias de acordo com os processos de internacionalização, pluralidade e multiculturalismo a que tende a sociedade. Provêm de uma estratégia [...] de mudança para que tudo continue igual”*.<sup>169</sup>

Acrescenta Mosquera:

*“Essa problemática se manifesta de modo bastante claro nas exposições de artes plásticas. Tem crescido o interesse do Norte pela arte do Sul, aumentam as mostras transculturais, e surge uma aparente vontade ecumênica. Tudo isso constitui, sem dúvida, um passo de avanço com relação à férrea centralização que tinha prevalecido. As coisas têm melhorado, mas prevalecem muitos dos velhos problemas e sua essência, ao mesmo tempo em que se introduzem outros novos. Prevalece um sistema muito centralizado em grandes circuitos de museus, galerias, publicações, colecionadores, mercados etc. [...] que exerce o poder de legitimador em escala internacional, desde critérios eurocêntricos a até mesmo Manhattan-cêntricos. Estes circuitos centrais têm o dinheiro, e o investem na construção do ‘valor universal’ desde seus pontos de vista e os do mercado”*.<sup>170</sup>

---

<sup>169</sup> Traduzido do espanhol: “[...] Los problemas nuevos son los más peligrosos, porque apuntan hacia un rediseño de las hegemonias acorde con los procesos de internacionalización, pluralidad y multiculturalismo a que tiende la sociedad. Proviene de una estrategia [...] de cambiar para que todo siga igual”. MOSQUERA, 1994, p. 16.

<sup>170</sup> Traduzido do espanhol: “Esta problemática se manifiesta de modo bastante claro en las exposiciones de artes plásticas. Ha crecido el interés del Norte por el arte del Sur, aumentan las muestras transculturales, y surge una aparente voluntad ecuménica. Todo esto constituye sin duda un paso de avance con respecto a la férrea centralización que había prevalecido. Las cosas han mejorado, pero se mantienen muchos de los viejos problemas y su esencia, al mismo tiempo que se introducen otros nuevos. Prevalece un sistema muy centralizado en grandes circuitos de museos, galerías, publicaciones, coleccionistas, mercados, etc..., que ejerce el poder legitimador a escala internacional desde criterios eurocentricos y aún Manhattan-céntricos. Estos circuitos centrales tienen el dinero, y lo invierten en la construcción de “valor universal” desde sus puntos de vista y los del mercado”. MOSQUERA, 1994, p. 14.

A complexidade e os possíveis conflitos e visões nas tentativas de miscigenar produções artísticas, em cuja exterioridade podem ser estabelecidas relações, bem como o perigo de discriminação ou de uma leitura errada, são abordados por Mosquera:

*“O multiculturalismo pretende que nos conheçamos melhor depois da experiência da alteridade, porque a imaginação chamada ‘multiculturalismo’, e o que você vê no outro, é você mesmo à distância, uma visão interior da sua exterioridade.*

Complementando seu raciocínio, Mosquera cita Alain Badiou: “venha comigo e eu respeitarei sua diferença”.<sup>171</sup>

Às vezes, esses discursos podem levar a intensificar as diferenças e consolidar conceitos que, mesmo relativos, acentuam as diferenças e a exclusão das propostas artísticas dos artistas dos países do chamado Terceiro Mundo. Como afirma Mosquera:

*“É engraçado, no entanto, que umas propostas que dizem menosprezar os critérios binários identidade e lineação vigentes em décadas passadas [o texto é de 1994], norte-sul, centro-periferia, nós-outros, mantenham nesses esquemas de inclusão práticas dúbias quase explícitas”.<sup>172</sup>*

Os dispositivos utilizados podem mascarar uma falsa interpretação das propostas de ambos os extremos, do Primeiro e do Terceiro Mundo:

*“Este é o cerne da questão: se os dispositivos inclinam a balança a favor da descolonização, acabam sendo um ato pós-*

---

<sup>171</sup> Traduzido do espanhol: “Lo que el multiculturalismo pretende no es que nos conozcamos mejor después de la experiencia de la alteridad, porque la imaginación del autodenominado “multiculturalismo” lo que ve en el Otro es el Yo-Mismo-a-distancia, *una interioridad dada pela exterioridad.*” E Mosquera cita Alain Badiou em “vuelvete como yo, y yo respetaré tú diferencia”, do *Ensaio sobre la conciencia del mal*. MOSQUERA, 1994, p. 25.

<sup>172</sup> Traduzido do espanhol: “Es curioso, sin embargo, que unas propuestas que dicen desdeñar los criterios binarios identidad e lineación operantes en décadas anteriores (a década dos anos 1990, o texto é de 1994) – *norte-sur, centro-periferia, nosotros - los otros* - mantengan en estos esquemas de inclusión unas prácticas duales casi explícitas”. DE LA NUEZ, Iván, “Una costa y otra”. *Lapiz. Revista Internacional de Arte*, ano XIII, no. 11, Espanha, 1994, p. 27.

*colonizador, um colonialismo velado, um impasse em que um Ocidente desorientado reconstrói – com a ajuda de críticos do Terceiro Mundo – os seus padrões de autoridade cultural”*.<sup>173</sup>

Cria-se assim “uma perspectiva implícita na que as margens parecem por o corpo, e Ocidente o discurso. A Periferia o *sabor* e o Ocidente o *saber*”.<sup>174</sup>

Ao responder a pergunta de Pierre Restany sobre Arte em Colômbia (hoje Art Nexus) e sobre a relação da III Bienal de Havana com *Magiciens*, o crítico escreve que “*Magiciens* apresentou um conjunto de obras, digamos, primitivas, e outras conceituais contemporâneas do Ocidente. Um fenômeno que evidentemente provoca certas questões”. E continua Restany: “a tentação consiste em dizer que há de um lado ritos ocidentais fabricados e do outro, ritos tribais, que estão sometidos e que são mantidos como foram na noite dos tempos”.<sup>175</sup>

No outro extremo estava, claro está, a tendência ideológica marcada pelas particularidades de um mapa geopolítico e geoeconômico que agrupava a “arte do Terceiro Mundo”: a Bienal de Havana. Esta tinha um enfoque mais comprometido com a História da Arte dessas localidades e regiões. Uma história muitas vezes não escrita, totalmente inédita em termos da arte contemporânea, e também mais comprometida com as características de uma tradição sociocultural. Ambos os extremos foram definidos por Belting como novos e antigos. Ele afirma que “os mais novos combatiam abertamente o antigo e outros o defendiam a todo custo. Ambos os lados apelavam para a famosa lógica da história a fim de impor o seu ponto de vista”.<sup>176</sup>

---

<sup>173</sup> Traduzido do espanhol: “Este es el centro del problema: si los dispositivos de inclusión inclinarón la balanza a favor de salidas descolonizadoras o significan, ellos mismos, un acto postcolonizador, un colonialismo de terciopelo; un *impasse* mediante el cual un Occidente desorientado reconstruye –con ayuda de artistas y críticos del Tercer Mundo – sus esquemas de autoridad cultural”. Idem, p. 28.

<sup>174</sup> Traduzido do espanhol: “una perspectiva implícita en la que los márgenes parecen poner el cuerpo y Occidente el discurso. La Periferia el *sabor* y Occidente el *saber*.” Idem.

<sup>175</sup> Traduzido do espanhol: “*Los Magos* presentó un conjunto de obras digamos primitivas, y otras conceptuales contemporâneas de Occidente. Un fenómeno que evidentemente causa ciertas interrogantes” e continua “la tentación consiste en decir que hay por una parte ritos occidentales fabricados y por el otro, ritos tribales, que están sometidos y que son mantenidos como lo eran en la noche de los tiempos”.

<sup>176</sup> BELTING, 2006, p. 20.

Sobre esse tipo alternativo de proposta, ressalta o destacado escritor e curador cubano Ivan de La Nuez:

*“Optar, então, pelas variantes críticas que, desde a periferia, têm questionado as inclusões multiculturais é algo mais do que uma eleição conceitual ou estética. É uma aposta por acentuar as fissuras dessa dominação e não por reacomodá-las. Trata-se,, enfim, de praticar um exercício mínimo de descolonização: dos outros, e de nós mesmos”.*<sup>177</sup>

Octavio Paz (1994) aponta para o fato de que a polêmica que comoveu a classe intelectual e vastos segmentos da opinião no período da Guerra Fria foi fundamentalmente de ordem “política e moral”.<sup>178</sup> Com o fim da Guerra Fria, os discursos políticos e morais de outrora mudaram essencialmente, e apareceram novos temas culturais. Revisando as mensagens de fundo dos megaeventos artísticos e culturais desse período, é possível verificar essas mudanças.

Para Tadeu Chiarelli houve uma adaptação do “resíduo” precedente às novas condições com a aparência de algo original:

*“Por outro lado, aquele ‘resíduo’, ao ser transplantado do século XIX (ou anteriores) para o século XX, teve que se adaptar a certas questões estéticas e artísticas propostas pelas vanguardas históricas que antecederam o transplante. Isso significou que, desde o ponto de vista formal, muitas vezes tal ‘resíduo’ atingiu diferenças notáveis em relação a seus modelos do passado, tendo assumido, portanto, a aparência de algo ‘novo’”.*<sup>179</sup>

---

<sup>177</sup> Traduzido do espanhol: “[...] Optar , entonces, por las variantes críticas que, desde la periferia, se han cuestionado las inclusiones multiculturales es algo más que una elección conceptual o estética. Es una apuesta por acentuar las fisuras de esa dominación y no por reacomodarla. Se trata, en fin, de practicar un ejercicio minúsculo de descolonización: de *los otros*, y de *nosotros* mismos”. DE LA NUEZ, 1994, p. 32.

<sup>178</sup> PAZ, Octavio. *La llama doble: amor y erotismo*. Série Biblioteca Breve. México D. F.: Seix Barral Editorial, 1994, p. 152.

<sup>179</sup> CHIARELLI, 2007, p. 17.

Para Gerardo Mosquera,

*“A desconstrução da história da arte, ademais de uma descentralização polifocal, multiétnica, multidisciplinar e contextualizadora, implica uma revisão igualmente plural da arte do Ocidente, a partir da qual foi construída. Significa incluir, na história da arte universal, o outro, a diferença, o contraste, a contradição”*.<sup>180</sup>

Já para Belting,

*“A arte universal, uma vez independente das barreiras linguísticas, é o símbolo de uma nova unidade mundial, embora ofereça apenas a matéria bruta para uma nova cultura midiática, que por sua vez é controlada pelos Estados Unidos e pela Europa!”*<sup>181</sup>

Para Ivo Mesquita, as fronteiras nacionais desaparecem e aparecem fronteiras culturais, “identidades culturais, e é aí que passam a importar milhões de outras coisas que esses temas, como os de *Magiciens de la Terre*, *Cocido y Crudo* e *Cartografias* tentam abordar. São estratégias que vão se montando com o objetivo de articular e estruturar a exposição”.

Aracy Amaral e Ivo Mesquita se manifestam sobre os processos de inserção do objeto escultórico em exposições, como o que aconteceu na terceira edição da Bienal. Aracy responde à pergunta “Estratégias curatoriais como a inclusão nas exposições de objetos cujo estatuto ‘artístico’ não é bem definido – exemplo, a exposição *Magiciens de la Terre* – e na III Bienal de Havana, com brinquedos africanos, artesanato e cultura popular, contribuem para uma leitura folclórica da arte produzida no nosso continente? Como você vê essas estratégias?” do seguinte modo:

---

<sup>180</sup> Catálogo da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul.

<sup>181</sup> BELTING, 2006, p. 99.

*“Eu não vi a exposição de Havana que você está mencionando, que inclui esse tipo de objeto, mas eu devo dizer que essa exposição Magiciens de la Terre foi um verdadeiro terremoto no meio artístico internacional, porque ela desencadeou todo um interesse pelo Terceiro Mundo, pelo mágico, pelo épico, que não existia antes. Tanto que os norte-americanos e os curadores de museus nunca se perdoaram pelo fato de que tivesse cabido aos franceses a iniciativa de realizar a exposição como uma consequência de êxodo de magiciens perfeito. Na primeira bienal seguinte a Magiciens, em Veneza, um encontro de que eu participei também, a partir da experiência de Veneza, foi muito interessante, organizado pelo MoMA, que tomou carona na experiência de Magiciens de la Terre; participamos eu e Paulo Herkenhoff como representantes do Brasil, e cada um apresentou um paper no Palácio Tímer de Veneza. Debatia-se, especificamente, Magiciens da la Terre. É que os americanos não se conformavam com o que tinha acontecido naquela exposição tão debatida, e resolveram fazer também um debate, uma discussão em cima do Terceiro Mundo, da criatividade, artesanato ou criatividade existente em países distantes, que não estavam em contato direto com os grandes centros hegemônicos”.*

Mesquita, ao ser interrogado a pergunta “de forma semelhante à exposição Magiciens, que incluiu objetos religiosos e místicos, a III Bienal de Havana apresentou objetos como brinquedos africanos e outros, provenientes da cultura popular, na exposição. Qual sua opinião sobre isso? Você vê alguma diferença entre as duas posições?”, responde:

*“Eu acho que Magiciens de la Terre, de novo, estoura as categorias. Ela é um elemento detonador das categorias hegemônicas, mesmo que tomando o partido de que o artista tem algo de mágico e que há algo de mítico na arte.*



*Mas eu acho que o problema não é esse. O problema é que a gente sempre achou que a América Latina fosse um continente Ocidental e, a partir dessa visão culturalista, ela não é reconhecida como produto do Ocidente, mas como non-western [não ocidental]. Eu me lembro que em 1989 fui dar uma aula e o diretor estava muito contente, porque pela primeira vez tinha alguém falando da non-western art. E esse é o ponto. Magiciens de la Terre misturava o western e o não western. Hoje em dia existe uma perspectiva já histórica desse tipo de exposição, desse tipo de discussão que começou nos anos 80, em 1989, há aproximadamente vinte anos. Depois vieram muitas exposições com o espírito de Magiciens, por exemplo as que celebravam os 500 anos da chegada dos europeus à América e a mostra dos 500 anos [Mostra do Redescobrimento] em São Paulo. O curador [Jean-Hubert Martin] era potente, ele rompia com a crítica da desconstrução”.*

Pode-se dizer que, desde seu exórdio, a Bienal de Havana criou um espaço alternativo ao monopólio seletivo do *mainstream* do mundo ocidental no Hemisfério Norte, ao incluir um diálogo fluido entre os países situados abaixo da linha do Equador (o chamado Sul-Sul).

Assim, ao identificar-se a si mesma como a Bienal do Terceiro Mundo, abriu as portas ao diálogo entre artistas procedentes de lugares localizados à margem do mundo norte-ocidental (África, Ásia, Oriente Médio e América Latina), sua diversidade e também seus aspectos comuns, além da valoração de tradições culturais e históricas, ou de especificidades sociais, políticas, econômicas, e suas implicações na ordem estética.

Como responde Rosangela Rennó à pergunta “Qual, no seu critério, a importância da Bienal de Havana? O que a diferencia de outras bienais?”,

*“Trata-se de uma bienal que acontece muito mais com o apoio integral dos artistas do que os tradicionais apoios institucionais. Isso faz da Bienal de Havana um evento muito*

*peculiar, com uma escala menos agigantada, pelo menos há uns dez ou quinze anos. Por outro lado, ela sempre teve intenções e ambições políticas, desde os anos 90, o que já a colocava numa posição diferenciada em relação às outras. Havia mais efervescência e um diálogo muito interessante entre as obras de artistas de países e continentes diferentes”.*

Os anos da década de 1990 foram anos de implementação de políticas multiculturais conduzidas pelos circuitos institucionais norte-ocidentais. Do ponto de vista da teoria multiculturalista, ambas as linhas de argumentação são aceitas indistintamente, amparadas num critério paternalista e de inclusão, neutralizando conteúdos que algumas vezes eram subversivos, outras simplesmente exibindo uma diferença. Não é casual a persistência da temática do “outro” em eventos teóricos ou em exposições de arte. Inclusive, apareceram fundações especialmente dedicadas a uma determinada tolerância do desempenho artístico do “outro”. Ao polemizar tais parâmetros de inserção de um tipo de arte diferente, ambas as posições ideológicas, que foram opostas em um dado momento, se tocaram ou se dissolveram em um lugar compartilhado de aprovação da diferença.

Mesmo com o aumento dos projetos, como a Bienal de Havana para a inserção da produção artística dos países em desenvolvimento, catalogados como periferia, ainda não tem havido um reconhecimento uniforme, como destaca Mosquera:

*“A nova inclinação dos centros à arte contemporânea das periferias apenas tem modificado o esquema anterior. É certo que existe uma consciência mais aberta, maior relativismo multicultural e uma atração pelo Outro. Mas o peso específico das exposições e publicações da plástica periférica na circulação internacional, mesmo que tenha aumentado, segue sendo desproporcional. O esquema centro-periferia tem ganhado em flexibilidade, mas se conserva incólume...[...]*

*Estamos muito longe de uma cena artística globalizada”.*<sup>182</sup>

E justifica esse pronunciamento ao afirmar:

*“A questão é que os centros ocidentais estão começando a fazer no Terceiro Mundo a circulação intercultural da arte, a partir de suas próprias visões e interesses. A maior parte das exposições de uma cultura ou culturas para ser representada perante outra, ou outras, se produz nos eixos verticais dos centros para as periferias, financiadas, organizadas e curadas por instituições e especialistas dos centros, que são os que têm o poder e a iniciativa para fazê-lo”.*<sup>183</sup>

E explica como acontece esse processo:

*“Desse modo se reproduz o esquema radial: os centros, além de enlatar para as periferias sua própria arte, levam para si a arte que escolhem nas periferias, sob controle, mantendo a desconexão entre as zonas do silêncio. Depois os devolvem reembalados, encarregando-se também de exhibir as periferias nas periferias. A isso chama-se circulação internacional e intercultural da arte. É o fenômeno da curadoria invertida: os países receptores fazem a curadoria das exposições das culturas cuja arte vai se expor, quase nunca ao contrário, e isso parece*

---

<sup>182</sup> Traduzido do espanhol: “La nueva inclinación de los centros hacia el arte contemporáneo de las periferias apenas si ha modificado el esquema anterior. Es cierto que existe una consciencia más abierta, mayor relativismo multicultural y una atracción por el Otro. Pero el peso específico de las exposiciones y publicaciones de la plástica periférica en la circulación internacional, aunque ha aumentado, sigue siendo desproporcionado. El esquema centro-periferia se ha vuelto más flexible, pero se conserva incólume. [...] Estamos muy lejos de una escena artística globalizada”. MOSQUERA, 1994, p. 14.

<sup>183</sup> Traduzido do espanhol: “La cuestión es que los centros occidentales están comenzando a hacerle al Tercer Mundo la circulación intercultural del arte, desde sus propias visiones e intereses. La mayor parte de las exposiciones de una cultura o culturas para ser representadas ante otra u otras se produce en los ejes verticales de los centros hacia las periferias, financiadas, organizadas y curadas por instituciones y especialistas de los centros, que son los que tienen el poder y la iniciativa para hacerlo”. Idem, p. 16 e 17.

*ser o mais natural”*.<sup>184</sup>

Segundo Mosquera, os centros hegemônicos continuam enxergando a produção de nossos países como secundárias e dependentes:

*“A relativa valorização do ‘outro’ motiva o começo de uma iniciativa invertida, com os curadores dos centros, à maneira de novos exploradores pós-coloniais, alternando-se nos nossos ‘hearts of darkness urbanos’ para descobrir suas riquezas. Os velhos relatos coloniais do ‘descobrimento’ proseguem hoje na geografia da arte. É que o Ocidente hegemônico é sempre o Eu, os demais somos o Outro”*.<sup>185</sup>

Para a efetivação destes processos, aplica-se também o chamado mercado curatorial, pelo fato de curadores tomarem como base os trabalhos de artistas apresentados nestes eventos para organizar outros, que, na opinião de Ivo Mesquita, bienais podem se converter em geradoras deste tipo de mercado:

*“Sim, assim como as feiras... Com o boom das bienais você passa a ter curiosidade de saber o que acontece, começa a ouvir comentários do mundo inteiro por conta da globalização. Eu tenho curiosidade de saber como é a Bienal de Sidney, o que é mostrado lá, e também nas bienais de Dakar, Johannesburgo, Cairo... Tenho curiosidade porque eu vou ver coisas lá que não veria em outro lugar.*

---

<sup>184</sup> Traduzido do espanhol: “De este modo se reproduce el esquema radial: los centros, no conformes con enlazar hacia las periferias su propio arte, llevan hacia sí el arte que escogen en las periferias, bajo control, manteniendo la desconexión entre las zonas del silencio. Después lo devuelven reenvasado, encargándose así también de exhibir las periferias en las periferias. A esto se llama circulación internacional e intercultural del arte. Es el fenómeno de la curaduría invertida: los países receptores comisarían las muestras de las culturas cuyo arte se va a exponer, casi nunca la revés, y esto parece ser lo más natural”. Idem, p. 17.

<sup>185</sup> Traduzido do espanhol “La relativa valorización del Otro motiva el comienzo de una iniciativa invertida, con los curadores de los centros, a manera de nuevos exploradores postcoloniales, internándose en nuestros *hearts of darkness* urbanos para descubrir sus riquezas. Los viejos relatos coloniales del “descubrimiento” prosiguen hoy en la geografia del arte. Y es que el Occidente hegemónico es siempre el Yo, los demás somos el Otro”. Idem, p. 29.

*Não podemos ser maniqueístas. O mercado é ruim? Pode ser. Mas ele pode ser muito bom. Hoje em dia, como é que eu faço o projeto de um artista que custa 500 mil reais, se não tiver o apoio do galerista dele, que vai vender o trabalho para um cliente depois? Sem falsa inocência, todos nós trabalhamos por um salário. Isso é capitalismo.*

*Eu acho que o pior é o boom da profissão de curador. Com essa coisa dos anos 80, da explosão da ‘volta à pintura’, da volta do objeto, do mercado, entrou com tudo... Hoje em dia, esse mercado está muito mais materializado, com arquivos etc. Os museus não estavam preparados para a arte contemporânea, então tiveram que contratar curadores independentes, daí esse boom mundial de curadores, em diversos lugares e cada um com uma especialidade. Daí a institucionalização da profissão com a criação de cursos, programas acadêmicos ou não”.*

Todos esses processos são evidentes nas exposições de artes visuais onde a globalização, a valorização ou desnível na apresentação e inserção das produções dos países hegemônicos e os periféricos, onde o Outro e o Eu levam a discussão e defesa de pontos de vista neutros ou partidários, se convertendo num “jogo esquizofrênico” onde deve prevalecer a discussão da arte como eixo central.

