



## I Bienal de Havana e II Bienal de Johannesburgo: considerações para uma metodologia de pesquisa sobre bienais

### 1st Havana Biennial and 2nd Johannesburg Biennial: considerations for a biennial research methodology

Juliana Caffé

**Como citar:**

CAFFÉ ALVES COSTA LINO, J. I Bienal de Havana e II Bienal de Johannesburgo: considerações para uma metodologia de pesquisa sobre bienais. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 194–210, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i2.8664156. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8664156>.

**Imagem:** Arnold Belkin, *Traición y muerte de Emiliano Zapata*.  
Fonte: ART Oncuba.

## **I Bienal de Havana e II Bienal de Johannesburgo: considerações para uma metodologia de pesquisa sobre bienais**

1st Havana Biennial and 2nd Johannesburg Biennial: considerations for a biennial research methodology

**Juliana Caffé\***

### **Resumo**

O artigo pretende fazer uma aproximação da I Bienal de Havana e da II Bienal de Johannesburgo para analisar a importância de refletirmos sobre as metodologias de pesquisas utilizadas para estudar as bienais. Ambas as exposições revelam como as intersecções entre arte, política e sociedade atuam em uma mostra e oferecem caminhos com muitos pontos para reflexão sobre a importância de uma pesquisa interdisciplinar da história da arte. Para escaparmos de leituras reducionistas sobre as histórias das exposições, uma opção metodológica é adotar uma perspectiva social, que contraponha a análise desses eventos à história da arte local e ao contexto político no qual se inserem.

### **Palavras-chave**

Histórias das Exposições. I Bienal de Havana. II Bienal de Johannesburgo. História da Arte. Metodologia de Pesquisa.

### **Abstract**

The article intends to approach the 1st Havana Biennial and the 2nd Johannesburg Biennial to analyze the importance of reflecting on the research methodology used to study the biennials. Both exhibitions reveal how the intersections between art, politics and society act in an exhibition and offer paths with many points for reflection on the importance of an interdisciplinary analysis of art history. To escape from reductionist readings of the histories of exhibitions, a methodological option is to adopt a social perspective that counteracts the analysis of these events to the history of local art and the political context in which they operate.

### **Keywords**

Exhibition Histories. I Havana Biennial. II Johannesburg Biennial. Art History. Research Methodology.

### **Bienais: Valores e Metodologias de Pesquisa**

Desde a primeira edição da Bienal de Veneza, em 1895, o termo bienal foi apropriado e recodificado em diversos momentos a ponto de se tornar um gênero reconhecível de exposição. Seguida pela Bienal de São Paulo em 1951, e por uma pequena onda de bienais desde meados da década de 1970, o termo foi gradualmente se inscrevendo nas paisagens do mundo da arte, estabelecendo espaços de circulação internacional, adaptados às questões locais, e que reúnem uma seleção de arte de ponta. Consideradas um fenômeno significativo da cultura global contemporânea, as bienais têm transformado o circuito artístico, tornando-se cada vez mais locais centrais para suas dinâmicas.

Tendo suas raízes em movimentos competitivos e coloniais do capitalismo do século XIX, que figuraram mais claramente nas feiras e exposições mundiais que se desenvolveram em Londres em 1851 e se espalharam pela Europa, América do Norte e Austrália (Altshuler, 2010; Jones, 2010), as bienais são hoje caracterizadas como um dos motores mais influentes por trás da globalização do circuito das artes. À medida que se multiplicam, expandem os códigos do campo de forma acelerada, percorrendo locais anteriormente ignorados e transformando-os em novos mercados para novos produtos e novas redes. Nesse sentido, as bienais, dentre outras coisas, também colaboram para a difusão do capital transnacional e da política imperialista associada ao neoliberalismo globalizado (Gardner e Green; 2013), com a arte replicando e reforçando os fluxos neocoloniais internacionais do comércio, da política e do poder, apesar de muitas vezes os projetos curatoriais dessas mostras justamente questionarem tais valores.