Como coloca a artista colombiana Doris Salcedo, levando ao plano artístico e não político ou ideológico, mesmo que a proposta possa derivar um tipo de discussão com este perfil,

*“A arte contemporânea não fala em primeira pessoa. A arte contemporânea é um jogo esquizofrênico. O centro do outro se coloca em meu centro e eu olho para o outro a partir do meu centro e meu centro se coloca no centro do outro e eu me olho de fora. Essa é a lógica com que opera a arte contemporânea em geral”.*<sup>186</sup>

---

<sup>186</sup> SALCEDO, 2005, p. 147.

\*

A IV Bienal aconteceu em 1991.

A situação econômica em Cuba era catastrófica, já que na “medida que a década de 1980 passava para a de 1990, foi ficando evidente que a crise mundial não era geral apenas no sentido econômico, mas também no político. O colapso dos regimes comunistas [...] não apenas produziu uma enorme zona de incerteza política, instabilidade, caos e guerra civil, como também destruiu o sistema internacional que dera estabilidade às relações internacionais durante cerca de quarenta anos”.<sup>187</sup>

Essa crise e desestabilidade tiveram um forte impacto na situação econômica e social em Cuba, e conseqüentemente “a situação se deteriorou [...], e quando foi convocada a IV Bienal no final de 1991, Cuba foi abalada profundamente por uma crise que é conhecida oficialmente como o Período Especial”.<sup>188</sup>

O que é o período especial? Conforme Weiss:

*“O ‘período especial em tempo de paz’ se define em oposição ao ‘período especial em tempo de guerra’. Ambos os termos foram criados relação com as sombrias perspectivas econômicas causadas pelo colapso do bloco socialista, quando não estava claro se o futuro declarava paz ou guerra com os Estados Unidos”.*<sup>189</sup>

Mesmo com essa situação difícil, que evidentemente se refletiu na organização da Bienal, em Cuba teve outra conotação pelo interesse do Governo e da direção do Centro Wifredo Lam e de seus funcionários em dar continuidade ao projeto Bienal. Como declara Leonor Amarante:

---

<sup>187</sup> HOBBSAWM, 2003, p. 20.

<sup>188</sup> WEISS, Rachel, 2008 p. 365. Traduzido do espanhol: “La situación de deterioro en los años posteriores y, y cuando se convocó la Cuarta Bienal a fines de 1991, Cuba se hallaba en lo profundo de una crisis que se conoce oficialmente como el ‘período especial’”.

<sup>189</sup> CAMNITZER, Luis. “Nuevo Arte en Cuba. Nota de referència n. 6”. In: *Pabellón Cuba, 4D - 4 dimensions, 4 decades*. Lisa Schmidt-Colinet / Alex Schmoeger / Eugenio Valdés Figueroa / Florian Zeyfrang (ed.). Berlín: b\_books, 2008 p. 431. Traduzido do espanhol: “El ‘período especial en tiempo de paz’ se define en oposición al ‘período especial en tiempo de guerra’. Ambos términos fueron creados en relación con las sombrias perspectivas económicas causadas por el colapso del bloque socialista, cuando no estaba claro si el futuro deparaba paz o guerra con los Estados Unidos”.

*“Quando se fala em crise financeira na América Latina, pressupõem-se cortes na cultura. No entanto, em Cuba a Bienal não fecha as portas diante de acidentes naturais como os vários furacões arrasadores que assolam o país, nem diante de ameaças ideológicas ou econômico-financeiras. Nem mesmo quando caiu o muro de Berlim e se perdeu grande parte do apoio da União Soviética”.*

Nesta edição, em 1991, houve a participação de 180 artistas e a exibição de 1.100 peças, com o tema “Desafio à colonização”, pela proximidade da celebração do Quinto Centenário da chegada às Américas de Cristóvão Colombo. A Bienal de Havana, então, dedicou-se à reflexão sobre o significado e as consequências da colonização e neocolonização nas áreas que constituem o objeto de estudo do evento. Um fato relevante foi a coincidência de a quarta edição ter ocorrido no mesmo ano do congresso do CIMAM – International Committee of ICOM (The International Council of Museums) for Museums and Collections of Modern Art, do qual era membro, nesse momento, a diretora do Centro Wifredo Lam, doutora Lillian Llanes. A participação de Llanes no Congresso anterior motivou o interesse dos participantes de se reunir em Havana e assistir a Bienal.

É apenas a partir dessa edição da Bienal de Havana que o termo curador passa a ser empregado. Já na V Bienal, cada curador passa a trabalhar um tema específico.

A Bienal inaugurou os espaços expositivos do Parque Morro-Cabaña, com o tema “Arte e reflexão da sociedade”, incluindo uma seção sobre “A outra margem”. Esse tema, em consonância com o discurso contemporâneo sobre uma escala global mais expansiva, também tinha uma escala de ressonância local aguda e particular, posto que a emigração era o tópico mais doloroso para cada pessoa da ilha. A crise dos barcos chegou ao clímax poucos meses depois.<sup>190</sup>

---

<sup>190</sup> WEISS, Rachel, 2008 p. 366. Traduzido do espanhol: “La Bienal se inauguró de nuevo en el parque Morro-Cabaña, con un tema de *Arte Sociedad Reflexión*, incluyendo una sección sobre *La otra Orilla*. Ese tema, aunque a tono con el discurso contemporáneo sobre una escala global más expansiva, también tenía una escala resonancia local aguda y particular, puesto que la emigración, en la Cuba de mayo de 1994, era el tópico más doloroso para cada persona de la Isla. La crisis de los balseros llegó a su clímax sólo unos pocos meses después.”

Esta edição põe em evidência a necessidade de debater aspetos que ainda sobrevivem em nossas consciências como inequívocos signos de colonização. A equipe da Bienal já tinha adquirido uma sólida experiência, o que se reflete nos avanços nos métodos de seleção dos artistas e no trabalho de museografia.

A Bienal mantém a estrutura de “ensaio geral” introduzida na terceira edição, e pela primeira vez foram incorporadas algumas abóbadas do Castillo del Morro, fortaleza do século XVII, pelas dificuldades na falta de espaços para as mostras especiais.

A museografia nessas fortalezas é um desafio, por serem edificações com uma carga histórica muito forte, com uma carga de memória intensa. A arquitetura original pode interferir de uma ou outra forma na distribuição, montagem e nas próprias obras, por abrigar espaços abobadados de diferentes dimensões e que se apresentam às vezes com o inconveniente de ter uma parede plana de até 260 cm de espessura e uma curvatura superior, onde o ponto mais alto da abóbada pode chegar a 5 m de altura. Estamos frente ao dilema de como apresentar a obra junto ao desafio imposto pelo espaço.

Sobre a questão da adequação museográfica e a relação com o público, Amaral se posiciona na entrevista:

A Bienal de São Paulo é a única bienal que possui um edifício para ela. A Bienal de Havana acontece em fortalezas dos séculos XVII e XIX, casarões da época colonial, no Pavilhão Cuba, por exemplo. A Bienal do Mercosul também não tem um edifício próprio. Você acha que isso influencia na qualidade, tem algum impacto na obra?

*“Torna-se mais difícil a visitação, sendo em lugares diferentes. Reunir em um único espaço como é o caso de Veneza, com os pavilhões circunscritos dentro de um espaço único, torna a mostra mais fácil de ser visitada. Mesmo a Documenta tem algumas coisas que se passam em dois palácios, em vários lugares. Eu acho que é mais fácil quando está tudo reunido, é mais fácil para o visitante. A não ser que, como na realidade*



*sempre acontece, artistas e gente do meio artístico vão lá só para ver e vêem todas as casas, em todos os palácios, em todos os ambientes, para poder ver o que está sendo exibido. Porque para o visitante mais acomodado torna-se mais difícil uma visualização total”.*

Mesmo perante o desafio da utilização dos espaços pela especificidade dos mesmos, o impacto nos resultados museográficos e expográficos atenua-se perante o caráter contemporâneo das produções artísticas na exposição, o que é confirmado pelo depoimento de Brian O’Doherty:

*“A estética do ato de pendurar evolui de acordo com seus próprios usos, que se tornam convenções, que se tornam normas. Entramos na era em que as obras de arte concebem a parede como uma terra de ninguém na qual devem projetar seu conceito de imperativo territorial”.*<sup>191</sup>

E acrescenta O’Doherty sobre a relação espaço/obra/espaço: “O espaço é hoje apenas o lugar onde as coisas acontecem; as coisas fazem o espaço existir”.<sup>192</sup>

As mostras especiais organizadas nesta edição da Bienal de Havana foram:

*Arte correio*, de Eugenio Dittborn (Chile) no Castillo del Morro; a instalação de Raschid Koraichi, artista argelino residente na Tunísia, com cerâmica e esculturas de ferro apresentadas com uma concepção instalativa; uma exposição de pipas chinesas, que aproveitando as características das abóbadas na montagem virou uma grande instalação.

Sobre o processo de organização da primeira à quarta edição, declara Llian Llanes:

---

<sup>191</sup> O’DOHERTY, Brian (2002) p. 20. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes.

<sup>192</sup> Idem, p. 36.

*“A escassa informação de que dispúnhamos naquele momento (mais ou menos 1986) sobre a arte contemporânea dos países do Terceiro Mundo nos obrigou a fazer da II Bienal apenas um estudo diagnóstico, inclusive porque a museografia ainda se organizava por países. Já na terceira edição, começamos a dirigir as investigações para a busca dos elementos que os artistas dessas regiões podiam ter em comum, buscando neles a unidade na diversidade. A partir de então, deixou-se de pensar numa distribuição por países e se tomou a decisão de eliminar o espírito competitivo, suprimindo o sistema de premiação estabelecido na primeira edição e que o júri da segunda edição aconselhara manter. A quarta edição, que coincidiu com a celebração do Quinto Centenário (da chegada dos europeus à América), colocou em evidência a necessidade de debater os aspectos que ainda subsistem em nossas consciências como inequívocos signos de colonização. Nessa edição, a equipe do Centro Wifredo Lam já havia adquirido uma sólida experiência e se avançou muito quanto aos métodos de seleção dos artistas e ao trabalho de museografia. Nessa edição percebemos a necessidade de utilizar novos espaços, que consituíram um verdadeiro desafio, tanto para nós mesmos como para os artistas participantes”.*<sup>193</sup>

\*

A V Bienal aconteceu em 1994. A “grande festa” foi realizada na nova casa do Centro Wifredo Lam, na sede atual, rua San Ignacio 22, ao lado da Catedral de Havana. A mudança de Oficio e Acosta para essa nova sede foi em 1993, mas a festa oficial foi na celebração do primeiro aniversário da mudança, em 8 de dezembro de 1994.

Reafirmando a maleabilidade da definição do termo Terceiro Mundo, mesmo em Cuba, se posiciona o destacado escritor e curador De La Nuez ao escrever que o

---

<sup>193</sup> LLANES, Lillian. “Como, por qué y para qué se hace la Bienal”. *Revista de Arte Cubano*, 1/1997, p. 32

Terceiro Mundo é:

*“cada vez mais, uma experiência de salão, de bienais e congressos, e um ou outro encontro com algum caudillo legendário dessas paisagens. Terceiromundismo que é, agora, menos arriscado e mais seguro; menos vanguardista e mais paródico; menos sublime e mais ridículo”*.<sup>194</sup>

A V Bienal de Havana foi organizada com a participação de 171 artistas de 41 países, e 104 estiveram em Havana para acompanhar a montagem de suas obras. A partir da identificação, feita pelos investigadores, de que um dos pontos mais notórios de uma importante parte da produção visual dos países do Terceiro Mundo eram seus estreitos vínculos com as circunstâncias particulares de seus próprios contextos socioculturais, o tema do evento foi “Arte, sociedade e reflexão”.

Sobre o perfil da proposta para a V Bienal e seus propósitos, declara Llanes:

*“Na V Bienal nos propusemos analisar a criação artística no Terceiro Mundo desde uma perspectiva menos vinculada à pretensão que supõe ver alguns problemas que afrontam o mundo de hoje como exclusivos de uma parte do planeta e definir temas que permitirão uma visão mais universal de nós mesmos. Perspectiva que deveria contemplar também a diversidade existente, em função dos contextos e das diferenças de enfoque, conceitos e linguagens utilizadas. De maneira que nos pareceu interessante provocar uma reflexão sobre problemas como os das migrações, as marginalizações, as apropriações e os entrecruzamentos culturais, entre outros. Agora, nenhuma das exposições que têm configurado as diferentes edições da Bienal de Havana se propôs esgotar os respectivos objetos de reflexão e muito menos oferecer soluções aos mesmos; só quiseram chamar a atenção sobre tópicos que*

---

<sup>194</sup> Traduzido do espanhol: “Cada vez más, una experiencia de salón, de bienales, y congresos, y de algún que otro encuentro con algún que otro caudillo legendario de esos paisajes. Tercermundismo que es, ahora, menos arriesgado y más seguro; menos vanguardista y más parodico; menos sublime y más ridículo”. DE LA NUEZ, 1994, p. 31.

*consideramos atuais e provocar o intercâmbio de critérios necessário entre os artistas e o público”.*<sup>195</sup>

Do ponto de vista editorial, pela primeira vez foi produzido um catálogo com reproduções coloridas e hábil desenho gráfico.

O eixo curatorial muda a partir desta edição, tendo como base um tema geral, que por sua vez foi dividido em subtemas, rompendo-se com o “ensaio geral” predominante nas bienais anteriores. O tema geral saiu do fato de que numa considerável parte da arte contemporânea aparecem as problemáticas contextuais dos países.

A proposta foi a de analisar a criação artística do Terceiro Mundo desde uma perspectiva menos vinculada à pretensão que supõe ver alguns problemas enfrentados pelo mundo de hoje, definindo temas que permitissem uma visão mais universal.

Houve cinco vertentes do tema, que foram distinguidas e foram mostradas em espaços diferentes, assim como vários projetos especiais, como recorda a curadora do Centro Wifredo Lam, Íbis Hernández Abascal:

*“Embora a V Bienal de Havana tenha oferecido um prisma através do qual é possível compendiar toda uma área da produção plástica dos últimos anos [no Terceiro Mundo], não faltavam nesse contexto propostas que se projetassem dentro de*

---

<sup>195</sup> Traduzido do espanhol: “En la V Bienal (de Havana) nos propusimos analizar la creación artística en el Tercer Mundo, desde una perspectiva menos vinculada a la pretensión que supone ver algunos problemas que afronta el mundo de hoy, como exclusivos de una parte del Planeta y definir temas que permitieran una visión más universal de nosotros mismos. Perspectiva que debía reflejar también la diversidad existente, en función de los contextos y de las diferencias de enfoque, conceptos y lenguajes utilizados. De manera que nos pareció interesante provocar una reflexión sobre problemas como los de las migraciones, las marginaciones, las apropiaciones y entrecruzamientos culturales, entre otros. Ahora bien, ninguna de las exposiciones que han conformado las diferentes ediciones de la Bienal de La Habana, se han propuesto agotar los respectivos objetos de reflexión y mucho menos ofrecer soluciones a los mismos; sólo han querido llamar la atención sobre tópicos que consideramos de actualidad y provocar el intercambio de criterios necesario entre los artistas y el público”. LLANES, Lillian, 1/1997, p. 33.

*outros giros temáticos e que fossem pautas nos [anos] noventa”.*<sup>196</sup>

Cada vertente se converte numa exposição e se criam os núcleos temáticos:

I - *Entornos e circunstancias* foi mostrada no Museu de Belas Artes.

II - *Migrações*, com o título *La otra orilla*, foi mostrada na Fortaleza del Morro.

III - *Espacios fragmentados. Arte, poder e marginalidade* – na Fortaleza de la Cabaña.

IV - *Apropriações e entrecruzamentos*. Aqui foi prioritária a abordagem dos problemas da linguagem, desconsiderando o o tipo de registro que fazem os artistas.

V - *Reflexões individuais. Obsessões coletivas*.

Desta vez não foram apresentadas exposições monográficas, o núcleo central foi dividido e disperso pela cidade, o que provocou um aumento no leque de opções de exposições a serem visitadas na cidade, mesmo com a limitante de que às vezes somente foram utilizadas uma ou duas salas desses espaços, requerendo uma sinalização e uma divulgação eficientes do evento.

Paradoxalmente, nesta edição da Bienal de Havana não foram convidados os artistas cubanos no exílio e que abordam o tema das migrações. Sobre essas exclusões, se posiciona Iván de La Nuez:

*“A bienal tem uma grande importância, posto que aloja a arte do Terceiro Mundo; busca temas, geralmente acertados, de discussão sobre problemas interculturais e, de quebra, funciona como um estupendo trampolim para alguns artistas chamados a engrossar as tropas do grande carnaval das identidades*

---

<sup>196</sup> Traduzido do espanhol: “Si bien la V Bienal de La Habana ofreció un prisma a través del cual es posible compendiar toda un área de la producción plástica de los últimos años [...] (No Terceiro Mundo), no faltaban en este contexto propuestas que se proyectan dentro de otros giros temáticos y que están sentando pautas en los noventa”. HERNÁNDEZ ABASCAL, Íbis, 1996, p. 24.

*nacionais. Também – é preciso dizer tudo – essa Bienal cumpre com os rigores desse ritual de inclusões ‘autóctones’ tocadas pela vara da ‘representação’. É um enclave capaz de debater o tema das migrações e exportar a estetização do drama interior que isso provoca, sem que expliquem por si mesmos os artistas cubanos no exílio. Nem sequer os do êxodo mais recente, os que configuraram o movimento artístico mais importante das últimas décadas em Cuba e prestigiaram essa mesma Bienal ao mesmo tempo que foram prestigiados por ela”.*<sup>197</sup>

Mantém-se o uso de um grande numero de casas coloniais da Havana Velha, onde não há como o curador propor uma leitura coerente. A utilização desses espaços foi provocada pela falta de espaço para a exposição. Uma das dificuldades na montagem foi a falta de uma equipe de produção.

Fazendo um breve percurso pelos espaços museográficos utilizados nestas primeiras edições da Bienal de Havana, destaco que foram muitos os edifícios utilizados, e com perfis totalmente diferentes. Na Primeira, o mais importante foi o Pabellón Cuba, mas a partir da segunda até a quarta foi o Museu Nacional de Belas Artes. Obviamente houve exposições por toda a cidade de Havana. Muitas colaterais e outras muitas como parte do Projeto Bienal. Por exemplo, os brinquedos de arame africanos foram mostrados no Museu de Artes Decorativas, que contraditoriamente era a residência de uma das famílias mais ricas durante a época republicana em Cuba. Dessa forma se tratava de estabelecer uma dicotomia, uma tentativa de hierarquizar uma produção popular e equipará-la em valor com as peças de porcelana de Sèvres.

O Castelo do Morro (Castillo de los Tres Reyes del Morro) foi utilizado pela primeira vez na quarta edição, também para exposições colaterais como a das pipas

---

<sup>197</sup> Traduzido do espanhol: “La bienal tiene una gran importancia puesto que aloja siempre el arte del Tercer Mundo; busca temas, generalmente acertados, de discusión sobre los problemas interculturales y, de paso, funciona como un estupendo trampolín para algunos artistas llamados a engrosar las tropas del gran carnaval de las identidades nacionales. También – todo hay que decirlo – esta propia Bienal ( de Havana) cumple con los rigores de este ritual de inclusiones ‘autóctonas’ tocadas por la vara de la ‘representación’. Es un cónclave capaz de debatir el tema de las migraciones y exportar la estetización del drama interior que ello provoca, sin que se expliquen por sí mismos los artistas cubanos el exilio. Ni siquiera los del éxodo más reciente, quienes configuraron el movimiento artístico más importante de las últimas décadas en Cuba y prestigiaron esa misma Bienal a la vez que eran prestigiados por ella.” DE LA NUEZ, Iván, 1994, p. 28.

chinesas e a exposição individual *Correcaminos*, do artista chileno Eugenio Dittborn. A sede principal, nessa edição, era ainda o Museu Nacional de Belas Artes, e a mostra ali apresentada era chamada *Ensaio geral*, com obras de artistas de todos os países convidados. É a partir da quinta edição que houve uma mudança na estrutura do evento ao serem organizados núcleos temáticos. Vários projetos individuais, como o do artista uruguaio Carlos Capelán, do cubano Ricardo Rodríguez Brey e do brasileiro Miguel Rio Branco, ocuparam abóbadas inteiras do castelo.

Por que são definidos primeiramente os núcleos temáticos, quando existentes, e depois a museografia?

Na primeira e segunda bienais as obras não eram mostradas nem organizadas em pavilhões, com as manifestações artísticas agrupadas por suporte. O desafio começa na V Bienal, ao ser selecionado um tema com abrangência e envergadura maiores, a partir das mudanças na produção contemporânea internacional, o que conseqüentemente provoca uma mudança na pesquisa em geral.

Na entrevista, Margarita Sanchez declara:

*“A partir da V até a VIII Bienal, a equipe de curadores reuniu-se e fez uma distribuição das obras por afinidade temática; elas foram muito óbvias e até identificadas com título próprio na quinta e sexta edições. Essa afinidade permitiu conformar os núcleos temáticos, que podem ser compostos por um grupo de obras que tenham afinidade nos seus conteúdos. Ao mesmo tempo, o que é o mais difícil, tenta-se organizar esse grupo de obras que têm afinidade temática quanto à proposta de dimensões, espaços, condições de escuridão ou luz, e que se harmonizem a um espaço expositivo, a um grupo de naves de um determinado pavilhão da Cabaña, ou de outro espaço expositivo”.*

Sobre a relevância da V Bienal, que na minha opinião significou o ponto de consolidação da proposta Bienal de Havana, relembra Zaya:

*“A Bienal de 1994 foi memorável, pois mostrou muitos artistas da nova geração de Cuba que preencheram as lacunas deixadas por aqueles que partiram do país no final da década de 80. Havia, também, muitos outros países representados, tornando-se uma rara oportunidade de se ver tantos trabalhos de tantos lugares diferentes na mesma cidade ao mesmo tempo. Foi em Havana que consegui ver trabalhos que não poderia ver em qualquer outro lugar e notei um senso de atividade artística em regiões dificilmente divulgadas pela imprensa. Na sua essência, isso foi um luxo. Há um certo espírito nesse evento que não se assemelha a nenhuma outra Bienal. Há um grande senso de coleguismo: todos conversam com todo mundo [...]*

*Fiquei tão impressionado com o trabalho cubano que tomei a decisão de montar uma exposição cubana, e convidei Scott para colaborar na montagem, e a Belkin Art Gallery tornou-se o primeiro local e centro da organização. Mas o que eu sabia sobre a arte cubana, tirando o que eu havia visto nos sete dias que passei lá?”*

Vimos brevemente algumas características gerais das cinco primeiras edições da Bienal de Havana e apontamos especificidades de cada um desses eventos. Desde a realização da I Bienal de Havana já aconteceram dez edições: 1984, 1986, 1989, 1991, 1994, 1997, 2000, 2003, 2006 e 2009 (ver texto de Íbis Hernández em anexo). Sobre a flutuação das datas, Mosquera destaca que:

*“De fato, mesmo que a Bienal de Havana tenha mantido seu nome (Bienal), ela aconteceu mais como uma trienal, já que várias de suas edições têm se atrasado por problemas de organização e dificuldades ou restrições econômicas. O ano de atraso da bienal de 1989 (III) valeu a pena”.*<sup>198</sup>

---

<sup>198</sup> “Actually, even though the Havana Bienal has kept its name, it has been more of a triennial, since several of its editions were delayed due to organizational problems and economic constraints. The one year delay was worthwhile for the 1989 Bienal”. MOSQUERA, Gerardo, “The 3rd Havanna Biennial 1989 in its global and local contexts”, a ser publicado neste ano por *Afterall*, Londres.



## CAPÍTULO 4

### 4.1. Processos, seleção de temas, artistas e obras

O encontro entre os pesquisadores da Bienal de Havana era uma espécie de banco de informações atualizadas. Cada um vindo de viagens a regiões diferentes, tornavam-se curadores ao falar não só de necessidades muito práticas da montagem, mas também de necessidades conceituais. Estava implícita a discussão teórica, assim como a concepção dos desenhos museográficos no tempo e no espaço, conforme o tipo de estética com que se estava trabalhando, possibilitando a seleção de temas, artistas e obras. Cotejando as informações e a documentação que todos aportavam, chegava-se a temas preciosos mais ou menos flexíveis, e podia-se começar a seleção das obras e artistas ao mesmo tempo em que se desenhava um *statement* que não fosse impositivo nem apriorístico, mas que nascia das próprias obras ou das próprias cenas culturais. Não devemos esquecer que os pesquisadores assistiam a palestras e participavam de ateliês nos centros de estudos existentes em Cuba com sociólogos, jornalistas, escritores e diplomatas radicados em Cuba para estarem a par de outros ângulos das relações econômicas e políticas mais atuais.

Como declara Nelson Herrera Ysla em entrevista:

*“Temos que estar atentos ao que acontece no campo da teoria, da crítica dos movimentos intensos que são profundos e, também, superficiais no campo da arte contemporânea. Através disso, podemos descobrir as constantes que estão se movendo, as exceções que há, as rupturas e os momentos de ruptura, de maneira que possamos nos manter atualizados através da leitura de publicações periódicas, ou através da internet, da televisão, do cinema e do que está acontecendo no campo da arte. Temos que ser como uma espécie de termômetro, de barômetro de todo esse mundo, perceber quais são os fatores dos problemas que mais estão interessando e sendo discutidos hoje em dia, não só no nível da arte, mas também no nível da cultura global, da cultura geral”.*

E continua Herrera Ysla:

*“Por isso, estamos constantemente tomando o pulso, medindo o que está acontecendo no campo da arte para sugerir o problema que realmente interessa aos artistas da África, Ásia e América Latina. Isso ocorre porque também há problemas que somente interessam à Europa, ou que são particulares de certas culturas. É possível que a maternidade seja um problema muito importante na Ásia, assim como natureza ou os problemas da água. Sei que no mundo asiático há elementos vitais que têm a ver com a natureza, mas não se colocam na África, na América Latina e nem no Caribe. Dessa forma, seria uma Bienal que convocaria um tema que somente estaria tocando ou tratando muito poucos artistas. Essa é uma valoração que se faz o ano todo, que é constante e, por isso, torna-se difícil encontrar um tema que seja comum a toda a nossa área do Terceiro Mundo”.*

Conforme afirma Llanes, os curadores preferiram assumir os riscos de não fazer um evento tradicional, mesmo que esse tipo de evento seja vantajoso do ponto de vista logístico e financeiro, e pouco a pouco foram assumindo mais riscos, priorizando o conceito de cada bienal, e a seleção dos artistas que iriam expor em cada edição.

Os *experts* deixam de ser momentaneamente especialistas em regiões e continentes, ou em áreas geoculturais, e se convertem em curadores internacionais, passando a trabalhar na ordem internacional com áreas completamente ignoradas pelo mercado da arte. O que significa que, durante o processo de curadoria, o trabalho de laboratório, de discussão, de investigação, não desaparece. Os curadores adquirem informações que os tornam especialistas nas diferentes áreas geográficas: países andinos e África subsaariana, por exemplo.

Nos encontros posteriores, no Centro de Arte Contemporânea Wifredo Lam, o trabalho de equipe permanecia, mediante um intercâmbio de informações sobre as áreas, artistas e situações de cada país, ao preparar uma exposição que incluísse artistas de todas as regiões estudadas.

Os pesquisadores eram encarregados de organizar as apresentações por

espaços expositivos. A partir desse momento, cada um deles era responsável pelo conjunto de artistas que exporiam num dos três espaços expositivos que normalmente são utilizados para a mostra: Castillo de los Tres Reyes del Morro, Fortaleza de la Cabaña, e as edificações de Havana Velha, incluindo o Centro de Arte Contemporânea Wifredo Lam.

A equipe curatorial, como tal, cria-se na V Bienal de Havana, montado numa estrutura de investigações por áreas geográficas. Anteriormente, tinham trabalhado como curadores, sem constituir uma equipe curatorial, Gerardo Mosquera, Lillian Llanes e Nelson Herrera Ysla, na segunda e na terceira edições. Quando se organizou a IV Bienal de Havana, Mosquera já não fazia parte da equipe do Centro Wifredo Lam, e somente aparecem Llanes e Herrera Ysla. Nessa ocasião, aliás, pela primeira vez usa-se o termo *curador*. A primeira edição, como já dito, foi organizada pelo Departamento de Artes Plásticas do Ministério de Cultura de Cuba, representando o Centro Wifredo Lam, criado já por decreto, mas sem funcionar na prática. Nessa ocasião, além de Mosquera e Herrera Ysla, que já trabalhavam no centro, fizeram parte da equipe Antonio Eligio Fernández (Tonel) e José Veigas, entre outros, mas não estes apareceram no catálogo como curadores. Esse termo se legitima na V Bienal com a criação da equipe de curadores: Ibsi Hernández Abascal, Magda Ileana González Mora, Margarita Sánchez, José Manuel Noceda, Nelson Herrera, Lourdes, Hilda Maria Rodríguez, todos comandados pela dra. Lillian Llanes.

Será na V Bienal que, por exemplo, as curadoras Ibsi Hernández Abascal e Margarita Sánchez Prieto, ambas no Centro Wifredo Lam desde 1985, publicaram pela primeira vez (em conjunto) um texto no catálogo intitulado: *Apropriações e Entrecruzamentos*. As páginas do catálogo eram reservadas para aqueles que concebiam e selecionavam (os antes citados), e não para os jovens formados em história da arte, graduados como especialistas, executando, no momento, outras tarefas. “A verdade é que não estávamos ainda suficientemente preparados para assumir essa responsabilidade”, declarou Hernández Abascal. “Eu trabalhava no departamento de Documentação, então não me cabia escrever sobre o evento no catálogo”. As publicações periódicas reservavam o espaço a seus correspondentes de forma geral. Na fase de preparação da V Bienal se cria a equipe, que também trabalhou na sexta edição, e foi solicitada a redação de um texto sobre o núcleo do qual cada um era responsável. Foi assim, por exemplo, que Ibsi Hernández e Margarita

Sánchez escreveram o artigo “Apropriações e entrecruzamentos”. Os textos foram publicados pelos responsáveis de cada núcleo da exposição, por isso não eram textos individuais. Repetiu-se essa situação na sexta edição. Na sétima, oitava e nona edições decidiu-se que só alguns curadores escreveriam artigos para o catálogo. Os curadores então escreveram para publicações cubanas e internacionais posteriores à edição correspondente da Bienal de Havana.

Como o material compilado durante a investigação era vasto, era possível confeccionar projetos de exposições com artistas mostrando sua produção individual. Desde a primeira edição da bienal foram organizadas exposições individuais de artistas cuja obra tivesse uma relação muito forte com o tema escolhido. O arquiteto mexicano Luis Barragán e o chileno Gonzalo Diaz são exemplos.

A Bienal de Havana, diferentemente de outras bienais, sempre se caracterizou por mostrar arte emergente, assumindo o risco de incluir artistas jovens e desconhecidos no circuito das artes visuais.

Os objetivos da pesquisa que realizavam os investigadores não eram apenas os de traçar diagnósticos, mas também prognósticos aproximados que possibilitassem estabelecer diálogos entre a produção artística dos países das áreas geográficas estudadas.

As publicações internacionais de arte eram vistas como importantes fontes de consulta e pesquisa. Na época do surgimento da Bienal de Havana, embora já existissem revistas como a *African Art*, até o final da década de 1990 ela somente incluía escultura tradicional africana. A produção mais contemporânea que a revista incluiu, nesse período, foi a escultura em pedra da comunidade de Shona, no Zimbábue, sem se referir às manifestações artísticas contemporâneas da África. A Bienal de Havana já tinha incluído na sua programação uma mostra com esculturas dessa etnia. Outras revistas como *Revue Noir* mantinham esse sentido colorista e de ênfase nos mitos e ritos ancestrais, mesmo que se interessasse em tratar um pouco mais de arte contemporânea africana. O mesmo descompasso acontecia com as demais áreas geográficas investigadas pela Bienal.

Diante dessa situação, das publicações especializadas em arte, a Bienal passou a organizar encontros de editores de revistas de arte como: *Third Text* (Rasheed Raaen), *Atlantica Internacional* (Antonio Zaya), *ArtNexus* (*Arte en Colombia*, naquela

época) e outras. Isso resultou na inclusão da discussão do panorama ideológico que a Bienal propiciava nesses meios especializados. Discutia-se e apresentava-se o “como”, o “qual” e o “para quê” da Bienal como um todo, e de cada uma de suas edições, e como eram abordados, nas revistas internacionais de arte (*Art News, Art in América, Kunstforum, Artforum, ARCO Notícias*, entre outras), os eventos que incluíam arte do Terceiro Mundo, sobretudo naqueles meios hegemônicos no circuito cultural.<sup>199</sup>

A Bienal de Havana passa a mostrar um tipo de produção artística que não se exibía nem se entendia suficientemente. As exposições da Bienal são tão importantes quanto o fórum de discussão e reflexão que elas criam, pondo em contato intelectuais de todo o mundo. Os debates, ao mesmo tempo, retroalimentavam a própria Bienal.

Com relação à participação de curadores internacionais, destaco o depoimento de Antonio Zaya:

*“Minha primeira percepção significativa da Bienal de Havana foi em 1991, depois que alguns amigos haviam visitado a Bienal daquele ano. Eles voltaram com um catálogo e fiquei surpreso com um evento que conseguiu juntar uma diversidade de artistas e de regiões. Naquela época, eu estava trabalhando na Galeria de Arte Contemporânea (CAG) em Vancouver, Canadá, como curador, e depois como diretor/curador. A programação na CAG era uma mistura de arte de origem regional, nacional e internacional. Mas, naquele momento, arte internacional ainda resumia-se à arte dos Estados Unidos e da Europa. Minha primeira visita à Bienal de Havana foi em 1994, com Scott Watson – diretor da Morris and Helen Belkin Art Gallery da British Columbia University –, e fez com que eu mudasse toda a direção da minha programação, desafiando minhas ideias em relação à arte contemporânea, especialmente em termos iniciais, para entender como as particularidades de onde os artistas viviam causavam um impacto na obra que eles*

---

<sup>199</sup> No compêndio de anexos desta dissertação encontra-se a lista bibliográfica desses artigos (por edição da Bienal). Tal tema merece estudo mais aprofundado, já que implica uma análise voltada aos discursos críticos relativos às bienais, arte latino-americana e História da Crítica, o que ampliaria de forma significativa o desenho da presente dissertação e que talvez seja viável em um processo de doutoramento.

*produziam”.*

E continua Zaya:

*“O relacionamento desenvolvido por causa dessas visitas tem influenciado outras. Mais curadores canadenses estão visitando a Bienal e mais artistas canadenses estão visitando a Bienal e Cuba. Stan Douglas é central entre eles, com o seu filme e projeto fotográfico Inconsolable Memories. O filme é baseado em Memories of Underdevelopment de Gutiérrez. Outros artistas, curadores e acadêmicos de Vancouver participaram ou visitaram a Bienal, incluindo Ken Lum, Ian Wallace, Serge Guibault, Annette Hurtig, Jayce Salloum, Judy Cheung, Mina Totino e Philippe Raphael. Hurtig desenvolveu uma quantidade de exposições, que passaram por várias cidades do Canadá, com artistas cubanos”.*

Com relação à elaboração do material de divulgação e os processos editoriais, Isabel Pérez, em entrevista, declara:

*“Nesse momento, a Bienal conta com vários departamentos que trabalham com o mesmo objetivo. Geralmente, são esses grupos que cuidam da imprensa e das relações públicas, preparando todas as informações a partir daquelas recebidas pelos curadores. A mesma equipe prepara o catálogo e faz o website da Bienal. Esses são os dois canais que oferecem mais informações para a imprensa e aos assistentes da Bienal. Além de produzir os fôlderes e os materiais impressos, preparamos as notas para a imprensa de forma geral, com a participação de toda a equipe”.*

## CAPÍTULO 5

### 5.1. A Bienal de Havana e a cena artística cubana

*“A mente e a terra encontram-se em um processo de erosão: rios mentais derrubam encostas abstratas, ondas cerebrais desgastam rochedos de pensamento, ideias se decompõem em pedras de desconhecimento, e cristalizações conceituais desmoronam em resíduos arenosos de razão”.*<sup>200</sup>

Qualquer que seja o perfil de um grande evento e qualquer que seja o país em que é realizado, um acontecimento cultural acaba gerando grandes transformações em seu meio. Sedar um evento cultural de grande porte possibilita um acesso mais completo à produção local e exige que a formação profissional na área se aperfeiçoe.

Enquanto a participação de artistas em exposições internacionais fora de seu país permite que ele apresente uma parte pequena de sua produção, quando o evento acontece no país em que trabalha, sua pesquisa ganha uma dimensão pública com maior profundidade.

Outra consequência de sediar um evento importante é um maior aproveitamento dos equipamentos culturais, materiais ou não materiais. Esses recursos vão desde espaços expositivos, ateliês de artistas e a própria textura da cidade, até o desenvolvimento de *know-how* em áreas que requerem especialização como a montagem, a produção e o serviço educativo. Durante a organização e realização desses eventos, ocorre um intenso processo de circulação de conhecimento e de experiências. Ao concentrar profissionais da arte em uma única cidade, trabalhando de forma coletiva, cria-se uma rede de reciprocidades que se alimenta e ultrapassa o período circunscrito ao evento. São regras (próprias da competição, mas também da troca) que reproduzem o espírito e o esquema dos Jogos Olímpicos e campeonatos regionais. Para ficarmos na área do esporte, Cuba organizou os Jogos Pan-Americanos

---

<sup>200</sup> R. Smithson. In: *Uma sedimentação da mente: projetos de terra. Escritos de artistas. Anos 60/70*. Glória Ferreira e Cecília Cotrim (org.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

em 1991, quando conseguiu romper, pela primeira vez, a hegemonia dos Estados Unidos: terminou com 140 medalhas de ouro, contra as 130 conquistadas pelos norte-americanos. No universo da arte não é muito diferente. Outro exemplo, bastante próximo de nós, têm sido as Bienais de São Paulo. A mais antiga entre as bienais da América Latina, a Bienal de São Paulo foi criada em 1951, seguindo os fundamentos do mais tradicional desses eventos, a Bienal de Veneza, cuja primeira edição data de 1895. Yolanda Penteadó e Francisco Matarazzo Sobrinho foram os mentores dessa empreitada, lançada com o nome de Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

O objetivo inicial era pôr em vigor um confronto entre a arte brasileira e as correntes internacionais então vigentes. A I Bienal serviu de plataforma internacional ao movimento da arte concreta, em ascensão no Brasil desde finais da década de 1940, promovendo a apresentação de suas propostas artísticas e conceituais, bem como sua introdução em contexto mundial.

Na imprensa paulista, entretanto, o concretismo geraria polêmica raivosa. Um destrutivo jogo de poder e vaidade fica evidente quando, em 1963, Matarazzo – então presidente do museu que havia fundado em 1948 – decide extinguir o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Uma assembleia termina com a sociedade que sustentava o Museu de Arte Moderna e determina a doação de todo seu patrimônio, incluindo o acervo, à Universidade de São Paulo: “[...] seu acervo [do Museu de Arte Moderna], sem precedentes no Brasil, seria transferido para a Universidade de São Paulo, com a finalidade de erguer um Museu de Arte Contemporânea (MAC/USP). O gesto de Francisco Matarazzo Sobrinho – Ciccillo –, interpretado como ‘traição’ e ‘generosidade’ por uns e outros, resultou em dois museus, unidos umbilicalmente, irmãos ligados por uma saúde frágil”.<sup>201</sup> A decisão de Matarazzo certamente levou em conta o fato de que a Bienal lhe proporcionava maior visibilidade e projeção no cenário internacional. A despeito das dificuldades que enfrentaria, sobretudo no regime militar, a Bienal de São Paulo levou o Brasil a uma posição privilegiada em relação aos países do (então) Terceiro Mundo, permitindo intensa avaliação dos trabalhos criados aqui. Trata-se, portanto, de um caso excepcional, comparativamente

---

<sup>201</sup> LAGNADO, Lisette, “Is this all so... so... so... contemporary?” In: A. Fabris, F. Chaimovich, L. Lagnado, L. C. Osorio (org.). *Colóquio Internacional História e(m) movimento*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 7 e 8 de novembro de 2008, São Paulo, p. 87.



com a inserção do resto da América Latina, já que no Brasil havia notícias e esclarecimentos “sobre o fenômeno artístico contemporâneo”.<sup>202</sup>

Sem diminuir o impacto das participações internacionais sobre a cena brasileira, Amaral destaca também uma mudança no olhar apreciativo dos artistas brasileiros que “tinham estado um tanto desatentos a artistas norte-americanos presentes nas primeiras Bienais [de São Paulo], inclusive a [Jackson] Pollock, alvo de retrospectiva na IV Bienal de 1957, e [Robert] Rauschenberg, presente em 1959, [e que] começam a olhar com mais cuidado a produção dos Estados Unidos a partir dos inícios dos anos 60 (produção de que foi grande arauto entre nós, por sua extrema permeabilidade, o pintor Wesley Duke Lee)”.<sup>203</sup>

Trinta e três anos depois do surgimento da Bienal de São Paulo, é criada a Bienal de Havana, em Cuba, ou seja, 25 anos depois do triunfo da Revolução sob o comando de Fidel Castro.

A Bienal de Havana teve uma influência decisiva para a cena artística cubana. Esse é um traço compartilhado, por exemplo, com a importância que teve para o Brasil o nascimento da Bienal Internacional de São Paulo, mencionado anteriormente (e, décadas depois, a Bienal do Mercosul), pois colocou em contato a cena local cubana com o mais atual da produção artística internacional.

A sociedade fazia então esforços extraordinários para pensar-se a si mesma, compreender suas mudanças e suas permanências, seus conflitos e seus projetos, seus modos de transformar-se, por meio de ações coletivas, lutas violentas, enfrentamentos ideológicos, mudanças nas crenças, conflitos dilacerantes e tensões muito abrangentes.

O próprio tempo se transformou. O presente se preencheu com acontecimentos, e as relações interpessoais e o cotidiano ficaram repletos de revolução; o futuro se fez muito mais dilatado no tempo pensável e foi convertido em projeto; e o passado foi reapropriado, descoberto ou reformulado, e posto em relação com o grande evento em curso.<sup>204</sup> Graças à Bienal de Havana, a cena cubana tornou-se mais cosmopolita e

---

<sup>202</sup> Cf. AMARAL, Amaral, “A Bienal Latino-Americana ou o desvirtuamento de uma iniciativa”. In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger (1961-1981)*. São Paulo: Nobel, 1983, p. 296.

<sup>203</sup> Idem.

<sup>204</sup> HEREDIA, Fernando Martínez, “Pensamiento social y político de la Revolución”. In: *La política cultural del período revolucionario: memoria y reflexión* (Ciclo de conferencias organizado pelo Centro Teórico-Cultural). Havana: Palcograf, 2007.

aumentou o contato com o mercado internacional. Até hoje, a Bienal funciona como veículo de promoção de bolsas para projetos: artistas cubanos são convidados com mais frequência para participar de projetos fora de seu país. Muitos dos visitantes das bienais fazem parte do *jet set* internacional, viajando para conhecer o trabalho de artistas cubanos a fim de inseri-los em projetos futuros.

Interessante observar as organizações paralelas ao período da Bienal, tomando todos os espaços expositivos da cidade não ocupados pelo projeto central do evento. Os artistas locais abrem seus ateliês aos visitantes e alguns organizam nesses locais, ou até mesmo em sua própria residência, exposições para mostrar o que têm produzido. Luis Camnitzer já observara na primeira edição de 1984, que artistas como José Bedia, Flavio Garcíandía, Ricardo Rodríguez Brey, Juan Francisco Elso Padilla, Leandro Soto, Arturo Cuenca, Gustavo Acosta, Tomás Sánchez, Rubén Torres Llorca, Gory (Rogelio López Marin) e Tonel (Antonio Eligio), todos internacionalmente conhecidos hoje em dia, deixaram sua marca nos visitantes estrangeiros.<sup>205</sup> Tirando partido da presença de artistas estrangeiros, a Bienal de Havana aposta na estratégia da convivência entre estes e os artistas locais, configurando-se como um laboratório de práticas artísticas. Essa meta tinha a mesma importância da exposição em si, quiçá maior, ao menos nas cinco primeiras edições, de 1984 a 1997. O Instituto Superior de Arte (ISA) foi, durante esse período, um dos espaços de discussão e exibição de obras que contribuíram para a concretização desse objetivo, além de ser a vitrine para o mais novo talento cubano personificado em seu corpo estudantil. Ali se podia ver antecipadamente o que os artistas exibiriam na Bienal seguinte, e a exposição no ISA era sempre uma ampliação e contraponto refrescante da representação cubana da Bienal.<sup>206</sup>

Nelson Herrera Ysla, em entrevista, declara:

*“Em relação à arte cubana, não há dúvidas de que a Bienal tem sido uma plataforma de lançamento para muitos artistas, e a maioria dos artistas cubanos tem tido, na Bienal de Havana, seu primeiro lançamento internacional importante, conquistando*

---

<sup>205</sup> Cf. CAMNITZ, Luis, “La Bienal de las utopías”. In: *Bienal de La Habana para leer*. Valencia: Universitat de Valencia, 2009, p. 493.

<sup>206</sup> Idem, p. 500.