Nesse quadro, quais seriam os atributos responsáveis pelo sucesso das bienais? Segundo Panos Kompatsiaris, a eficácia da proliferação desse formato de exposição é amparada pelos valores imateriais criados por esses eventos, de ordem cultural, econômica e política (2017: 23). Além de promoverem e difundirem valores culturais e artísticos, as bienais introduzem profissionais locais em redes ostensivamente globalizadas de atenção e apoio financeiro do mundo da arte, divulgando regiões ou cidades anteriormente consideradas à margem dos centros metropolitanos tradicionais. Além disso, uma bienal movimenta o setor do turismo, envolve e desenvolve relações diplomáticas e constitui valores econômicos, estabelecendo redes de patrocinadores, modelos de negócios e políticas de trabalho. A produção de publicações e a realização de debates e conferências também tornam as bienais plataformas de pesquisa e produção intelectual acadêmica. O formato bienal oferece, portanto, uma plataforma pública de prestígio local e internacional, não só para a circulação de artistas, obras de arte e discursos curatoriais, mas também para a circulação de valores imateriais importantes para diversos setores sociais, de interesse público e privado.

As histórias das exposições, disciplina ainda emergente, instituída no intuito de analisar como esses eventos têm contribuído para a história da arte, muito têm discutido sobre a forma com que as bienais são analisadas (Gardner e Green; 2013; Kompatsiaris, 2017; Spricigo, 2016). De fato, não é uma tarefa simples, devido à complexidade das relações que transitam nesses espaços. Uma análise consistente deve levar isso em consideração nas pesquisas. Segundo Anthony Gardner e Charles Green, duas linhas de pensamento problemáticas têm engendrado o estudo das bienais, uma afirma que "as bienais são más" ("the biennials are bad"), modelos de exposição que existem para servir ao neoliberalismo globalizado, e a outra, totalmente avessa, considera que as "bienais trazem esperança" ("biennials bring hope"), configurando espaços para o diálogo social e o intercâmbio interdisciplinar, onde se produz uma utopia multicultural temporária para contestar a lógica do capitalismo espetacular (2013: 442/443). Para os autores, juntas essas antinomias sustentam uma história das bienais tornadas onipresentes ou mesmo normalizadas pela repetição de sua citação. Outra questão colocada pelos autores, é como

essas histórias permanecem sendo escritas predominantemente por "analistas do Norte e reforçando, mesmo em sua crítica auto-reflexiva, uma linhagem de influência dentro e do Norte, apesar de suas reivindicações à globalidade" (2013: 443).

Na mesma direção, Vinicius Spricigo, em *Rumo a uma arqueologia das exposições*, afirma que exposições de regiões entendidas como não-ocidentais são muitas vezes incluídas nas histórias das exposições sem uma revisão mais profunda do significado da internacionalização da arte contemporânea, "sem questionar uma genealogia que se esforça para sincronizar o surgimento de outras geografias no cenário internacional em um momento de mudança global na arte" (2016: 56). Nessa perspectiva, perde-se a oportunidade de inserir nessa narrativa de que modo exposições realizadas fora do eixo euro-americano contribuíram para moldar a arte dentro de uma perspectiva internacional. Em suma, as chamadas histórias das exposições estariam sendo construídas "sobre os pressupostos de uma revisão que não desestabiliza a posição dos velhos centros hegemônicos de arte moderna e contemporânea, embora alguns discursos sobre 'arte global' indiquem o contrário" (Spricigo, 2016: 57). Tanto Gardner e Green, quanto Spricigo, apontam como um dos pontos importantes a serem observados no processo de análise das bienais a necessidade de uma redefinição retrospectiva da geopolítica da arte, sobretudo no modo como abordamos essas mostras.

Já para Panos Kompatsiaris, o problema de muitos estudos sobre as bienais, sobretudo aqueles que buscam identificar e codificar esses eventos segundo características e contextos históricos<sup>1</sup>, é que muitas vezes eles descrevem a "ascensão de bienais como um estado de coisas contínuo e muitas vezes sem atrito" (2017: 9). Mesmo que esses estudos aceitem que fricções existam, especialmente à luz dos debates entre centro e periferia e da heterogeneidade interna da bienal, eles não levam em consideração a constelação de complexidades nas quais as bienais se inserem. Embora reconhecidamente de natureza global, esses eventos são atravessados por uma série de questões locais que perpassam seus conceitos. Em outras palavras, apesar de sua tendência a codificar "contextos e objetos heterogêneos" (Kompatsiaris, 2017: 11), essas formas globais possibilitam locais de tensão e contestação à medida que se articulam e se desdobram.