*significativas vantagens, condições e privilégios que antes não tinham. Desse modo, o artista cubano, desde o início, tem se beneficiado notadamente com a Bienal de Havana”.*

Como comenta Leonor Amarante na entrevista:

*“Estamos falando de um país que sempre teve um projeto muito claro, coerente e competente para a cultura. Apesar das prioridades para a educação e a saúde em Cuba, a cultura jamais foi excluída. A Bienal de Havana nasceu por um desejo governamental e toda a massa crítica do país foi colocada a serviço desse projeto. Se a bienal consegue atrair, de dois em dois anos, os mais importantes críticos, diretores de museus, artistas, jornais e revistas especializadas do circuito internacional de arte é porque tem qualidade. Querendo ou não, seus opositores, que nunca colocaram os pés na Ilha, veem a Bienal como uma reserva ideológica exótica. A Bienal de Havana apostou e pavimentou a estrada de muitos artistas que ficaram no país e hoje integram acervos dos principais museus do mundo, assim como outros que saíram da Ilha e, igualmente, têm seu lugar garantido no mercado, basta ir a qualquer uma das feiras de arte que ocorrem em Miami e conferir o sucesso deles”.*

Em função de seu caráter prospectivo, a Bienal possibilitou a projeção de artistas novos, como os mencionados acima, até então praticamente desconhecidos no contexto internacional. José Bedia, por exemplo, foi convidado para a exposição *Magiciens de la Terre*. Bedia, a partir de sua participação em Havana, adquirira visibilidade desde a primeira edição do evento, em 1984, e também com a XIX Bienal de São Paulo, em 1987. Uma quantidade representativa de artistas cubanos que hoje goza de reconhecimento nacional e internacional participou de edições da Bienal de Havana ainda como estudantes do ISA, ou recém-formados pela instituição, como Carlos Garaicoa (estudou no ISA de 1989 a 1994). Durante a IV Bienal de Havana, em

1991, ainda estudante, Garaicoa expôs na galeria do ISA. Em 1994, já participou como artista convidado da V Bienal de Havana e, em 1995, foi convidado para a 1ª edição da Johannesburg Biennale. Em 1997, participou novamente da VI Bienal de Havana e, em 1998, da XXIV Bienal de São Paulo; em 2009, esteve na prestigiosa Biennale di Venezia, em sua 53ª edição. Vale destacar que, desde a década de 1960, através da Casa de las Américas, Havana converteu-se em receptora da mais importante intelectualidade latino-americana, e num espaço de experimentação artística para figuras como o argentino Julio Le Parc e o chileno Roberto Matta. A Bienal de Havana deu, assim, continuidade à tradição de fomentar encontros de criadores e fazer circular suas ideias. Foi “latino-americana” desde a sua primeira edição como opção política, tendo o privilégio de contar com o suporte das informações da Casa de las Américas sobre a arte produzida na América Latina, e com notáveis programas educativos desenvolvidos em Cuba. O país mantinha, havia várias décadas, cursos que incluíam e sistematizavam o estudo da história da arte latino-americana, na Faculdade de História da Arte da Universidade de Havana e no ISA. A obra crítica e ensaística de personalidades como Frederico Morais (Brasil), Jorge Romero Brest (Argentina), Juan Acha (Peru/México), Nestor García Canelini (México) e Shifra Goldman (Estados Unidos) constituiu as bases desses programas de estudo, permitindo o acesso à história da arte aos diferentes países latino-americanos e a observação da América Latina como um todo, sem descartar sua diversidade. A criação, em 1983, do Centro Wifredo Lam, organizador da Bienal de Havana, vem suprir uma defasagem na difusão e discussão das artes visuais. A criação da Casa de las Américas, em 1959, por Haydee Santamaría (guerrilheira e política cubana, uma das fundadoras do Partido Comunista de Cuba) também teve o mesmo propósito, mas as artes visuais eram abordadas em conjunto com outras expressões, como a literatura e o teatro.

A Bienal assume o objetivo, também, de difundir a obra de Wifredo Lam como o maior expoente das artes visuais em Cuba, tendo como referência sua produção e suas origens (chinês, negro e branco), assim como inserir a arte cubana no contexto internacional. De suma importância, como já dito, foi o papel desempenhado pela Bienal de Havana no que diz respeito à disseminação, projeção e discussão das produções artísticas dos países do chamado Terceiro Mundo. A meu ver, esse objetivo concretizou-se na quinta edição do evento, e hoje a discussão da Bienal gira em torno de outros temas. Os benefícios para a cena artística cubana são evidentes. Não só para

os artistas em atividade, mas também para os jovens estudantes e para a concretização de eventos paralelos aos oferecidos pela Bienal. Até 1984, foi dada ênfase principalmente ao universo de relações entre os processos e contextos artísticos dos diversos países da América Latina. Apartir de 1986, com a II Bienal de Havana e a inclusão de outros países do Terceiro Mundo, surgiu a possibilidade, para os programas de ensino de história da arte em Cuba, de ver a América Latina inserida em um universo mais complexo de relações e contar com referências antes de difícil acesso. Os cursos se enriqueceram com perspectivas e experiências até então pouco conhecidas. Nas palavras de Mosquera, “os jovens artistas desenvolveram uma aproximação com a arte que era crítica, pós-moderna e aberta internacionalmente, criando um novo clima liberal que foi crucial para dar forma à Bienal e proporcionar um entorno favorável. Reciprocamente, o evento funcionou como uma plataforma de lançamento para os novos artistas cubanos”.<sup>207</sup>

## **5.2. Bienais como plataformas pedagógicas**

Esse patamar recém-alcançado teve impacto positivo também para o ISA, pois a habitual ortodoxia dos programas de formação profissional no Instituto foi modificada, mediante o contato direto com obras e artistas participantes das bienais, sem contar os inúmeros ateliês e palestras previstos em cada edição. Todo esse novo conhecimento converteu-se em referência de primeira mão para os estudantes do Instituto e influenciou profundamente os critérios pedagógicos desenvolvidos pelos professores. Artistas como Lázaro Saavedra, Tania Bruguera (estudou no ISA de 1987 a 1992), René Francisco Rodriguez e Eduardo Ponjuan, que durante muitos anos trabalharam como professores no ISA, reconhecem a importância da Bienal de Havana para que pudessem propor determinados programas. Em entrevista realizada em 2006 pelo crítico e curador Eugenio Valdés Figueroa, Eduardo Ponjuan comenta que historicamente, a Bienal de Havana ajudou a desmistificar as referências habituais encontradas pelos estudantes em publicações como *ArtNews* ou *Art in America*, permitindo aos artistas cubanos confrontar-se com as magníficas propostas artísticas procedentes do chamado “Terceiro Mundo”, bem como dos artistas dele provenientes e com residência no “Primeiro”. A Bienal sempre foi uma vívida referência da arte

---

<sup>207</sup> Cf. G. Mosquera, “Havana utopia” (mimeografia). Texto a ser publicado este ano pela Bergen Kunsthalle em *The Biennial Reader*, e gentilmente cedido pelo autor.

contemporânea produzida em contextos mais próximos da nossa realidade, e desse privilégio também se beneficiaram os estudantes do ISA.<sup>208</sup> Referindo-se às oficinas e à relação com os curadores da Bienal, declara Ponjuan:

*“Nas oficinas, nos encontros institucionalmente planejados e também nos contatos espontâneos nas casas dos artistas, realizados durante as Bienais, nasceram influências muito importantes para os alunos. Por exemplo, a oficina ministrada por Capelán no ISA teve importância transcendente na obra de Ibrahim Miranda. Recordo também os contatos com Luis Camnitzer, Miguel Ángel Rios e Julio Le Parc, entre tantos outros”.*<sup>209</sup>

Finalmente, como comentado acima, Ponjuan confirma a importância do contato com figuras do meio artístico nacional e internacional:

*“Também houve oficinas sobre técnicas da tradição popular: maché, tecidos, batik, bogolán africano e até mesmo pipas chinesas. Importantes teóricos compareceram nesses eventos: Ticio Escobar, Geeta Kapur, Shrifra Goldman, Nelly Richards, Frederico Morais, Néstor García Canclini, Juan Acha, Pierre Restany, Jürgen Harten; críticos, teóricos e curadores cubanos como Tonel, Iván de La Nuez, Gerardo Mosquera, Dannys Montes de Oca, Eugenio Valdés Figueroa, Osvaldo Sánchez, Lupe Álvarez, Magalys Espinosa, entre tantos outros. Houve inclusive a participação de outros, cujas preocupações locais permitiam estabelecer relações até então inusitadas com a cena internacional. É inestimável, nesse sentido, a contribuição dos próprios curadores: José M. Noceda, Margarita Sánchez, Juan A. Molina, Hilda M. Rodríguez, Íbis Hernández Abascal, Magda I. González Mora e, claro, Lillian Llanes, ex-presidente*

---

<sup>208</sup> VALDES FIGUEROSA, Eugenio, “Interactions horizontales: Pédagogie et art contemporain à Cuba”. *Parachute*, no. 125. Montreal, março de 2007, p. 56-61.

<sup>209</sup> *Idem.*

*da Bienal, que estimulou nos curadores um tipo de reflexão muito mais cosmopolita a partir de suas investigações sobre arte contemporânea, que divulgava nacional e internacionalmente no Centro Wifredo Lam. Todas essas conferências e controvérsias sobre temas culturais e artísticos muito atuais serviam como material de discussão de primeira mão, a que podíamos às vezes retornar”.*<sup>210</sup>

É possível, ademais, estabelecer paralelos entre essas experiências propostas pela Bienal de Havana na cidade e os *workshops* pedagógicos, como *La casa nacional*, de René Francisco, desenvolvido num solar em Havana; *ENEMA*, feito por Lázaro Saavedra ou o projeto *Arte de conduta*, de Tania Bruguera, criado em 1999. Sobre o caso específico de *Arte de conduta*, a artista diz:

*“Eu gosto de definir obras em que trabalhei com comportamento, responsabilidade social, preconceito, rumor e memória coletiva como principais fontes/ferramentas. As séries incluem o corpo de trabalho Homenaje a Ana Mendieta (1985-1996) e a obra Memoria de la Postguerra (1993/1994/2003)”.*<sup>211</sup>

Bruguera dá a seguinte definição para sua disciplina:

*“Como a arte, a educação é um processo voyeurístico-analítico-narrativo, criação de histórias simbólicas e icônicas que vão dar sentido a nossos medos ou permitir algum espaço de liberdade. A educação, como a arte, é um sistema de associações que geram sentido. Mas, enquanto a arte opera com imagens, sons e situações, a educação trabalha com comportamentos e condutas sociais. O comportamento é usado na sociedade não apenas como ferramenta comunicativa, mas também como fonte de interpretação e julgamento. É por meio*

---

<sup>210</sup> Idem..

<sup>211</sup> Tania Bruguera em entrevista a Eugenio Valdés Figueroa, gentilmente cedida por Figueroa

*do comportamento que as pessoas vêm sendo definidas e categorizadas na sociedade”.*<sup>212</sup>

Ao explicitar as características da sua cadeira de professora, Bruguera deixa clara sua relação com o ISA:

*“A cátedra Arte de conduta é uma ideia que, como todas as ideias que eu tenho, começou como um desejo, um desejo de ter algo de que eu estava sentindo falta. Nesse caso, quando eu estudei no ISA, nós não tínhamos performance como um departamento, nem sequer como disciplina; então, quando me formei em 1992, decidi que ia dar aula de performance, para abrir um departamento. É claro que eu estava alerta às minhas próprias possibilidades, mas sou uma pessoa tão obstinada que, apesar de ter péssima memória, não esqueço ideias de projetos com facilidade e, além do mais, adoro provar que estou errada com qualquer coisa relacionada à utopia”.*<sup>213</sup>

Como escreve Juan Antonio Molina, no folder da XXIII Bienal de São Paulo (de que Bruguera participou), as ações da artista “estão marcadas pela experiência do outro”. São experiências que se misturam, dada a multiplicidade de áreas curriculares dos alunos que escolhem cursar sua disciplina, vindos da arquitetura, do teatro, da literatura, do *design*, da música, da sociologia, do cinema, além das artes visuais. Outro aspecto importante a ser mencionado é o convite a artistas de outros países para ministrar *workshops*, formato que possibilita discutir sobre arte, vida e sociedade – até onde é possível combinar esses elementos para um percurso artístico. Bruguera afirma seu interesse em criar caminhos que reflitam os usos da arte na sociedade e questionem a responsabilidade social do artista:

*“Não estou ensinando arte, gostaria de criar, em vez disso, uma atividade intelectual como uma atividade artística. Arte de*

---

<sup>212</sup> Cf. VALDES FIGUEROA, Eugenio, op. cit.

<sup>213</sup> Idem.



*conduta é um trabalho de arte na forma de uma escola de arte, da mesma maneira que Memoria de la postguerra era um trabalho de arte na forma de jornal. Como Memoria de la postguerra, uma obra de arte coletiva transmitida através do rumor, a cátedra Arte de conduta é também um rumor. Rumor é o modo com que essa obra é documentada e a maneira com a qual deve sobreviver. O rumor, já foi provado, é um efetivo mecanismo de defesa contra a amnésia existente em relação à tão frequentemente reeditada história de Cuba”.*<sup>214</sup>

A título de exemplo de *workshop* de crítica de arte, o curador Eugenio Valdés Figueroa propôs o seguinte exercício:

*“Em cada aula, o aluno faz uma apresentação do dossiê de suas obras recentes e coloca ‘a opinião do grupo de alunos’. É um treinamento para o exercício final, no qual cada aluno fará um statement sobre a obra do outro. Isso significa assumir a obra do outro como própria e argumentar sua verdade. Ao mesmo tempo, deverá aplicar o mesmo procedimento para sustentar a antítese da própria obra, argumentando sua verdade desde o ponto de vista completamente contrário. Esse será um modo de colocar a obra à prova e descobrir suas falhas; segundo O. Wilde, ‘uma verdade, na arte, é aquela cuja antítese também está certa’”.*<sup>215</sup>

Portanto, Bruguera constrói um variado, versátil e multifacetado espectro de atuações, que englobam seus trabalhos plásticos, apresentações pessoais (nunca individuais), sua atuação como professora e seu trabalho na cátedra *Arte de conduta*. As ferramentas que ela propõe constituem a fonte e a raiz para miscigenar o emaranhado de vivências coletivas transportadas à discussão, criando com

---

<sup>214</sup> Cf. VALDES FIGUEROA, op. cit.

<sup>215</sup> Conteúdo da aula gentilmente cedido por Eugenio Valdés Figueroa.

responsabilidade social e a partir da memória individual e coletiva “rumores” sobre diversos aspectos do indivíduo e da sociedade. O trabalho interdisciplinar sempre fez parte da poética da artista, que parte de pontos de vista tão diferentes quanto os da geometria, arquitetura, psicologia, pedagogia, filosofia e ética. Os encontros articulam aspectos materiais e subjetivos como forma, consciência ou espiritualidade, espaço, imagem, luz, sons, fonética, linguagem, comportamento, desejos, aspirações e tempo. As ações e atividades programadas nos encontros visam formular sistemas que, concatenados, levem à definição e categorização individual e coletiva de processos de pensamento e atuação. As ações de Bruguera constituem um testemunho de sua época e seu meio. Ao mesmo tempo, integram e modificam o homem e seu mundo, tanto no social quanto no cultural, sendo um consequência do outro.

Na última edição da Bienal de Havana, a décima, em 2009, ocorreram eventos denominados por Gerardo Mosquera de “*ghost bienal*” (ou programas paralelos) que, segundo o crítico, são “normalmente mais interessantes, intensos e energéticos que os oficiais”. Eles foram, nas palavras do curador,

*“Registrados e divulgados desse modo para terem um certo alcance controlado pelos organizadores da bienal, como uma forma de cooptação, de gerenciamento, para fazer parte desses limites, mesmo que para tal tivessem que perder sua espontaneidade. Um bom exemplo foi Tânia Bruguera e seu trabalho Estado de excepción: um programa de performance de nove dias de exposições e eventos de jovens artistas cubanos que participaram de cátedra Arte de conduta, seu seminário independente de quatro anos de duração em Havana. Sem dúvida, foi o mais vibrante e provocativo evento na X Bienal”*.<sup>216</sup>

Vale mencionar ainda o *Espacio aglutinador*, que vem apresentando exposições com o objetivo de fazer presentes períodos significativos da arte em Cuba,

---

<sup>216</sup> Cf. G. Mosquera, “Havana utopia” (mimeografia). Texto a ser publicado este ano pela Bergen Kunsthalle em *The Biennial Reader*, e gentilmente cedido pelo autor.

contestando a intenção oficial de apagar a história e a memória, que chegou a ser predominante num período determinado. Para Camnitzer,

*“É o único espaço verdadeiramente independente que funciona em Havana, absolutamente sem nenhum apoio de quaisquer estruturas oficiais e, conseqüentemente, de suma importância num momento em que as afirmações sobre trabalhar de modo independente são tão amplas e carregadas com um desejo geral de escapar do verniz contaminador que resulta da associação com o Ministério da Cultura”.*<sup>217</sup>

E continua Camnitzer:

*“Mesmo que o foco de atenção de [Sandra] Ceballos seja nacional, seu reconhecimento é cada vez mais internacional e o Espacio Aglutinador é considerado agora, de modo muito merecido, parte da rede internacional de espaços alternativos”.*<sup>218</sup>

Nesses ciclos de “erosão entre terra, mente, ideias e pensamento”, para retomarmos a epígrafe de Smithson, aparecem e desaparecem, atualizam-se e se configuram os dispositivos em que ações artísticas (como as de Bruguera e Ramos) são reformuladas a partir do contexto cultural e introduzem novas fontes de criação e discussão, validando tais processos, independentemente da produção individual (ou talvez tendo-a como suporte) e conferindo mais uma função a “grandes” eventos, além do espetáculo da visibilidade.

Sobre essa nova possibilidade de interação do público com as propostas da bienal, recorda-se Llanes: “o que nos motivava era a possibilidade de favorecer

---

<sup>217</sup> Cf. CAMNITZER, Luis, “Un análisis sobre tres décadas de arte en Cuba en una introducción, dos post scriptum y un epílogo”. In: *New Art of Cuba*. Austin: University of Texas Press, 2003.

<sup>218</sup> Cf. VALDES FIGUEROA, op. cit.

relações de intercâmbio e conhecimento dos diferentes artistas entre si e entre eles e o público”.<sup>219</sup> E sobre a motivação do evento para os artistas ressalta:

*“Não acho que as bienais influenciam na produção de algum tipo de arte, mas sem dúvida a participação nelas põe em tensão as possibilidades de um criador e o incentiva a fazer um projeto importante dentro de sua trajetória artística”.*<sup>220</sup>

Com a Bienal de Havana, a cena artística cubana tornou-se mais cosmopolita, aumentando o contato da arte cubana com o mercado internacional. A Bienal de Havana funcionou como veículo de promoção e bolsa de projetos – muitos artistas cubanos começaram a ser convidados com mais frequência para participar de projetos fora do país. Muitos dos visitantes das bienais de Havana faziam parte do meio artístico internacional e iam até lá para conhecer o trabalho de artistas cubanos e inseri-los em projetos futuros. Durante o período da Bienal, todos os espaços expositivos da cidade que não eram ocupados pelo projeto central do evento organizavam e exibiam exposições de arte cubana. Os artistas locais abriam seus ateliês aos visitantes e alguns organizavam nesses locais, ou na própria residência, exposições de sua obra.

A Bienal de Havana não aconteceu somente dentro dos espaços museológicos, e historicamente tem estabelecido um diálogo com a própria cidade. O público habitual de arte se mistura com o transeunte comum. A ideia tem sido não só trazer os setores sociais mais diversos ao museu, mas levar a arte à rua, libertá-la em espaços abertos da cidade e permitir a convivência do grande público com ela, mesmo que isso só ocorra durante o período de apresentação da Bienal, salvo exceções. Isso tem a ver com as propostas educativas da Bienal de Havana, baseadas numa relação de horizontalidade, na qual a interação é fundamental.

As bienais criaram oportunidades para artistas trabalharem em diversos locais da cidade, o que algumas vezes resultou em residências populares onde os artistas

---

<sup>219</sup> Traduzido do espanhol “...lo que nos motivaba era la posibilidad de favorecer relaciones de intercambio y conocimiento de los diferentes artistas entre si y entre ellos y el público”. LLANES, 1/1997, p. 28-29.

<sup>220</sup> Traduzido do espanhol: “No creo que las bienales influyan en la producción de algún tipo de arte, pero sin duda la participación en ellas pone en tensión las posibilidades de un creador y lo incentiva a hacer un proyecto importante dentro de su trayectoria artística”. LLANES, 1/1997, p. 29.

participavam intensamente do cotidiano das pessoas, ao dividirem com elas o mesmo espaço. O trabalho desenvolvido por Mônica Nador, em Havana Velha, na sétima edição da Bienal foi resultado de uma dessas oportunidades.

Isabel Pérez responde do seguinte modo a uma pergunta sobre a importância da Bienal de Havana para Cuba:

*“A arte cubana, pelo fato de a Bienal acontecer em Cuba, tem uma presença muito importante dos artistas cubanos, mas também há o interesse da Bienal de que essa presença dilua-se em outras participações, que também são importantes, como a mexicana e a brasileira. Cuba é um ponto mais dentro da Bienal, evidentemente, a cidade de Havana é a sede, e isso é sempre um ponto mais amplo. O objetivo da Bienal, porém, não é mostrar a arte cubana de uma maneira mais significativa de que a arte dos outros países e de outras regiões. A cidade, em toda a rede de galerias, organiza exposições de arte cubana, multiplicando o significado que a arte tem dentro da Bienal de Havana, não como um objetivo da Bienal, mas sim como o objetivo do Ministério da Cultura, do Conselho da Plástica de dar nesse momento uma panorâmica da arte cubana, de uma forma geral”.*

Durante os anos das primeiras edições da Bienal, a oferta cultural nacional e internacional em Cuba era ampla e complementava a educação artística do público nacional. Existe um Festival Internacional de Cinema Latino-americano de grande prestígio internacional, um Festival Internacional de Balé, Festival Ibero-americano de Teatro, Festival de Dança Contemporânea, entre outros. Nesse contexto de ofertas culturais sistemáticas, encontrava-se a Bienal de Havana. Dessa forma, o público não via as artes visuais isoladas das demais modalidades artísticas e tinha a possibilidade de se atualizar sobre a produção artística internacional no sentido mais amplo.

A organização de uma Bienal do Terceiro Mundo em Cuba traz em si uma particularidade sob o ponto de vista sociopolítico, pois, como país socialista, estaria inserido dentre os países do Segundo Mundo. Na década de 1980, Cuba integrava o campo socialista.

Cuba introduz a partir da década de 1960 uma particularidade em relação a essas polaridades, quando se afilia, na I Declaração de Havana, em 1960, ao campo socialista. Nesse momento declara o caráter socialista da Revolução Cubana e no mesmo período organiza o “encontro do Terceiro Mundo”. Afilia-se, também, como país do Terceiro Mundo, isso fazia com que Cuba, sendo membro do CAME (Consejo de Ayuda Mutua Economica – entidade que agrupava numa mesma área econômica os países socialistas), economicamente socialista, também pertencesse ao mundo capitalista subdesenvolvido ou em vias de desenvolvimento. Isso, por um lado, parecia uma ambiguidade, e por outro demonstrava uma flexibilidade nos discursos ideológicos que então vão se arrastando até a Bienal de Havana.

A despeito dessa possível ambiguidade, a Bienal de Havana apresentou-se, de fato, como “Bienal do Terceiro Mundo”, e com as especificidades de Cuba Socialista no Caribe, num universo sociocultural do Terceiro Mundo. Isso possibilitava que a relação chamada Sul-Sul substituísse a relação vertical Norte-Sul, colocando em seu lugar a horizontalidade entre países do Terceiro Mundo. Cuba saiu das políticas culturais nas quais o Norte monopolizava as relações, os intercâmbios, os diálogos, e com a Bienal de Havana começou a estabelecer diálogos com países com os quais antes não tinha, por exemplo, Índia, Brasil e Senegal. Cuba colocou em xeque o circuito tradicional de relações do mundo artístico, criou oposição ao *mainstream* que monopolizava as relações socioculturais e as cenas artísticas, valorizando outra posição: a dos que tinham sido até então ignorados. Não havia interesse pelas cenas artísticas africana, asiática, do Oriente Médio, nem latino-americana até então. Cuba passou a possibilitar a introdução de relações, até aquele momento inéditas, que foram cerceando as relações hegemônicas do Primeiro Mundo.

Os processos da política nacional decorrentes do fim da Guerra Fria estiveram refletidos na produção dos artistas nacionais e foram, conseqüentemente, abordados por estes nas bienais.<sup>221</sup> O tema das migrações, sofisma em Cuba, foi introduzido a partir da Bienal de 1994, em paralelo ao *boom* da migração no país. A abordagem do tema através da exibição pelos canais artísticos que possibilitava,

---

<sup>221</sup> Uma das transformações mais perturbadoras, nesse período, foi “a desintegração de velhos padrões de relacionamento social humano, e com ela, aliás, a quebra dos elos entre as gerações, quer dizer, entre passado e presente, acrescentado no Terceiro Mundo, sendo no meu critério uma das conseqüências do fim deste, “reforçadas pela erosão das sociedades e religiões tradicionais e também pela destruição, ou autodestruição, das sociedades do “socialismo real”. HOBBSAWM, 2003, p. 24.

sobretudo a Bienal de Havana, foi a única forma de incluir o assunto no país sem que o mesmo fosse sensível para as autoridades oficiais.

Como comenta Sebastian López em entrevista:

*“Visualizando a Bienal de fora, foi possível ver a quantidade de obras que tratavam a realidade social e política de Cuba. Não acreditávamos que se poderia apresentar uma Cuba mais ditatorial. Um exemplo disso é a obra de Kcho e a representação dos balseiros. Vimos antes os balseiros que iam, e de repente vimos as obras que falavam dessa realidade. Eram obras com uma seriedade inestimável as que foram apresentadas na Bienal. Havia uma vontade muito forte de que as coisas aparecessem. Isso foi possível graças a Lillian Llanes, diretora da Bienal de Havana e do Centro Wifredo Lam, e ao papel de Armando Hart Dávalos (Ministro de Cultura de 1976 a 1997), que tornaram muitas coisas possíveis”.*

Este era um tema tratado pelos artistas cubanos, mas considerado um tabu em Cuba. Até 1994 as migrações eram somente políticas, no entanto, a Bienal de Havana desse ano foi profética. Em seguida, agosto de 1994, houve uma abertura temporária da costa da ilha, por parte do governo cubano, deixando de restringir o que até então eram consideradas saídas ilegais daqueles que queriam ir para os Estados Unidos via rota marítima, provocando a saída em massa e em condições precárias de cubanos. Essa saída desloca o discurso feito até então sobre as migrações, que deixam de ser compreendidas apenas com um viés político e adquirem também conotações econômicas. A imprensa internacional começou a relacionar a Bienal com os efeitos do êxodo de agosto. Houve uma manipulação política por parte da imprensa, em relação à participação cubana nessa Bienal, que teve como um de seus temas as “migrações”, levando a uma leitura muito literal e simplificada dos trabalhos. Mas a Bienal de Havana introduziu a ótica da migração econômica que também acontece em qualquer um dos outros continentes e matiza o que até então havia sido avaliado para o caso cubano, e isso influencia no futuro um *statement* do governo que começa a usar o termo *migrações econômicas* já com muita naturalidade, referindo-se sem nenhum tipo de preconceito ao tema das migrações. A Bienal de Havana, em parte, teve

influência nessa nova postura governamental.

*“A ‘crise dos balseiros’ surgiu no verão de 1994. Alertada pela crise econômica na ilha, e facilitada por uma decisão governamental daquelas que desejaram marchar, a crise foi um espetáculo terrível, em que partiram milhares de pessoas, muitas vezes em frágeis jangadas de fabricação caseira. Dos estimados 50 mil que saíram, muitos morreram no trajeto para a Flórida, perdidos no mar”.*<sup>222</sup>

Era necessário, então, um diálogo entre a Bienal e o Governo para poder introduzir temas com um matiz político. Como se estabelecia esse diálogo? A Bienal já era, definitivamente, um espaço de negociação oficial, institucional, organizado não por instituições privadas, mas por instituições oficiais, públicas, estatais. Portanto, não havia outra via senão a negociação entre o profissional da arte e as autoridades políticas. Evidentemente, cada edição da Bienal passou pelo filtro político. O mérito está em ter convencido, desde uma ótica profissional da arte, as autoridades políticas, nesse momento, de um determinado tema, e ser bem flexível na hora da seleção do tipo de obra, do tipo de assunto. Independentemente de haver temas e assuntos sensíveis no sentido político, para as autoridades políticas em Cuba, como este das migrações ou como o da marginalidade, como certas óticas que abordavam um tema ideológico. Isso acontece a partir da terceira edição da Bienal, na qual um setor importante do meio artístico nacional avaliou o tema “Tradição e contemporaneidade” com um enfoque bem politizado de crítica à sociedade. Isso tem a ver com características muito particulares da arte cubana da segunda metade da década de 1980, quando a arte que se produzia no país tinha a pretensão de transformar a sociedade, uma pretensão romântica. Entendia-se o espaço da galeria como um espaço de tolerância para a discussão sobre aspectos específicos da sociedade e a política cubana, com implicações para a arte, para a cultura e para as estéticas. Obviamente, foram censurados alguns projetos.

---

<sup>222</sup> WEISS, Rachel, 2008, p. 379. Traduzido do espanhol: “La ‘crisis de los balseiros’ hizo erupción en el verano de 1994. Incitada por la crisis económica en la isla, y facilitada por una decisión gubernamental de que a aquellos que desearan marcharse se les permitiría hacerlo, la crisis fue un espectáculo terrible en el que partieron miles de personas, a menudo en frágiles balsas de fabricación casera. De los estimados 50.000 que salieron, muchos murieron en el trayecto hacia la Florida, perdidos en el mar.”



A arte dessa época era uma arte comprometida no seu enfoque crítico, e a Bienal de Havana foi alternativa ao criar uma “Sala do Humor”. Não eram humoristas, nem era uma sala de histórias em quadrinhos, era uma sala de arte. É certo que muito da arte crítica, do ponto de vista político, em Cuba, tem tido uma projeção de humor, de sarcasmo, de ironia. Esse tipo de expressão artística era bem recebido como bloco temático e bem assimilado, com um matiz de brincadeira. Esse tipo de mostras, sob diferentes formas de apresentação, perfil e proposta, é muito comum na arte contemporânea cubana, dado que seu

*“poder reside em permitir que a cumplicidade substitua a comunicação entre duas ou mais pessoas através de um conto sem autor, capaz de estabelecer um pacto cordial entre seres diferentes. É tão forte o ‘orgulho lúdico’ do sujeito insular que este se dá o direito de julgar tudo ou quase tudo, construindo um imaginário libertador de tensões e ocorrências, tão amplo em seu espectro de funções e propósitos como diversos podem ser os níveis culturais e contextos sociais de seus portadores”.*<sup>223</sup>

Era a Sala do Humor, mas tinha peças como *O bloqueio* de Antonio Eligio Tonel, tijolos de cimento; peças escatológicas realizadas com excremento por Rodriguez Cárdenas; e outras que usavam a tipografia dos congressos e da propaganda dos partidos comunistas, por Glexis Novoa. O fato de chamar-se essa sala de “Sala do Humor” a convertia em espaço de negociação. A arte da negociação, o espaço do jogo.

Sobre esse tipo de propostas e tomando como referência a obra de Tonel, Antón avalia:

*“O chiste (piada) como ilusão de ‘subversão política’ pode ser o motivo que impulsionou El bloqueio de Tonel. Ao estruturar a morfologia do arquipélago (cubano) com tijolos de construção, se reafirma uma suspeita compartilhada pelos mais reticentes: ‘o bloqueio é a ilha mesma’. A partir desse absurdo, a moral consiste*

---

<sup>223</sup> ANTÓN CASTILLO, Héctor. In: “El arte de ocultarnos el humor”. *Revista Arte Cubano. Revista de Artes Visuales*. 1/2003, Havana, p. 40. Traduzido do espanhol.

*em sugerir ao espectador passivo a necessidade de abandonar – ao menos por um momento – o ‘limbo’” onde o inconsciente coletivo repousa sem sobressaltos. É certo que surpreende tanto deboche carente de comicidade, mas é nisso que radica o gancho da peça. Desta forma, a ‘autoconsciência’ se transforma em ‘autoparódia’ ansiosa de que todos cheguemos à mesma conclusão: o bloqueio sou eu”*.<sup>224</sup>

Assim, nas propostas com perfil humorístico, “o humor consiste em ocultar o humor. Porque a mais séria finalidade desse recurso é chegar ao ponto onde termina o sorriso e se cristaliza sua metamorfose em perene reflexão”.<sup>225</sup>

Isabel Pérez, em entrevista, posiciona-se com relação à cisão da imprensa internacional e à questão política em Cuba:

*“A imprensa internacional tem focado seus espaços na Bienal em problemas políticos, que têm incidido em cada uma das bienais, ou em algum conflito que, no momento, esteja acontecendo em Cuba. Certamente temos sofrido em uma porcentagem importante dos casos, pois sempre existem críticas com outro matiz; mas 80% da imprensa tem se concentrado no show político da situação cubana, esquecendo-se da relevância artística da Bienal como fenômeno das artes visuais, especificamente, mesmo acontecendo em Cuba”*.

Mas a Bienal possibilitou a organização de outros eventos com curadores da Bienal e artistas participantes, cubanos ou não, como declara Antonio Zaya:

*“Para mim, o modo mais prático de se organizar uma exposição cubana foi coproduzindo-a com um curador cubano. Com isso, uma conexão poderia surgir com o que Scott e eu sentíamos, sendo significativa para o contexto de Vancouver, e com o que*

---

<sup>224</sup> Idem. Traduzido do espanhol.

<sup>225</sup> Idem, p. 41. Traduzido do espanhol.

*Eugenio [Valdés Figueroa] sentia em relação aos importantes artistas e trabalhos naquele momento. A exposição Utopian Territories [Territórios utópicos] foi finalmente realizada, em 1997, por quatro curadores: eu, Scott, Eugenio e Juan Antonio Molina. Essa exposição abrangia 23 artistas que expuseram em oito galerias pela cidade. Treze artistas cubanos participaram da exposição, que foi um grande sucesso, garantindo uma forte relação entre Vancouver e Havana. Subsequentemente, trabalhei com Eugenio em outros projetos, com outros artistas cubanos que tiveram exposições individuais. Três dos artistas que expuseram na Utopian Territories moram em Vancouver agora. Mas a Bienal de Havana não foi somente sobre Cuba. Eu também organizei uma exposição do artista colombiano Fernando Arias, que conheci em Havana,. Conheci muitos outros artistas lá, e tenho mantido contato, além de encontrar-me com eles em outros eventos em diferentes países. Eu venho frequentando todas as bienais de Havana, com exceção da de 2006”.*

### **5.3. Coleccionismo e mercado de arte**

Mesmo as bienais de Havana não tendo um apelo comercial, foi inevitável que a partir delas aparecesse um novo tipo de colecionismo. Havia um estímulo e uso comercial da Bienal também pelo outro extremo ideológico.

Em algum sentido, a Bienal funcionou também como uma porta de acesso ao êxito, seja artístico ou comercial, ao passar a ser frequentada por importantes colecionadores, galeristas e diretores de instituições nacionais cubanas e internacionais, dos países cujos artistas estavam representando. “Museu e feira de arte dificilmente podem ser diferenciados quando encontramos nas feiras de arte as mesmas obras que já passaram pelos museus”.<sup>226</sup>

Muitas das obras incluídas nas bienais de Havana formam hoje parte de acervos de importantes instituições. Por exemplo, a obra do argentino Victor Grippo *Mesas de trabajo y reflexión*, de 1994, que se exibiu na V Bienal, integra a coleção

---

<sup>226</sup> BELTING, 2006, p. 28.

latino-americana da Tate Gallery. Obras de arte latino-americana estão incluídas na coleção Daros-Latinoamerica, como *Aliento*, de Oscar Muñoz; *Águas baldias*, de Manuel Piña; que participou da quinta edição. Em 1991 foi adquirida pelo MoMA a obra da sul-africana Sue Williamson, *For thirty years, next to his heart*, de 1990, que foi exposta em 1991 na IV Bienal de Havana.

Outro exemplo relevante: os Rosenberg, colecionadores de arte pop norte-americana, interessaram-se por arte cubana e latino-americana a partir de seu contato com a Bienal de Havana.

Peter Ludwig inclui arte latino-americana na sua coleção a partir de sua visita à Bienal de Havana. Além disso, preparou uma grande exposição com obras da V Bienal em Colônia, Alemanha. Essa inovadora experiência de itinerar a Bienal teve um antecedente na IV Bienal, quando o tema foi o “Desafio à colonização”, pois no marco do Quinto Centenário do Descobrimento da América foi apresentado em Vigo, Espanha, um importante recorte de obras dessa edição da Bienal.

Imediatamente depois, Ludwig criou a Fundação com o seu nome em Havana, que também repercutiu na cena cultural em Cuba.

Com base em doações, principalmente de artistas, a Bienal de Havana formou uma coleção singular, com obras de artistas árabes, asiáticos, latino-americanos e africanos; assim como uma importante coleção bibliográfica e de arquivos que hoje é referência para pesquisadores, críticos, curadores, alunos e professores de arte. A coleção de obras de arte está constituída por um total aproximado de 1.095 obras que inclui pinturas, fotografias, instalações, gravuras, objetos, cartazes e vídeos. As obras da coleção, distribuídas por países, são: 87 de artistas africanos, 521 da América Latina e Caribe, 201 da Europa, 29 do Oriente Médio, 19 da Ásia, 161 cartazes (30 chineses, 49 de artistas latino-americanos, 28 japoneses e de artistas de outros países). A constituição da coleção difere da generalidade mundial de como “em todos os museus do mundo, o dispositivo de aquisições é regulado por meio da elaboração de uma lista de artistas, que passa por um conselho reputado por sua idoneidade ética a fim de prevenir juízos alheios à qualidade da arte”.<sup>227</sup> Inclusive, evidenciando certa

---

<sup>227</sup> LAGNADO, Lisette. “*Is this all so...so...so...contemporary?*”. In: *HISTÓRIA E(M) MOVIMENTO*. Colóquio Internacional MAM-SP, 07 e 08 de novembro de 2008, p. 90.

fragilidade no conjunto do acervo “se partirmos do princípio de que a identidade de um museu é dada pela política de sua coleção”.<sup>228</sup>

Essa coleção do Centro Wifredo Lam tem um importante precedente em Cuba e na América Latina, que é a Casa de las Américas.

O colecionismo público e privado foi um tema de discussão dos eventos teóricos da Bienal, indicando, assim, a grande relevância da questão no âmbito da política cultural cubana. Durante a IV Bienal, em 1991, aconteceu em Havana o Congresso do CIMAM, no qual um dos temas de discussão foi a redução dos orçamentos para instituições públicas e conseqüentemente o crescimento da iniciativa privada.

Em 1993, a Sotheby's relacionou os mais promissores ambientes da arte contemporânea para a consideração dos colecionistas. Argentina, Chile, Cuba, Uruguai e Brasil representavam um mercado de arte no qual se podia comprar a preços baixos e que podia, com a exceção de Cuba, interessar a seus próprios colecionistas nacionais. As práticas de venda, evidentemente, mudaram do México (o primeiro a ser promovido por Sotheby's em 1977, espaço alentado por exposições posteriores verdadeiramente exitosas) para os trabalhos mais baratos da América do Sul e do Caribe nesse momento, destacando os mestres modernistas e alguns dos artistas mais jovens e controvertidos. O surgimento de exposições pan-americanas na década de 1980, tanto nos Estados Unidos como na Europa e no Japão – e seus caros e muito bem ilustrados catálogos em cores –, corresponde a essa mudança de ênfase no mercado.

Isso que evidencia os efeitos, sob um determinado ponto de vista, da Bienal de Havana como precedente, nos intercâmbios políticos e nos programas de aquisição de obras por parte das instituições hegemônicas, assim como a falsa noção de um mundo global.

As novas demandas do mercado, no contato com as estéticas diferentes, fazem suspeita a criação de fúteis *boons* comerciais. Estes apontam para ritmos de produção acelerados, em ciclos de prazos curtos e rotações rápidas, que convertem os cenários artísticos nacionais em países de reserva, em territórios de oportunidades para o capital especulativo. Nem as flutuações de preços no mercado, nem o momentâneo êxito

---

<sup>228</sup> Idem, p. 91.

comercial que produzem tais *booms*, estão refletindo as próprias verdades estéticas, muito menos as implicações culturais de suas verdades econômicas, políticas, e sociais. Por um lado neutraliza-se o conteúdo problematizador do pensamento proveniente do Terceiro Mundo e, por outro, nesses breves prazos se eclipsa qualquer possibilidade de autorreflexão do velho *status quo* da dominação, ao mesmo tempo em que se consolidam os novos métodos de controle: o *marketing* – renomeado instrumento de controle social – é também um mecanismo velado de segregação cultural.

## CONCLUSÕES

O artigo “Cómo, por qué y para qué se hace la Bienal”, de Lillian Llanes, poderia servir de título a estas conclusões. Trata-se de um texto escrito por uma das mais importantes gestoras da organização e da consolidação da Bienal de Havana, de sua segunda à sexta edição. Coube ainda a Llanes o papel de formar a equipe de profissionais do Centro Wifredo Lam com os quais contou para conseguir gerir a Bienal.

O artigo em questão, que se encontra nos anexos desta dissertação, é, portanto, um ponto de partida singular para a compreensão do debate aqui proposto, pois dialoga de modo incisivo com o interesse em interrogar sobre os múltiplos matizes que desencadearam a criação, consolidação, incidências e influências do projeto Bienal de Havana. E foi pelo reconhecimento sobre a relevância de tais questionamentos que, nestas considerações finais, se configurou o esforço de colocar em consonância as ideias defendidas por Llanes e o pensamento de outros críticos, cujos textos trazem reflexões de grande relevância para a discussão desse trabalho.

\*

No período da Guerra Fria, em seu auge, especificamente em 1984, organizava-se a I Bienal de Havana. E mesmo que doze anos depois esse processo histórico viesse a sofrer radicais transformações, a capital de Cuba tornava-se, naquele momento, uma referência para os países do chamado Terceiro Mundo, e principalmente para os países latino-americanos subjugados pela ditadura militar.

O resgate das condições políticas nas quais se dá o início das bienais de Havana serve para demonstrar a existência de um vínculo entre a linha dominante de atuação do governo cubano e muitos dos preceitos culturais divulgados. Nesse contexto, não é desconsiderado o fato de a Bienal de Havana constituir-se, a partir de 1984, como aglutinadora da arte do chamado Terceiro Mundo, que, até aquele momento, não tinha sua circulação plenamente legitimada pelos espaços hegemônicos da arte, conforme foi argumentado ao longo da dissertação.

Ressaltam-se as particularidades da Bienal de Havana conforme análise de Rachel Weiss: “Idealista, declaradamente solista e com determinação iconoclasta

sobre os protocolos no mundo da arte, a Bienal de Havana declarou para si um mandato público excepcional quase desde seus primeiros momentos em 1984”.<sup>229</sup>

De fato, em sua concepção, o projeto Bienal de Havana mostrava-se idealista e utópico, convencido da possibilidade de consolidação de seus objetivos. As propostas iniciais pareciam seguir um raciocínio bastante semelhante àquele defendido pelo artista brasileiro Flávio de Carvalho em seu manifesto “A cidade do homem nu”, no qual escreveu que “[...] venerar o passado, quando não conhecemos nenhum limite ao pensamento; por que abafar os nossos desejos, quando não conhecemos a natureza última desses desejos, não conhecemos sequer as consequências desses desejos?”.<sup>230</sup>

Sem impor limites ao pensamento, a Bienal de Havana, assim como o homem nu na cidade idealizado por Flávio de Carvalho, parecia desejar “saltar fora do círculo, abandonar o movimento recorrente e destruidor de sua alma, procurar o mecanismo de pensamento que não entrave o seu desejo de penetrar no desconhecido”.<sup>231</sup> O exemplo de Flávio de Carvalho surge como uma metáfora para alargar a compreensão sobre a Bienal de Havana, cuja ideia de círculo se aplica quando entendida como referente às barreiras impostas pelos circuitos hegemônicos da arte. Nesse sentido, a Bienal surge como uma chance de ampliar o debate sobre a produção artística dos países do chamado Terceiro Mundo, lançando o desafio de organizar um evento voltado para o desafio de pesquisar e colocar em evidência trabalhos pouco reconhecidos. Isso significa que esse projeto de arte em Cuba preservava em seus objetivos ser uma ação inclusiva, populista e popular. Prezava uma ética que posicionava a cultura como um aspecto integral e inseparável de justiça social e governo revolucionário, o que o diferenciava de outras ações de mesmo porte, no que tange ao público de exposições internacionais a que se pretendia atingir. O projeto em Cuba seria mantido num curso instável ao longo dos anos desde então.<sup>232</sup>

---

<sup>229</sup> WEISS, 2008.

<sup>230</sup> CARVALHO, Flávio de. “Uma tese curiosa: A cidade do homem nu”. In: Catálogo da exposição *A cidade do homem nu*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010, curadoria de Inti Guerrero, p. 22.

<sup>231</sup> Idem.

<sup>232</sup> WEISS, 2008 p. 364. Traduzido do espanhol: “Idealista, declaradamente solista y com determinación iconoclasta respecto de los protocolos en el mundo del arte, la Bienal de La Habana declaró para si um mandato público excepcional casi desde sus primeros momentos em 1984. Entre los diversos modos en que se diferenciaría de la clase común de exposiciones internacionales, el proyecto en Cuba sería inclusivo, populista y popular, de acuerdo con una ética que posicionaba la cultura como un aspecto



A falta de uma política artística inclusiva e a pouca ou nula visibilidade da produção artística do Terceiro Mundo eram consequência da falta de reconhecimento dessa produção artística pelos circuitos da arte chamados de hegemônicos – entende-se Europa e Estados Unidos. Ao mesmo tempo, ocorriam dificuldades de diálogo entre os próprios países do Terceiro Mundo, pelas mais diversas razões, como a falta de recursos para organizar eventos nacionais ou regionais, assim como a falta de consenso em como trabalhar, expor e organizar essa produção. Pode-se diagnosticar uma espécie de dependência cultural em relação aos grandes centros, uma falta de habilidade em atuar diante de mestiçagens de culturais e ainda a dificuldade imposta pelas próprias condições sociopolíticas. Esses fatores pareciam impedir a inserção da produção artística dos países ditos subdesenvolvidos numa discussão internacional mais ampla.

Com a criação da Bienal de Havana, institui-se um fórum de discussão e uma plataforma para a inserção das manifestações e diversas propostas de outros países. A forma de seleção e apresentação da Bienal de Havana resulta num formato inovador, a partir da concepção de permitir a apresentação de temas latentes relativos aos países representados numa dimensão que impedisse o absolutismo do tema na discussão, fosse a questão da morte, da violência ou qualquer outra. Entendia-se que as particularidades eram inseridas visualmente e dissolvidas conceitualmente, de forma a dialogarem por meio de uma estética comum. Ainda hoje não há na Bienal de Havana pavilhões nacionais. Obras e artistas de diferentes nacionalidades conformam um todo em que o conjunto e a relação que se estabelece entre as obras formam um aspecto relevante do projeto Bienal de Havana, sem que as individualidades sejam o elemento fundamental do processo – muito embora se reconheça a dificuldade de exclusão das individualidades, afinal elas se projetam quase de modo inevitável dentro do contexto de um fazer curatorial e do próprio mercado de arte. As homenagens a artistas consagrados propostas pela Bienal de Havana não deixam de ser sintomáticas dessa ideia de promoção de um determinado cânone da história da arte a ser seguido. Ainda que mantivessem esse procedimento, o foco, o assunto e o tema de discussão sobre a produção artística do Terceiro Mundo eram mantidos como centrais no debate crítico.

---

integral e inseparable de justicia social y gobierno revolucionário. Sin embargo, este es un mandato que ha seguido un rumbo inestable durante los años transcurridos desde entonces.”

Embora a criação da Bienal de Havana desvende um objetivo claramente político e ideológico, não deixa, pelos precedentes culturais de Cuba, de ter um sentido cultural, porque além de enfatizar “a importância de quebrar as sistemáticas exclusões do mundo da arte hegemônica [...] ressaltou, em seus termos mais insistentes e apaixonados, a importância da arte.”<sup>233</sup>

Se no início o Projeto Bienal vai acompanhar e compartilhar uma raiz associativa com o projeto revolucionário implantado em Cuba a partir de 1959, isso significa que

*“à medida que varia o estatuto da Bienal e a converteu em um membro de um clube mais empresarial, os dois (processos de interrelação entre a inclusão da produção dos países excluídos pelos países da cultura hegemônica e a importância da arte) pareciam ter se tornado algo desarticulado um do outro, enquanto que chegaram a tornar mais evidente uma série de tendências comerciais latentes”.*<sup>234</sup>

Não podemos deixar de reconhecer a importância da organização do evento Bienal de Havana com esse perfil, para mostrar e discutir a produção dos países do chamado Terceiro Mundo.

Acredito que o eufemismo do termo Terceiro Mundo foi também abordado pelas próprias obras de artistas plásticos de alguns países como o Brasil, México, Colômbia e Cuba, enfatizando a produção de outros países quanto à qualidade e representatividade. Esse ponto merece destaque, já que o objetivo era claramente geográfico, mesmo que contraditório, ao incluir artistas do Terceiro Mundo residentes em países do Primeiro Mundo, onde as condições materiais, de intercâmbio e eventos artísticos são de uma indiscutível superioridade, tanto em quantidade quanto em qualidade.

---

<sup>233</sup> Idem, p. 366. Traduzido do espanhol: “Una doble corriente había atravesado el proyecto de la Bienal, e hizo énfasis en la importancia de romper las sistemáticas exclusiones del mundo del arte hegemónico y resaltó, en los términos más insistentes y apasionados, la importancia del arte.”

<sup>234</sup> Idem. Traduzido do espanhol: “medida que varió la estatua de la Bienal y se convirtió en un miembro de un club más empresarial, las dos parecieron haber llegado a ser algo desarticulado una de la otra, mientras que llegaron a ser más evidentes una serie de tendencias latentes comerciales.”

Evidentemente, os princípios da Bienal de Havana acompanhavam as ideias progressistas e de esquerda que circulavam em outros lugares no discurso contemporâneo sobre arte. E assumiam, em termos políticos, uma demanda da esquerda internacional, sobretudo latino-americana. Esta referia-se, principalmente, à convergência nas plataformas que fomentavam as

*“ideias sobre a representação imparcial das culturas que normalmente eram deixadas fora dos circuitos internacionais hegemônicos – as descentralizações das representações. Ou seja, a fim de incluir segmento mais amplo do público, seu papel na situação de contemplação da arte (mais participativa) e a localização da própria arte (mais entretido com a maioria da vida cotidiana)”*.<sup>235</sup>

Na “perspectiva da Bienal, essas plataformas eram uma expressão da política cultural socialista, realizando seu objetivo de massificar a cultura e comprometer o artista no projeto revolucionário sob a forma institucional de uma Bienal”.<sup>236</sup> É importante destacar que, também dentro deste aspecto, a Bienal surge como uma forma de reconhecer e “nacionalizar” a produção da obra de Wifredo Lam. Por outro lado, e de igual importância,

*“a Bienal constituiu para as artes visuais o que em outras disciplinas desempenhavam os já famosos festivais de Havana (principalmente de jazz e de cinema): o de situar Cuba no centro da atividade e da atenção. Essa política cultural era paralela às estratégias políticas que se seguiam em duas direções, a saber, direcionar importantes cimeiras políticas internacionais para Havana e exportar a Revolução”*.<sup>237</sup>

---

<sup>237</sup> Idem, p. 367 e 368. Traduzido do espanhol: “Los principios rectores iniciales de la Bienal habían coincidido con primor con ideas progresistas que circulaban en otros lugares del discurso contemporáneo sobre artes. Entre las más importantes corrientes de esta convergencia estaban ideas sobre la representación imparcial de culturas que ordinariamente se dejaban fuera de los circuitos internacionales hegemónicos – la descentralización de la representación, como lo expresaba el lenguaje de entonces; y acerca de volver a imaginar el auditorio para el arte (a fin de incluir un segmento más amplio del público), su papel en la situación de contemplación del arte (más participativo) y la ubicación del propio arte (más entretido con la urdimbre de la vida cotidiana). Desde la perspectiva

Propiciar a realização de um evento com esse perfil em um país com uma ideologia claramente socialista reforça minha opinião sobre o caráter ideológico da Bienal, sobretudo para a América Latina. As entrevistas e documentos pesquisados, que seguem anexos, revelam uma série de tentativas, sem sucesso, de organizar em São Paulo a Bienal Latino-americana. Isso vem a reiterar a ideia de uma inabilidade da Fundação Bienal de São Paulo em lidar com um viés ideológico de esquerda. Isso porque, na minha opinião, se tratou de uma estratégia ideológica para incrementar o número de representações de artistas latino-americanos na Bienal de São Paulo.

Mesmo com esse perfil esquerdista e sem traços regionalistas, havia desde o início uma clara noção, por parte de vários intelectuais e artistas, sobre o papel e relevância da arte latino-americana e sobre seu contínuo crescimento e consolidação qualitativa. Anos mais tarde, no catálogo da Primeira Bienal do Mercosul, apareceria constatação semelhante, comparando a arte de nosso continente com a dos polos hegemônicos da arte: "tanto quanto a arte dos grandes centros, a arte latino-americana é plural, dinâmica, contraditória, híbrida e sincrética. A existência de uma arte latino-americana viril e independente pressupõe intercâmbio, confrontação e relacionamento constante e aberto com a arte de outras nações".<sup>238</sup>

Diante dessa reflexão, interrogo qual a medida possível para uma avaliação crítica sobre eventos como bienais. Questiono se cabe deixar de lado as condições ideológicas, ou mesmo a avaliação sobre as políticas adotadas como mecanismos de gestão desses eventos. Essa análise poderia não ficar restrita à Bienal de Havana e ser estendida a outros eventos semelhantes como a Bienal Internacional de São Paulo (ver entrevista de Aracy Amaral). Pergunto-me se podemos excluir a discussão ideológica quando o artista brasileiro Cildo Meireles desiste de participar da edição 2006 da Bienal de 2006 por discordar da política institucional da Fundação Bienal de São Paulo e de seus dirigentes na época. Ou sobre o modo como se estrutura a crítica jornalística em torno da chamada "Bienal do vazio", de 2008. Aqui vale uma ressalva

---

de la Bienal, estas plataformas eran una expresión de la política cultural socialista, realizando su objetivo de masificar la cultura y comprometer al artista en el proyecto revolucionario en la forma institucional de una Bienal. Lo que es de igual importancia, la Bienal constituyó para las artes visuales lo que en otras disciplinas desempeñaban los ya famosos festivales de la Habana (principalmente, de jazz y de cine) o sea, situar a Cuba en el centro de actividad y atención: esta política cultural era paralela a las estrategias políticas que se seguían en dos direcciones, a saber, dar acogida a importantes cumbres políticas internacionales en la Habana y exportar la Revolución."

<sup>238</sup> MORAIS, Frederico. In: "Reescrevendo a história da arte latino-americana". *Catálogo da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: FBVM, 1997, p. 21.

sobre a atitude do curador Ivo Mesquita ao assumir a organização da mostra, faltando poucos meses para sua abertura: uma evidente demonstração de seu comprometimento com a arte e cultura brasileira, procurando evitar que o evento mais importante do país deixasse de acontecer.

Uma série de outros questionamentos pode ser elencada como, por exemplo, a redução significativa nos espaços expositivos e, conseqüentemente, no número de artistas participantes da última Bienal do Mercosul, justificada pela falta de recursos. Sobre o modo como a arte latino-americana vem sendo apresentada nos grandes eventos, torna-se, em minha opinião, ainda mais preocupante a localização desfavorável das representações de vários países do Terceiro Mundo na Bienal de Veneza, como questionou a artista cubana Belkis Ayón (1967-1999) a Archile Bonito Oliva, curador da edição de 1997, durante o II Encontro Internacional de Arte Contemporânea, organizado pelo Centro Wifredo Lam em Havana naquele mesmo ano.

A Bienal de Havana tem alguns problemas característicos do momento político-econômico e cultural da globalização. Basta pensar nas três últimas bienais de São Paulo, nas duas mais recentes de Veneza e na última Documenta de Kassel. Algumas práticas já estão esgotadas, mas dentro desse processo, a Bienal de Havana tem se saído bem, tentando comprometer cada vez mais toda a sua população de artistas e também a de não artistas, reinventando o criar e o mostrar.

Como ressalta a dra. Lillian Llanes, na minha opinião a mais férrea defensora e articuladora do Centro Wifredo Lam e, conseqüentemente, do Projeto Bienal de Havana, quero destacar o esforço e dedicação dos profissionais vinculados à Bienal de Havana pela coragem e pelos sacrifícios para fazer do evento, com condições paupérrimas e difíceis, um evento de qualidade, em que a proposta conceitual seja de primeiro nível, junto com a satisfação dos artistas, instituições e público. A equipe do Centro sempre trabalhou pela “exibição de obras do mais alto nível” e a reunião de “artistas representativos da diversidade e riqueza do Terceiro Mundo”, desse modo convertendo a Bienal de Havana num espaço visitado “pelos *experts* de todo o mundo”.<sup>239</sup> Como exemplo dessa proposta, remeto à correspondência com Antonio Zaya Veja, no anexo. Em minha opinião, se algumas das propostas não alcançaram a

---

<sup>239</sup> LLANES, Lillian. “Introdução”, Catálogo da III Bienal de Havana, p. 16.

qualidade desejada, isso se deve, em alguma medida, além das dificuldades econômicas, aos métodos de seleção e curadoria aplicados.

A história de Cuba, devido às realizações e aos erros do regime socialista, continuará sendo um terreno fértil para o estudo e uma boa metáfora para as possibilidades do Terceiro Mundo. Quando em sua primeira edição, a Bienal de Havana foi limitada à América Latina. Nos dois eventos subsequentes (1986 e 1989), chegou a ser uma Bienal do Terceiro Mundo. Os centros hegemônicos estão transformando o significado do termo “Terceiro Mundo”, e este tem adquirido conotações raciais e racistas. Portanto, parece ser importante que Cuba reafirme a origem histórica (a Conferência de Bandung) e a importância política do conceito (isto é, compondo uma frente comum de nações dependentes contra a hegemonia das superpotências). Consequentemente, a Bienal torna-se um lembrete de nossa própria história e uma advertência contra a corrupção do nome. Ignorantes da História, algumas populações dos países de Primeiro Mundo aceitam como válida a interpretação racista, abandonando o termo “Terceiro Mundo” como título de reunião.<sup>240</sup>

Como comenta Nelson Herrera Ysla, em entrevista concedida ao autor:

*“A Bienal de Havana, então, surgiu para precisamente dar um espaço a essas regiões, a esses artistas e a outras regiões que estavam esquecidas, ignoradas e/ou ocultas embaixo de uma parafernália de arte contemporânea. Por causa de uma promoção e de uma investigação dirigida quase sempre aos países do chamado mundo ocidental. Agora a Bienal abriu-se a*

---

<sup>240</sup> CAMNITZER, Luis. “Nuevo Arte en Cuba. Post-scriptum I”. In: *Pabellón Cuba, 4D - 4 dimensiones, 4 decadas*. Lisa Schmidt-Colinet / Alex Schmoeger / Eugenio Valdés Figueroa / Florian Zeyfrang (ed.). Berlim: b\_books, 2008, p.423. Traduzido do espanhol: “Pero, mientras exista un desequilibrio global de poder, la historia de Cuba, debido a los logros y los errores, continuará siendo un terreno fértil para el estudio y una buena metáfora para las posibilidades en el tercer mundo. Cuando comenzó por primera vez, la Bienal de La Habana se limitaba a América Latina. En los dos eventos subsiguientes (1986 y 1989) llegó a ser una Bienal del tercer mundo. En una era en que los centros hegemónicos están transformando la significación del término ‘tercer mundo’ y este ha llegado a tener connotaciones raciales y racistas, parece ser importante que Cuba reafirme el origen histórico (la Conferencia de Bandung) y la importancia política del concepto (el frente común de naciones dependientes contra la hegemonía de las superpotencias). Por consiguiente, la Bienal deviene un recordatorio de nuestra propia historia y una advertencia contra una cooptación del nombre. Esta cooptación ya está mostrando indicios de éxito entre algunas poblaciones minoritarias en los países del primer mundo. Ignorantes de la Historia, aceptan como válida la interpretación racista sobrepuesta y por consiguiente, abandonan el termino ‘tercer mundo’ como título de reunión.”

*essas expressões do Terceiro Mundo. Hoje em dia, a situação é outra, e todo o mundo tem reconhecido o valor das expressões artísticas da África, Ásia e América Latina. Portanto, a Bienal não é única nem exclusiva, pois existe a Bienal de Veneza, a de São Paulo, de Istambul, de Kwangu ou de qualquer outra região do mundo onde acontecem outras exposições, como em Lyon, na França, ou em Cuenca; estará feito o convite a outros países de nossas regiões. Realmente, nós abrimos e ajudamos um pouco a trilhar esse caminho, porque, até então, não existia um conhecimento ou uma discussão de nossa arte, e era necessário fazê-lo naquele momento”.*

Isabel Pérez tem opinião semelhante:

*“O primeiro objetivo da Bienal foi o de oferecer um outro lugar e uma outra perspectiva à chamada arte dos países do Terceiro Mundo. Evidentemente, com o passar do tempo, as fronteiras desse objetivo foram ultrapassadas, e hoje não se sabe exatamente onde encontrar a arte do Terceiro Mundo. A Bienal tem assumido a política de possuir um núcleo temático, a partir do qual dialogam as obras dos artistas que participam, os projetos coletivos e as mostras individuais de artistas. A Bienal também propicia o mecanismo de validar e revalidar a obra de artistas com projeção internacional, sendo isso inevitável. Não se pode somente se concentrar no ‘descobrimento’ de artistas que não estão no circuito internacional da arte; pois seria ingênuo pensar que um evento, que acontece no século XXI, teria somente o objetivo de encontrar novos valores”.*

E, nesse mesmo sentido, declara Antonio Zaya:

*“A Bienal de Havana tem um impacto. Mais até do que qualquer outra Bienal que tende a manter um padrão previsível. Eu acho que a minha primeira visita a Havana foi oportuna. Foi*

*um período em que novas ideias sobre o que constitui a arte internacional estavam sendo testadas, não somente em Havana, mas em outros países como na Inglaterra, com o Iniva. Foi em Havana, porém, onde essas ideias foram propriamente manifestadas em grande escala, oferecendo uma abertura para outras possibilidades. Minha experiência com a Bienal de Havana abriu minha mente e aumentou o meu interesse em viajar mais, para visitar uma diversidade de artistas e organizar exposições que reflitam a experiência da arte em Vancouver”.*

Na minha opinião, a importância da Bienal de Havana para o mundo artístico e para o reconhecimento da produção dos artistas do chamado Terceiro Mundo é evidente e palpável. A Bienal tem tido notório reconhecimento de outros países, dado que corrobora os argumentos expostos ao longo da dissertação sobre as diferenças em relação ao Brasil e os demais países latino-americanos. Mesmo assim, a representatividade e a qualidade da produção artística brasileira têm sido imprescindíveis e constantes em todas as edições da Bienal de Havana, incluindo desde críticos como Aracy Amaral e colecionadores como Eduardo Brandão até, e sobretudo, a legião de artistas já consagrados ou prospectivamente convidados pela organização da Bienal. Como bem colocou Rosangela Rennó, em entrevista concedida ao autor, “a participação na Bienal justamente consolidava minha posição como artista com algumas intenções políticas.”

Artistas do mundo todo encontraram na Bienal a plataforma de projeção ou visibilidade para o futuro: artistas como o argentino Jorge Macchi, que participou da sétima edição, em 2000, com um trabalho intitulado *Victima serial* (1999). Macchi posteriormente participa, no Brasil, do Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo (2003), com curadoria de Gerardo Mosquera, e em 2009, da mesma exposição, com Adriano Pedrosa como curador. Macchi teve uma sala especial na Bienal do Mercosul em 2007, e atualmente é representado pela prestigiosa Galeria Luisa Strina, em São Paulo. A artista libanesa residente na Inglaterra Mona Hatoum participou da terceira, quarta e quinta edições da Bienal de Havana. Nesta última, com uma exposição individual como parte do núcleo *Espaços fragmentados. Arte, poder e marginalidade*. Atualmente, as obras de Hatoum se encontram



em coleções do mundo todo, incluindo o Brasil, e a artista realiza exposições nos mais importantes museus do mundo. Hatoum está atualmente em cartaz na Akademie der Künste em Berlim, com uma exposição individual (de 31 de julho a 5 de setembro de 2010). Pode-se citar outros artistas cujo atual reconhecimento internacional iniciou-se com a participação na Bienal de Havana: o colombiano Fernando Arias Gaviria, que participou edição de 1994, e a também colombiana Maria Fernanda Cardoso, em 1991; os artistas brasileiros Guto Lacaz, em 1986, Valeska Soares, em 1991, Rosângela Rennó, em 1994 e 1997, Brígida Baltar e Regina Silveira, em 1994, e Rochelle Costi em 1997 e 2000; o artista indiano Sunil Janah, em 1991; os mexicanos Abraham Cruz Villega, em 1994 (atualmente faz parte da Galeria kurimanzutto, que conta com o apoio do artista Gabriel Orozco e da qual também faz parte Damián Ortega), Graciela Iturbide, em 1986, e Gerardo Suter, em 1989, com um *workshop* e uma exposição individual na sede da Fototeca de Cuba; o chileno Gonzalo Díaz, em 1994; o uruguaio Carlos Capelan, em 1989, com um *workshop* no Instituto Superior de Arte (ISA) intitulado “Técnicas, suportes e espaços não convencionais”, e em 1994, com uma exposição individual inserida no núcleo *La otra orilla*; os artistas sul-africanos Moschewa Langa, em 2007, cuja produção está na XXIX Bienal Internacional de São Paulo; os também sul-africanos Pat Mautloa, Penny Siopis, Wille Bester, Sue Williamson, Jane Alexandre, William Kentridge e Wilma Cruise, na quinta edição; Kendell Geers, sul-africano, *performer*, músico e *film-marker*, participou da Bienal de Veneza, em 1993, da Documenta de Kassel, nas bienais de Istanbul, Kwang Ju, Taipei, Lyon e tem obras expostas no CCA Cincinnati, no Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent, no Baltic Centre for Contemporary Art, Londres, no Aspen Art Museum e no CAC, Lyon; outros artistas africanos como os Simon e Abdoulaye Konaté, do Mali; o artista camaronês radicado na Bélgica, Bili Bidjoka; o nigeriano Twins Seven Seven, que participou na II Bienal de Havana; o ganês El Anatsui, na quinta edição; de Benin, Romuald Hazoume; e o angolano Antonio Olé, que obteve prêmio na II Bienal de Havana.

Os artistas mencionados acima, assim como muitos outros, hoje possuem reconhecimento e projeção internacional indiscutíveis. Também quero ressaltar o suporte crítico que a Bienal tem proporcionado a críticos, curadores e artistas, não só por meio de especialistas do Centro Wifredo Lam, mas também com críticos internacionais como Rachel Weiss e o artista, crítico e curador Luiz Camnitzer. De

vital importância para a cena artística cubana<sup>241</sup>, a Bienal vem a reforçar o diálogo e intercâmbio de artistas, especialistas e críticos com a cena nacional, sobretudo com os jovens artistas em formação, enriquecendo favoravelmente a formação e a preparação desses artistas. Como discutido, a Bienal de Havana propiciou a organização de eventos em sintonia com a produção artística local, com um viés não institucional e mais eclético e heterogêneo.

Os eventos teóricos organizados durante as bienais, ou em seu intervalo, proporcionaram, além de suportes teóricos para a organização das edições seguintes, um material valioso de pesquisa, referência e discussão sobre a produção artística dos países do Terceiro Mundo.

Assim, a Bienal de Havana vem desempenhando na cena artística cubana, em matéria de artes visuais, o papel que em outras áreas culturais desempenharam e desempenham o Festival de Cinema Latino-americano (que, semelhante à Bienal, deixou de restringir-se ao continente para se colocar a par dos processos globais de integração e intercâmbios) e o Festival de Teatro. Essa efervescência foi explicada por Aracy Amaral, já em 1984, como “o desejo de se articular com o mundo, artisticamente falando, é de grande importância, segundo se sente hoje em Cuba, que organiza sistematicamente festivais, encontros e simpósios para reunir criadores de todas as áreas”.<sup>242</sup>

Com relação ao mercado de arte, a Bienal, como qualquer evento desse tipo no mundo, proporcionou um impulso tanto para a venda das obras como para a formação de um campo curatorial, em ambos os casos favorecendo, evidentemente, os artistas cubanos. O que não invalida, na minha opinião, a qualidade indiscutível dos trabalhos. Penso também que a postura ideológica e política da Bienal tem sido explorada por seus adversários como uma forma de desacreditar Cuba. Essa questão é mencionada, mas não está no cerne do debate aqui proposto. O interesse volta-se para os aportes culturais e artísticos.

A Bienal de Havana serve também como termômetro para medir o grau de comprometimento dos governos com a produção artística de seus países. Na maioria

---

<sup>241</sup> Ver *Cuba Art and History from 1868 to today*. Montreal: The Montreal Museum of Fine Arts, 2008.

<sup>242</sup> AMARAL, Aracy. “O ministro e a política cultural”. In: “Observações e indagações. Criação artística produção cultural”. *Cadernos da Associação Cultural José Martí. Impressões de Cuba 2*. São Paulo, 1984

das vezes não houve nenhum apoio governamental para o envio das obras e a participação dos artistas convidados.

A Bienal de Havana deixou, portanto, importantes contribuições e se inseriu na história da arte universal, pois, como conclui Camnitzer:

*“Não importa o que acontece à Bienal no futuro, pode-se falar de seus primeiros e memoráveis anos como aqueles que ajudaram a dar o Terceiro Mundo não apenas uma identidade artística coletiva, mas também uma influência artística no mercado internacional de arte. A arte da corrente hegemônica foi obrigada a assumir sua própria identidade em relação à arte da periferia. O monopólio da definição e das normas para a arte foi temporariamente quebrado. A Bienal mostrou que a arte é produzida num conjunto impressionante de lugares, entre os quais a corrente principal é apenas uma entre outras. Essa não é uma pequena vitória para um ‘projeto apressado, obsessivo e delirante’. Mas não é tudo a que a Bienal se propunha.”*<sup>243</sup>

---

<sup>243</sup> CAMNITZER, Luis. “La Bienal de las utopías” In: *Bienal de La Habana para leer. Copilacao de textos*. Valencia: Universitat de València, 2009, p. 503.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

### LIVROS

ALAMBERT, Clara Correa d'; MONTEIRO, Marina Garrido; FERREIRA, Silvia Regina (1998). **Conservação postura e procedimentos**. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura.

ALVES, Rubem (1991). **Conversas com quem gosta de ensinar**. São Paulo: Cortez Editora.

ALEXANDER, Victoria D (1996). **Museus and money**: the impact of funding on exhibitions, scholarship and management. Indianapolis: Indiana University Press.

ALTSHULER, Bruce (1994). **The avant-garde in exhibition**. New York: Harry N. Abrams, Inc.

AMARAL, Aracy (1983). **Arte e meio artístico**: entre a feijoada e o x-burger. São Paulo: Nobel.

\_\_\_\_\_ (2003). **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira 1930–1970. 3ª ed. São Paulo: Itáu Cultural, Studio Nobel.

\_\_\_\_\_ (2001). **Artes plásticas na Semana de 22**. 5ª ed. São Paulo: Editora 34.

ARCHER, Michael (2001). **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes.

ARGAN, Giulio Carlo (2004). **Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras.

ARTIGAS, Vilanova (1997). **Arquitetos brasileiros: *brazilian architects***. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas.

\_\_\_\_\_ (1999). *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify.

BAL, Mieke (1996). **Double exposure: the subject of cultural analysis**. New York: Routledge.

A. BALKEMA & H. SLAGER (editors) (1996). **Still the museum / Steal the Museum**. Rotterdam: Still Foundation.

BARBOSA, Ana Mae (1998). **A Imagem no Ensino da Arte**. São Paulo: Ed. Perspectiva.

\_\_\_\_\_ (2002). **Arte – educação: leitura no subsolo**. São Paulo: Ed. Cortez.

BARBUY, Heloisa (1999). **A exposição universal de 1889 em Paris**. (Série Teses). São Paulo: Edições Loyola.

BARKER, Emma (editor) (1999). **Contemporary cultures of display**. London: Yale University Press : The Open University.

BASBAUM, Ricardo (2001). **Arte contemporânea brasileira: *texturas, dicções, ficções, estratégias***. São Paulo: Marca d'Água.

BAUMAN, Zygmunt (2007). **Arte, líquido?** Madrid: Ediciones Sequitur.

BELLUZO, Ana Maria de Moraes (1994). **O Brasil dos Viajantes.** (Imaginários do Novo Mundo, v. 1). São Paulo: Metalivros.

BENJAMIN, Walter (1984). **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação.** São Paulo: Summus.

BENNETT, Tony (1995). **The birth of the museum: history, theory, politics.** New York: Routledge.

\_\_\_\_\_ (2004). **Pasts beyond memory: evolution, museums, colonialism.** New York: Routledge.

BERGER, Maurice (2004). **Museums of tomorrow: an internet discussion.** New York, Issues in Cultural Theory, n. 8.

BEYOND PRECONCEPTIONS: THE SIXTIES EXPERIMENT (2001). New York: Independente Curators Internacional ICI.

BIENAL DE LA HABANA PARA LEER: COMPILACIÓN DE TEXTOS (2009). Valencia: Universitat de València.

BLAKE, Nayland ; RINDER, Lawrence ; SCHOLDER, Amy (ed.) (1995). **In a different light.** San Francisco (USA): City Lighths.

BLOM, Philipp (2003). **Uma história íntima de coleções e colecionadores.** Rio de Janeiro: Editora Record.

BONDIT, Nathalie (editor) (2008). **Cuba: art and history from 1868 to today**. Montreal: Montreal Museum of fine Arts.

BOLAÑOS, Maria (2002). **La memoria del mundo: cien años de museología 1900-2000**. Gijón, Trea.

BOURDIER, Pierre ; DARBEL, Alain (1991). **The love of art. European art, museums and their public**. (L'Amour de l'art, 1996 – primeira versão em francês). Cambridge: Polity Press.

BROUWER, Marianne (1996). Changing perspective. In: *Foundation for the Conservation of Modern Art. Project's Conservation of Modern Art*. (Proceedings of the presentation of the project on 12 may 1996). Amsterdam: Stichting Behoud Moderne Kunst: Foundation for the Conservation of Modern Art, p.20-27.

BRONSON, A A; GALÉ, Peggy (Editors) (1983). **Museums by artists**. Toronto: Art Métropole.

CAMNITZER, Luis (2003). **New art of Cuba**. Austin: University of Texas Press.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL (2006). **Arte de Cuba**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB.

CHAO, Ramón; WÓZNIAK; CHAO, Antoine (2008). **Los milagros de Cuba**. Barcelona: Içaria Editorial.

CHIARELLI, Tadeu (2002). **Arte Brasileira Internacional**. 2ª ed. São Paulo: Lemos Editorial.

CHICURI, Abelardo G. Mena (2007). **Cuba avant-garde: contemporary cuban art from the Farber Collection** / Arte contemporáneo cubano de la Colección Farber. Florida: Samule P. Harn Museum of Art, University of Florida, Gainesville.

DAWSON, Barry (2001). **Street graphics Cuba**. London, Thames & Hudson.

DESNOES, Edmundo (2008). **Memórias do subdesenvolvimento**. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Fundação memorial da América Latina.

DONDIS, Donis A. (1999). **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes.

ESTRADA, Gonzaga-Duque (1995). **A arte brasileira**. Campinas: Mercado de Letras.

FREIRE, Cristina (1978). **Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo: Annablume, Fapesp, Sesc São Paulo.

\_\_\_\_\_ (1999). **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras.

GONZÁLEZ, Margarita; PARSON, Tania; VEIGAS, José (2002). **Déjame que te cuente: antología de la crítica en los 80**. Habana: Artecubano Ediciones.

GOTT, Richard (2006). **Cuba: uma nova história**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

GREENE, Graham (2007). **Nosso homem em Havana**. Porto Alegre: L&PM Editores.



GREENBERG, Clement (2001). **Arte e cultura: ensaios críticos**. São Paulo: Ática.

\_\_\_\_\_ (1996). **Arte e cultura: ensaios críticos**. São Paulo: Ática.

GUANCHE, Jesus (1983). **Procesos etnoculturales de Cuba**. Ciudad de La Habana: Editorial Letras Cubanas.

KRAUSS, Rosalind E. (1998). **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes.

**La política cultural del período revolucionário: memoria y reflexión** (2008). La Habana: Centro Teórico-cultural Criterios.

LÉVI-STRAUSS, Claude (2004). **O cru e o cozido**. São Paulo: Cosac & Naify.

LOURENÇO, Maria Cecília França (1999). **Museus acolhem moderno**. São Paulo: Edusp.

\_\_\_\_\_ (1995). **Operários da Modernidade**. São Paulo: Hucitec, Edusp.

MAGICIENS DE LA TERRE (1989). Paris: Centre Georges Pompidou.

MINISSI, Franco (1983). **Il Museo Negli Anni '80**. Roma: Kappa.

MOSQUERA, Gerardo (1993). **Del pop al post**. Habana: Editorial Arte y Literatura.

\_\_\_\_\_ (1989). **El diseño de definió en Octubre**. Habana: Editorial Arte y Literatura.

\_\_\_\_\_ (1996). **Cozido e cru**. (Coleção Memo: ensaio / ficção). São Paulo: Fundação Memorial da América latina.

NAVES, Rodrigo (1996). **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo: Ed. Ática.

O'DOHERTY, Brian (2002). **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes.

PASAVENTO, Sandra Jathay (1997). **Exposições universais: espetáculos da modernidade do século XIX**. (Série Arte e Vida Urbano, 6). São Paulo: Editora Hucitec.

PEREIRA, María de los Angeles (2005). **Habana: Artecubano** Ediciones.

SANTAN, Andrés Isaac (org.) (2005 ?). **Nosotros, lo más infieles: narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)**. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo – CENDAC.

SEROTA, Nicholas (1996). **Experience or Interpretation: the delemma of museums of modern art**. London: Thames & Hudson.

STANISZEWSKI, Mary Anne (1998). **The power of display: a history of exhibition**. Cambridge, London: MIT Press.

VALDÉS, Ramón Junco. PÉREZ, Antonio Vale (1991). **Apuntes sobre visuales en Cuba**. Cuba: Editorial Pueblo y Educación.

YSLA, Nelson Herrera (2004). **Ojo con el arte**. Ciudad de La Habana: Editorial Letras Cubanas.

ZANINI, Walter (coord.) (1983). **História Geral da Arte no Brasil**. v.01 e v.02. São Paulo: Fundação Walther Moreira Salles.

ZILIO, Carlos (1997). **A Querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira**. 2<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

## **TESES**

CINTRÃO, Rejane Lassandro (2001). **As salas de exposição em São Paulo no início do século: da Pinacoteca à Casa Modernista (1905-1930)**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Dissertação (Mestrado).

FREIRE, Maria Cristina Machado (1990). **Olhar passageiro, percepção e arte contemporânea na Bienal de São Paulo**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Dissertação (Mestrado).

GRINSPUM, Denise (1990). **Discussão para uma proposta de política educacional da divisa de ação educativo-cultural do Museu Lasar Segall**. São Paulo: Universidade de São Paulo. Dissertação (Mestrado).

RESENDE, Ricardo (2002). **MAM, o museu romântico de Lina Bo Bardi: origens e transformações de uma certa museografia**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Dissertação (Mestrado).

SALADINI, Mário (2004). **Espaços híbridos da arte contemporânea**: revendo a “caixa preta e o “cubo branco”. São Paulo: Universidade de São Paulo. Dissertação (Mestrado).

## **ANAIS**

ENCUENTRO DE TEORIA Y CRÍTICA: SÉPTIMA BIENAL DE LA HABANA 2000: UNO MÁS CERCA DEL OTRO (2000). La Habana: Centro Wifredo Lam.

FORUM ARTE-VIDA: OCTAVA BIENAL DE LA HABANA, 2003 (2003). La Habana: Centro Wifredo Lam.

FORUM IDEA 2006: NOVENA BIENAL DE LA HABANA`2006 (2006). La Habana: Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam.

## **CATÁLOGOS**

**I Bienal de La Habana`84** – apéndice (1984). La Habana: Centro Wifredo Lam.

**II Bienal de la Habana`86**: catalogo general (1986). Ciudad de La Habana.

**III Bienal de la Habana 89**: catalogo general (1989). Ciudad de La Habana.

**IV Bienal de La Habana 1991** (1991). La Habana: Centro Wifredo Lam.

**V Bienal de La Habana: Arte sociedade reflexión** (1994). La Habana.

**VI Bienal de la Habana '97:** catalogo general (1997). Ciudad de La Habana.

**VII Bienal de La Habana 2001: Uno más cerca del otro** (2001). La Habana: Centro Wifredo Lam.

#### **ARTIGOS – PERIÓDICOS, CATÁLOGOS E LIVROS**

ABASCAL, Íbis Hernández (2004). *Atlântica. Revista de Arte y Pensamiento*, n.37, p.31-41, Invierno.

ABASCAL, Íbis Hernández; SANCHEZ, Margarita (2001). *Más cerca uno del otro: arte e comunicação em América Latina. Arte Cubano: revista de artes visuales*. La Habana, fev.

ALVES, C (2007). *O lugar da crítica. Revista SP Arte*, São Paulo: SP Arte.

\_\_\_\_\_ (2002). *A Diluição de um gigante*. Novos Estudos: CEBRAP, São Paulo, n.63.

AMARAL, Aracy A (1983). *O muralismo como marco de múltipla articulação*. In: AMARAL, Aracy A. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, p.280-287.

ARENAS, Amélia (1997). *Entrevista de Felipe Chaimovich. Jornal da Tarde*, Variedades, p.5C. São Paulo, 12, jul.

BERMÚDEZ, Jorge R (2000). *La otra pared el cartel cubano de los 90*. **Arte Cubano: revista de artes visuales**. Habana, p.64-69, jan.

ESCOBAR, Ticio (2008). *El arte latinoamericano: el deber y el haber de lo global*. **Arte Cubano: revista de artes visuales**. Habana, p.71-74, fev.

GOLDMAN, Shifra (2003). *Globalización, privatización y mercado de arte*. In: **Octava Bienal de La Habana, Evento teórico. Fórum Arte-Vida**. La Habana: Centro Wifredo Lam, p.126.

JUNQUEIRA, Fernanda (1996). *Sobre o conceito de instalação*. **Gávea: Revista de História da Arte e Arquitetura**. Rio de Janeiro, Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

LLANES, Lilian (2003). *Hay futuro para el arte?* **Arte Cubano: revista de artes visuales**. Habana, n.02, mar.

\_\_\_\_\_ (1998). *Memorias da Sexta Bienal de La Habana*. **Arte Cubano: revista de artes visuales**. Habana, jan.

\_\_\_\_\_ (1997). *Cómo, por qué y para qué se hace la Bienal*. **Arte Cubano: revista de artes visuales**. Habana, jan.

MORAIS, Frederico (1989). *Tradição e modernidade na plástica brasileira*. In: **Debate abierto Tradición y Contemporaneidad: Tercera Bienal de La Habana**. La Habana: Centro Wifredo Lam, p.32.

PAZ, Octavio (1994). **La llama doble: amor y erotismo**. (Serie Biblioteca Breve). México: Seix Barral Editorial, p.152.

POUYMIRÓ, Nahela Hechavarría (2003). *La fotografía documental cubana de los 90: una propuesta*. **Arte Cubano: revista de artes visuales**. Habana, p.24-33, fev. / mar.

PUTMAN, John J. (1999). *Evolución en la revolución Cuba*. **Nacional Geographic**. Año 04, n.06, p.01-35, jun.

RODRÍGUEZ, Eduardo Luis (2007). *Los ritos expresivos de la aventura humana*. **Arte Cubano: revista de artes visuales**. Habana, p.16-25, jan.

SALMONA, Rogelio (2008). *Una arquitectura social y refrescante*. **Art&Co**, Colombia, n.04, p.86-88.

TASKOV-KÖLER, Nadja. M. Edoga (1993). **Kunstforum International, Afrika-Iyalewa**, Berlin, n.122, maio-jul. p.254-56.

VALDÈS FIGUEROA, Eugenio (2007). *Interactions horizontales: Pedagogie et Art Contemporain à Cuba = Horizontal interactions*. **Pedagogy and Art in contemporary Cuba**, Montreal, n. 125, p.56-61, mar.

VALDÈS FIGUEROA, Eugenio (1996). *Reciclando la Modernid. El desecho y la (antropo)lógica del artefacto en el Arte Africano Contemporáneo*. **Atlántica Internacional**. Espanha, n.13, Primavera.

\_\_\_\_\_ (2005). *Lo latinoamericano y el arte: La política del lugar en la era del Tsunami*. In: **Catálogo da exibição The Hours**. Dublin: IMMA.

VIVES, Cristina (2003). *Fotografía cubana: una historia personal*. **Arte Cubano: revista de artes visuales**. Habana, p.48-59, mar.

WOOD, Yolanda (1999). *Periodizar el arte cubano contemporáneo: poliedro o bola de cristal?* **Arte Cubano: revista de artes visuales**. Habana, p.70-76, jan.

YSLA, Nelson Herrera (2006). *El curador: um intelectual de nuevo tipo*. **Arte Cubano: revista de artes visuales**. Habana, n.01, p.76-80, jan.

\_\_\_\_\_ (2008). *Malas relaciones*. **ArteCubano: revista de artes visuales**. Habana, p.31-35, jan.

\_\_\_\_\_ (1996). *Una poética gráfica insular*. **Arte Cubano: revista de artes visuales**. Habana, p.17-25, fev.

\_\_\_\_\_ (2003). *Arte cubano revisitado*. **Arte Cubano: revistas de artes visuales**. Habana, p.10-17, jan.

## **PERIÓDICOS**

**AMÉRICA: Revista do memorial da América Latina** (2008) N.31, 4º trim.

**AMERICAS QUARTERLEY: the police journal for our hemisphere** (2008). New York, v.02, n.02, Spring.

**REVISTA DO INSTITUTO ARTE DAS AMÉRICAS** (2003). Belo Horizonte, v. 1, n. 1, jul./dez.

## **BIBLIOGRAFIA DAS BIENASIS**



## Sobre a I Bienal de Havana

850 ARTISTAS LATINOAMERICANOS PRESENTES EN LA PRIMERA BIENAL CUBANA DE PINTURA (1984). In: *El País*, Madrid, 16, jul., s. p.

ACOGIDA CON ENTUSIAMO (1986). In: *Juventud Rebelde*. Habana 23/jul.

ALONSO, Alejandro G. (1983). Propicia el Centro Wifredo Lam la primera Bienal de la Habana. In: *Juventud Rebelde*. Habana, 7/dez.

ALONSO, Alejandro G. (1984). Mas alla de premios y menciones un gran acontecimiento cultural. In: *Juventud Rebelde – Diario de la juventud cubana*. Habana Martes, 3/jul.

AMARAL, Aracy (1984). Bienal de Havana, um balanço positivo: a mostra de arte em Cuba não foi mais representativa por receio dos artistas de enviarem suas obras. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12/jun., p.1-3.

AMARANTE, Leonor (S. D.) Arte cubana, refletindo a revolução. In: *O Estado de São Paulo*, São Paulo.

BUSTAMENTE, Mayda (S. D.) Actuara el ballet nacional de Cuba para la I Bienal.

CAMNITZER, Luis (1984). Report from Havana: the first Biennial of Latin American Art. In: *Art in America*, dez., p.41-49.

CENTRO “WIFREFO LAM” ORGANIZA LA PRIMERA BIENAL DE ARTES PLÁSTICAS (1983). In: *Presencia*. La Paz-Bolivia, 12/jun.

COLINA, Cino (S. D.) La primera Bienal: una oportunidad para evaluar el arte de nuestro continente. In: *Granma*. Habana.

CONFERENCIA INTERNACIONAL SOBRE LA PLASTICA DEL CARIBE (1986). In: *Cartelera*, 19/nov.

DÁVALOS, Armando Hart (1984 ?). Bienal de Havana. In: *Arte em São Paulo*, São Paulo, n.35, p.36-42.

EHRENBERG, Felipe (1984). I Bienal de la Habana. In: *La Regla Rota*, n.2, verano, p.28.

- GUAYASAMÍN, MATTA Y LE PARC EN BIENAL DE CUBA (S. D.). In: *AFP*. Habana.
- HERNÁNDEZ, Sonia (1984). A pie de obra en el Pabellón Cuba. In: *Trabajadores*. Habana Jurves, 17/mai.
- I BIENAL DE LA HABANA '84 (1983). In: *Arte Plural*, v. III, n.6, p.103.
- I BIENAL: PAISAGENS DE LA CAMARA Y LA PINTURA DE TOMAS SÁNCHEZ EN EL PABLELLON CUBA (1984). In: *Granma*. Habana, 21/mai.
- ISLA, Wifredo Cancio (1984). Intensa actividad creadora en el Encuentro Internacional de Serígrafos. In: *Trabajadores*. Habana, 17/mai.
- LA FOTOGRAFIA EN LA BIENAL DE LA HABANA. In: *Fototecnica*, n.4. Habana, out/dez., p.26-29.
- LA I BIENAL DE LA HABANA (1984). In: *Arte Sur*, ano 1, n.1, abr./jun., p.29.
- MOSQUERA, Gerardo (1984). Un extraño en la escultura. In: *El Caiman Barbudo*, n.17, ed.196, abr., p.12-13.
- NOTICIA SOBRE A BIENAL (1984). In: *A V Arquitetura Urbanismo la Habana*, n.2, jun./set., p.8-16.
- OLIVIA, Manuel Lopez (1984). Arte de latinoamericanos en la primera Bienal y en encuentro de sigrafos. In: *Granma – culturales*. Habana. Martes, 15/mai.
- OLIVIA, Manuel Lopez (1984). Crônica de uma Bienal. In: *Cuba Internacional*, ano XVI, n. 178. Habana, set., p.27-35.
- OTERO, Lisandro (1984). ¿Es necesaria una Bienal en la Habana? In: *Granma*. Habana, 30/mai.
- PELÁEZ, Rosa Elvira (1984). Mais de 25 mil visitantes en cuatro dias de la Bienal. In: *Granma*. Habana, viernes, 15/jun.
- PEOYECTO DE PARTICIPACIÓN EN LA 1 BIENAL DE LA HABANA, 84 (S.D.) In: *Solidarte-Solidaridad Internacional por Arte Correo*. D. F. México, p.1-4.
- PIÑERA, Toni (1984). 50.000 visitantes en 07 dias de Bienal. In: *Granma*. Habana, 30/mai.

PIÑERA, Toni (1984). I Bienal: y sigue el éxito: mas de 75 mil personas. In: *Granma*. Habana, 06/jun.

PIÑERA, Toni (1984). Intelectuales y artistas de diversos países debaten sobre Wifredo Lam. In: *Granma*. Habana, 10/jul.

PIÑERA, Toni (S. D.). La Bienal en el reparto Juanelo: ambiente de pueblo, junto a la pintora Antonia Eiriz.

RODRÍGUEZ, Belgica (1984 ?). La Habana I Bienal. In: *Art en Colombia*, n.25. Bogotá. p.73-74.

SAGEL, M. (1984). Bienal Latinoamericana de La Habana. In: *La Prensa*. Viernes, 15/jun.

SEGUROS Y DEVOLUCIÓN (S. D.). In: *ABAP*.

SIGNOS DE LA I BIENAL DE LA HABANA EN TÚNEZ (1986). In: *Granma*. Habana, ano 22, n.170, 02/jul.

SOSA, Diana (S. D.). Encuentro en la FMC con participantes femeninas de la I Bienal.

TOMÁS, Angel (1984). 2171 obras de 835 autores en la Bienal de la Haban, que se inaugura mahana. In: *Juventud Rebelde*. Habana, 21/mai.

VAÇA, Lorgio (1984). Cronica sobre la Bienal de La Habana, la libertad de información y los derechos humanos en Cuba.

VITERI, Lenin Ona (1984). La I Bienal de la Habana – Anfora. In: *El Comercio*. Quito-Ecuador, miércoles, 4/jul.

VITERI, Lenin Ona (1985). La Bienal de La Habana. In: *Trama*. p.78.

ZAMORA, Nancy (1984). Expresa Lou Lam su satisfacción por la primera Bienal. In: *Granma*. Habana, 19/mai.

### **Sobre a II Bienal de Havana**

AFRICAN ARTE (1987). Los Angeles, v. XX, n.3, maio, p.82-84.

ART INFORME (1987). Buenos Aires, n.62-63, outono, p.43-48.

ARTISTAS CUBANOS A LA SEGUNDA BIENAL DE LA HABANA (1986). In: *Granma*. Habana, 20/abr.

ARTS MAGAZINE (1987). New York, n.6, fev., p.38-39.

CAMNITZER, Luis (1987). La II Bienal de la Habana. In: *Arte en Colombia*, n. 33. Bogotá, mai., p.79-85.

CASTANEDA, Mireya (1985). Convocan a la II Bienal de La Habana para 1986. In: *Granma*. Habana, 21/set., p.4.

CASTRILLÓN, Vizcarra (1987). II Bienal de la Habana(des)encuentros cercanas del tercer mundo. In: *Kantú revista de arte*, n. 3. Lima, mai, p.18-20.

CIMAISE (1987). N.187. Paris,mar./mai., p.2-4.

CORREO DEL ARTE (1986). N.33. Madrid, jan., p.10.

CORREO DEL ARTE (1986). N. 38. Madrid, jun./ago., p.23.

COVOCAN A LA II BIENAL DE LA HABANA PARA 1986 (1985). In: *Granma*. Habana, 22/set., p.04.

D'ARS (1987). N. 114. Milan, jan., p.58-61.

DAN A CONOCER A LOS REPRESENTANTES CUBANOS A LA II BIENAL DE LA HABANA (S. D.). In: *Granma*. Habana.

EXPOSICIONES EN SALUDO A LA II BIENAL DE LA HABANA (1986). In: *Juventud Rebelde*. Habana, 13/nov.

EXTIENDE SU ALCANCE LA BIENAL DE LA HABANA (1985). In: *Juventud Rebelde*. Habana, 05/nov.

GAVILÁN, Roberto de los Reyes (1986). Realizam importante donación al Centro Wifredo Lam. In: *Tribuna de la Habana*. Habana, 17/jan.

GIRONA EN EL TALLER DE CRITICA (1986). In: *Cartelera*. 04, set.

GUEDALISMA (1987). N. 90. Madrid, dez./jan., p.23-43.

HERNÁNDEZ, Erena (S. D.). Un Museo en Bienal.

JEREZ, Luis Garbey (1986). Un lugar universal en el corazon de la Habana vieja. In: *Dominical Habanero*. Habana, 12/jan., p.3.

LA REVISTA DEL SUR (1986). N. 10, fev., p.40.

LA REVISTA DEL SUR (S. D.). N. 14, p.34-39.

LABRADA, Caridad (1986). Multiplicidad de obras y manifestaciones artísticas caracterizarán la II Bienal. In: *Trabajadores*. Habana, 31/mai.

LANZADA LA CONVOCATORIA DE LA SEGUNDA BIENAL DE LA HABANA (1985). In: *Granma*. Habana, 11/set.

LLANES, Lilian (1989). Tradition and saitgemabheit. In: *Bildende Kunst*. Abr., p.31-32.

ORAMAS, Ada (1986). La plástica cubana hacia el mundo. In: *Tribuna de la Habana*. Habana, 18/fev.

ORAMAS, Ada (1986). Lo que no se ha dicho de la Bienal. In: *Tribuna de la Habana*. Habana, 02/abr.

ORAMAS, Ada (1986). Seleccionada la muestra cubana a concurso de la II Bienal. In: *Tribuna de la Habana*. Habana, 06/mar.

ORAMAS, Ada (1986). Una leccion practica de artes plásticas. In: *Tribuna de la Habana*, ano VII, n. 27. Habana, 13/nov.

ORAMAS, Ada (1988). Presencia de la plástica y la critica cubanas en Asia y Africa. In: *Tribuna de la Habana*, ano XX, n.122. Habana, 27/mai., p.06.

ORAMAS, Ada (S. D.). Concurso de la II Bienal. In: *Tribuna de la Habana*. Habana.

PELÁEZ, Rosa E. (1986). Diversas galerías de la capital acogieron a los invitados a la II Bienal. In: *Granma*. Habana, 25/Nov.

PIÑERA, Toni (1986). Actuarán Pablo Milanés, Chico Buarque y Mercedes Sosa en la inauguración de la II Bienal de La Habana. In: *Granma – culturales*, ano 22 n.264. Habana, 12/nov.

REGONESSI, Eduardo López (1986). Inaugurarán la II Bienal con un gran espetáculo. In: *Trabajadores*, ano XVI, n. 266. Habana, 12/nov.

SIGNOS DE LA BIENAL DE LA HABANA (1986). In: *Granma*. Habana, 18/mar.

TALLER ABIERTO DE LA CRITICA (1985). In: *Granma*. Habana, 09/out.

### **Sobre a III Bienal de Havana**

AHLANDER, Leslie Judd (1990). La Bienal Amplía su panorama. In: *Arte en Colombia*, n. 43. Bogotá, fev., p.68-71.

ALBÁN, Hernán Zúñiga (S. D.). Tradición y contemporaneidad americanos de creación. In: *Accion Graffiti B/N- Instituto Cultural Ecuatoriano-Cunabo José Martí*. Guayaquil, Ecuador.

ALEJO, Luisa (1989). Inaugurada la II Bienal de La Habana. In: *Trabajadores*, ano XX, n. 259. Habana, 02/nov., p.01.

ART NEXUS (2001). N. 02. New York, fev., p.150-151.

ARTE DE AMÉRICA LATINA, ASIA Y AFRICA EN CARIBE (1989). In: *El Telegrafo*. Guayaquil miércoles, 30/ago.

ARTE EN COLOMBIA (1990). N. 43. Bogotá, fev., p.59-71.

ASHTON, Dore (1990). Exposition third world first-rate. In: *Contemporanea International Art Magazine*, v. III, n. 4, abr., p.75-79.

CAMNISTER, Luis (1987). Un laboratorio vivo. In: *Arte en Colombia*, n. 33. Bogotá, mai., p.79-85.

CANETTI, Yanitzia (1989). América muestra su identidad. In: *Juventud Rebelde*. Habana, 17/abr., p.05.

CANETTI, Yanitzia (1989). Paisaje humano del tecer mundodad. In: *Juventude Rebelde*. Habana, 5/mai., p.09.

CANETTI, Yanitzia (1989). Tradición y contemporaneidad. In: *Juventud Rebelde*. Habana, 15/mar., p.09.

CAPELAN, Carlos (1990). The third Biennial Havana. In: *Lund Arte Press*, v.I, n.3, spring, p.108-113.

COLOR DE LA BICHAL (1990). In: *Revolución y Cultura*. Jan., p.42-47.

D'ARS (1990). N.126. Milan, jan., p.44-49.

D'ARS (1991/2). N.134. Milan, invierno, p.93-99.

- EXPOSICIÓN DE ROBERTO DIAGO. TEMA: TRADICIÓN Y CONTEMPORANEIDAD: TEXTIL LATINOAMERICANO (1989). In: *Cartelera*, ano 8, n.407, dez., p.3, 14-20.
- FABER, Paul (1991). Bienal de la Havana. In: *Van de wereld art*, n.9. Amsterdam, mai./jun., p.16-20.
- FALCON, Yoel Mesa (S. D.). Tres visiones de la tercera Bienal. In: *Temas*, suplemento n.1.
- GARCIA, Mariella (S. D.). La II Bienal de la Habana: tradición Y confraternidad. In: *La Verdad*.
- GIGANTESCA BIENAL DE LA HABANA SE CELEBRARÁ DEL 1 DE NOVIEMBRE AL 31 DE DICIEMBRE PRÓXIMOS (1989). In: *Granma*, ano 24, n. 38. Habana, set., p.6 e 17.
- GLUSBERG, Jorge (S. D.). Bienal de la habana: el arte del tercer mundo: universal o regional. In: *Calendario Cultural Arquitectura*, p.22-23.
- LATIN AMERICAN HAVANA 3ª BIENAL (S. D.). In: *Crítica*. São Paulo.
- MESQUITA, Rosalyn (1989). Cuba. In: *Latin American Art*, v.2, n.2, spring, p.70.
- MORAIS, Frederico (1989). La Habana 3 Bienal. In: *Guia das Artes*, ano 4, n.18. São Paulo, dez., p.94-97.
- MORAIS, Frederico (S. D.). Tradición y contemporaneidade. In: *Arte en Colono*, n.43, p.59-60.
- MOSQUERA, Gerardo (1990). Concepción de la Bienal. In: *Arte en Colombia*, n.43. Bogotá, fev., p.58-59.
- NAMER, I (1990). La caligrafía en la pintura arabe contemporánea. In: *El Arabe*, n.41, mai./ago., p.16-19.
- PIÑERA, Toni (1989). Concierto de sorpresas artísticas. In: *Granma*, ano 24, n.47. Habana, 19/nov., p.06.
- REGONESSI, Eduardo López (1989). Contemporaneidad de un arte tradicional. In: *Trabajadores*, ano XIX, n.284. Habana, 30/nov., p.10.
- RESTANY, Pierre (1990). 3º Biennale dell ' Habana. In: *Natura Cultura*, p.24-26.

- RESTANY, Pierre (1990). III Bienal de la Havana: la Bienal del tercer mundo. In: *Arte en Colombia*, n.43. Bogotá, fev., p.56-58.
- ROSELL, Raimundo Diaz (1989). El termómetro del tercer mundo. In: *Bastión*, ano 3, n.267, 13/nov., p.2, 13.
- TEIXEIRA, José Carlos (S. D.). Dorea, Juraci: Proyecto Tierra. Feira de Santana – Bahia.
- TERCERA BIENAL DE LA HABANA `89 (1989). In: *Tribuna*, n.268, ano X. Habana, 10/nov., p.04.
- TERCERA BIENAL DE LA HABANA 1989 (1991). In: *Despacio*, n.3, p.51.
- TOLENTINO, Marianne de (1990). El arte dell mundo: Lilian Llanes, el Centro Wifredo la Bienal de la Habana. In: *Listin Diario, Artes Visuales*. 04 mar., p.2-c.
- VILLAZÓN, Georgina Armand (1989). Fotos censuradas de Chile. In: *Juventud Rebelde*. Habana, 10/nov., p.05.
- VILLAZÓN, Georgina Armand (1989). Muñecas mexicanas. In: *Juventud Rebelde*. Habana, 8/nov., p.09.
- WEISS, Rachel (1990). Third world brings its culture to third biennial of Havana. In: *Lund Arte Press*, v. I, n.3, p.114-119.
- YSLA, Nelson Herrera (S. D.). Color de La Bienal. p.42-47.

#### **Sobre a IV Bienal de Havana**

DOMINACIÓN CULTURAL Y ALTERNATIVAS ANTE LA COLONIZACIÓN (1991). In: *Centro Wifrefo Lam*. Habana.

LLANES, Lilian (S. D.). La Bienal de la Habana.

PRESENCIA ÁRABE EM LA CUARTA BIENAL DE LA HABANA (S.D.). In: *Galeria Emir Abdel Nader - Union Arabe de Cuba*. Habana.



### **Sobre a V Bienal de Havana**

- ARCO NOTÍCIAS (1998). N.9, jan. Madrid, p.44-46.
- ART IN AMERICA (S.D.). N.10. New York, p.41-47.
- ART NEWS (1994). N.5, mai. New York, p.59.
- ART PRESS (1994). N.60, out/dez. Bogotá, p.48-55.
- ARTE (1994). Bogotá n. 20, jul/set., p.114-121.
- ARTECUBANO (1995). N. 1. Habana, p.26-35.
- GUIA DAS ARTES (1994). N.35-36. São Paulo, p.50-51.
- HETROGÉNESIS (1994). N.8-9, set. Suecia, p.3-33.
- HUMBOLDT (S. D.). N.11. Bonn, p.50-55.
- INTER ART ACTUEL (1995). N.62. Québec, p.10-21.
- LAPIZ (1994). Ano XII, n.106. Madrid, out./nov., p.74-81.
- POLIESTER (1996). N.16. Cidade do México, outono, p.22-25.
- PRAIRE (1994). N.5, set./out., p.11-13.
- REVISTA UNIVERSIDAD DEL VALLE (1994). N.9. Caracas, nov., p.64-69.
- REVOLUCIÓN Y CULTURA (1994). N.33. Habana, mai./jun., p.49-60.
- TENDENCIAS (1994). N.11. Valencia, nov., p.15-17.

### **Sobre a Sexta Bienal de Havana**

- ART IN AMERICA (1998). N.3. New York, mar., p.50-57.
- ART NEXUS (1997). N.26. Bogotá, p.70-79.
- ARTECUBANO (1998). N.1. Habana, jan., p.31-59.
- HETROGÉNESIS (1998). N.21-22. Suecia, abr., p.6-9.
- PARTENÁIRES (1992). N.129. Zurich, set., p.8.
- REVOLUCIÓN Y CULTURA (1997). N.4. Habana, jul/ago., p.31-40.

SEXTA BIENAL DE LA HABANA 1997 (S. D.). In: *Centro Wifredo Lam*. Habana.

### **Sobre a Sétima Bienal de Havana**

ART NEWS (2001). N.2. New York, fev., p.150-151.

REVOLUCIÓN Y CULTURA (2001). N.1. Habana, jan./fev., p.52-54.

UNO MÁS CERCA DEL OTRO SÉPTIMA BIENAL DE LA HABANA (2000).  
Centro Wifredo LAL. Habana, CD-Rom.

### **Sobre a Oitava Bienal de Havana**

ABASCAL, Íbis Hernández (2004). Transferências de 10 cotidiano al arte. In: *Arte Cubano, revista de artes visuales*, n.1. Habana, p.2-5.

ARBOLAY, Dalila López (2004). Hacia una nueva dimensión. In: *Arte Cubano, revista de artes visuales*, n.1. Habana, p.9-11.

CASTILLO, Héctor Antón (2004). Con-tratemplos al magen de los magenes. In: *Arte Cubano, revista de artes visuales*, n. 1. Habana, p.14-15. ABASCAL, Íbis Hernández (2004). Ciudad y acción en la octava Bienal de la Haban. In: *Atlántica, Revista de Arte y Pensamiento*, n.37, invierno, p.31-42.

ENRÍQUEZ, Hilda Maria Rodríguez (2004). Palo porqur boga palo porque no boca. Giros em ia oct. In: *Arte Cubano, revista de artes visuales*, n.1. Habana, p.16-19.

MONTES DE OCA, Dannys (2004). El cuento de claridad blanco em version de Dannys Montes de Oca. In: *Arte Cubano, revista de artes visuales*, n.1. Habana, p.12-13.

NAVARRO, Wendy (2004). Invocaciones (emotivas), conductas (ilícitas) para reco. In: *Arte Cubano, revista de artes visuales*, n.1. Habana, p.7- 8.

### **Sobre a Nona Bienal de Havana**

8TH HAVANA BIENNIAL, 2003 (2006). In: *Universes in Universes World of Art USA*. Disponível em: [www.universes-in-universe.de/car/haban/bien8](http://www.universes-in-universe.de/car/haban/bien8). Acessado em

11.04.2006

BIENAL DE ARTES PLÁSTICAS DE HAVANA APOSTA NA DIVERSIDADE (2006). In: *O Estado de São Paulo*, Brasil. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/arteelazeer/visuais/noticias>. Acessado em 11.04.2006.

BIENAL DE ARTES PLÁSTICAS DE HAVANA APOSTA NA DIVERSIDADE (2006). In: *Arte e Cultura*. Brasil. Disponível em: <http://diversão.terra.com.br/interna>. Acessado em 11.04.2006.

DESDE QUE (2003). In: *Hoja - Boletín Informativo de Artes visuales*, n.43. Habana.

NOVENA BIENAL DE LA HABANA: REFLEJOS EM EL ESTANQUE (2006). In: *Projecto parábola*. Disponível em: <http://www.projectoparabola.com/events/show.asp>. Acessado em 11.04.2006.

## **PERIÓDICOS DA EUROPA E ESTADOS UNIDOS**

ART PRESS (1975). N.21, nov./dez. Paris, p.39.

ART PRESS (1976). N.22, jan./ fev., Paris.

ART PRESS (1979). N.30, jul., Paris.

ART PRESS (1979). N.32, out., Paris.

ART PRESS (1979). N.33, nov., Paris.

ART PRESS (1980). N.37, mai., Paris.

ART PRESS (1980). N.38, jun., Paris.

ART PRESS (1984). N.85, out., Paris.

ART PRESS (1987). N.87, dez., Paris.

ART PRESS (1980). N.37, mai., Paris.

ART PRESS (1980). N.37, mai., Paris.

COLÓQUIO – ARTES (1979). N.41, jun., Lisboa.

COLÓQUIO – ARTES (1979). N.42, set., Lisboa, p.40.

COLÓQUIO – ARTES (1979). N.43, dez., Lisboa.

COLÓQUIO – ARTES (1980). N.44, mar., Lisboa.

COLÓQUIO – ARTES (1980). N.45, jun., Lisboa.

COLÓQUIO – ARTES (1980). N. 46, set., Lisboa.

COLÓQUIO – ARTES (1981). N.47, dez., Lisboa.

COLÓQUIO – ARTES (1981). N.48, mar., Lisboa.

COLÓQUIO – ARTES (1981). N.49, jun., Lisboa.

COLÓQUIO – ARTES (1981). N.50, mar., Lisboa.

COLÓQUIO – ARTES (1981). N.51, dez., Lisboa.

COLÓQUIO – ARTES (1982). N.52, mar., Lisboa.

COLÓQUIO – ARTES (1982). N.53, jun., Lisboa.

COLÓQUIO – ARTES (1982). N.54, set., Lisboa.

COLÓQUIO – ARTES (1982). N.55, dez., Lisboa.

CONNOISSEUR, THE (1983). V.213, n.855, mai., New York.

CONNOISSEUR, THE (1984). V.214, n.869, jul., New York.

CONNOISSEUR, THE (1984). V.214, n.874, dez., New York.

FLASH ART (1984). N.05, out., Paris.

FLASH ART (1983). N.01, out., Paris.

FLASH ART (1974). N.46-47, jun., Milano.

FLASH ART (1974). N.48-49, out./nov., Milano.

FLASH ART (1974/75). N.50-51, dez./jan., Milano.

FLASH ART (1975). N.52-53, fev./mar., Milano.

FLASH ART (1975). N.54-55, mai., Milano.

FLASH ART (1975). N.56-57, jun./jul., Milano.

FLASH ART (1976). N.62-63, mar./abr., Milano.

FLASH ART (1976). N.64-65, mai./jun., Milano.

FLASH ART (1976). N.66-67, jul./ago., Milano.

FLASH ART (1976). N.68-69, out./nov., Milano.

FLASH ART (1977). N.70-71, jan./fev., Milano.

FLASH ART (1977). N.72-73, mar./abr., Milano.

FLASH ART (1977). N.74-75, mai./jun., Milano.

FLASH ART (1977). N.76-77, jul./ago., Milano.

FLASH ART (1977). N.78-79, nov./dez., Milano.

FLASH ART (1978). N.80-81, fev./abr., Milano.

FLASH ART (1978). N.82./83, mai./jun., Milano.

FLASH ART (1978). N.84-85, out./nov., Milano.

FLASH ART (1979). N. 86-87, jan./fev., Milano.

FLASH ART (1977). N. 70-71, jan./fev., Milano.

FLASH ART (1979). N. 86-87, jan./fev., Milano.

FLASH ART (1979). N. 88-89, mar./abr., Milano.

FLASH ART (1979). N. 90-91, jun./jul., Milano.

FLASH ART (1979). N. 92-93, out./nov., Milano.

FLASH ART (1980). N. 94-95, jan./fev., Milano.

FLASH ART (1980). N. 96-97, mar.,abr., Milano.

FLASH ART (1980). N.98-99, summer, Milano.

FLASH ART (1980). N.100, nov., Milano.

**Referências dos artigos:**

*Latinoamerica: una cartografía diferente: Amérique Latine: une autre cartographie.*

In: MESQUITA, Ivo. **Cartographies.** Canadá: Winnipeg Art Gallery, 1993. p.32-46.

*José Bedia: introducción a una cosmografía.* In: HERNÁNDEZ, **Orlando. José**

**Bedia: La Isla en Peso. México:** Ninart, Centro de Cultura, 1993. p.4-7.

*María Fernanda Cardoso.* In: AGUILAR, José Hernández. **Ante America.** Bogotá:

Museo Luis Angel Arango, 1992.

**Referência do livro no todo:**

MESQUITA, Ivo. **Cartographies.** Canadá: Winnipeg Art Gallery, 1993.

AGUILAR, José Hernández. **Ante America.** Bogotá: Museo Luis Angel Arango, 1992.

HERNÁNDEZ, **Orlando. José Bedia: La Isla en Peso. México:** Ninart, Centro de Cultura, 1993.