De fato, é imprescindível para qualquer análise crítica partir do pressuposto de que as relações e interações geradas nesses eventos não se dão da mesma forma em todos os lugares, mesmo se buscarmos agrupá-las segundo semelhanças e contextos históricos e sociais. Cada bienal traz suas particularidades, articuladas às políticas culturais locais e à história da arte regional, que devem ser examinadas em conjunto com as formulações críticas e artísticas geradas nesses eventos, já que a relação entre todos esses atributos define a exposição, bem como as contribuições artísticas, críticas e históricas dessas mostras. Daí a importância de serem feitas leituras sobre esses eventos, sejam eles do Norte ou do Sul global, que problematizem essas exposições a partir de uma percepção particular que envolva a história da arte e pesquisas profundas sobre as relações e intersecções locais e seus desdobramentos internacionais.

Nesse sentido, pretendo, a seguir, fazer uma aproximação de duas bienais fundamentais do Sul global, estabelecidas no pós-guerra – a I Bienal de Havana, em Cuba, em 1984, e a II Bienal de Johannesburgo, na África do Sul, em 1997 –, para analisar em uma perspectiva mais ampla os interesses que articularam essas exposições e de que modo se constituem as suas contribuições. Interessante observar, nesses dois casos, como as histórias das exposições são influenciadas pelos contextos históricos e políticos, como esses contextos também influenciam as configurações críticas e artísticas dessas mostras e como a capacidade política hábil e subversiva desses eventos acaba criando novos modos e genealogias de

intercâmbio cultural. E, por fim, como é importante para uma análise consistente, não só levar em conta todos esses aspectos, como cruzá-los a partir de uma análise social da história da arte.

### **I Bienal de Havana**

A Bienal de Havana foi a primeira grande mostra latino-americana de arte local que se inseriu criticamente no circuito internacional, contestando os preceitos artísticos ditados pelo eixo euro-americano, ao contrário da Bienal de São Paulo que se realizava, desde sua primeira edição em 1951, nos conformes da Bienal de Veneza. A mostra cubana foi concebida em 1984, impulsionada pela política cultural de Cuba pós-revolução, com o intuito de servir como plataforma para o intercâmbio entre países marginais ao traçado do poder artístico, baseando-se no argumento do terceiro-mundismo como qualificativo que denota a urgência de uma reestruturação da identidade, não apenas da perspectiva artística e cultural, como da geografia dos poderes.

Inegável a importância e o impacto da Bienal de Havana para as histórias das exposições, no dizer de Rafal Niemojewski (2010), a mostra mais importante para a bienal contemporânea, mas também, e sobretudo, para a história da arte latino-americana. Não podemos desconsiderar as suas profundas relações com as questões locais políticas, sociais e culturais da época, e o modo como impactaram nas concepções críticas e artísticas latino-americanas. Nesse sentido, apesar de grande parte das análises sobre a Bienal de Havana concentrarem-se em sua icônica terceira edição<sup>2</sup>, quando a mostra perdeu o caráter competitivo e a divisão por países, organizando-se em torno de eixos curatoriais e contando também com a presença de artistas de origem ou residência na Europa e nos Estados Unidos, não podemos deixar de lado a sua primeira edição, a única exclusivamente latino-americana, que envolveu a concepção da mostra e que fornece elementos importantes para compreendermos seu projeto crítico, artístico e político.

Nesse sentido, o livro publicado pela editora inglesa Afterall Books, *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989*, e a tese de doutorado de Miguel Rojas-Sotelo realizada na Universidade de Pittsburgh, *Cultural Maps, Networks, and Flows: The History and Impact of the Havana Biennale 1984 to the present*, são fontes sobre o evento utilizadas como referência em livros importantes sobre as histórias das exposições, como *Biennials, Triennials, and Documenta: The Exhibitions that Created Contemporary Art*, de Anthony Gardner e Charles Green. Estas pesquisas, de grande prestígio internacional e de qualidade inquestionável, trazem análises sobre a Bienal de Havana feitas com uma abordagem que avalia a mostra segundo suas contribuições formais, de uma perspectiva global, sem problematizar e contextualizar como se dá a sua inserção local, segundo a história da arte cubana ou latino-americana. Isto confirma a afirmação de Gardner, Green e Spricigo de que, dessa maneira, as exposições de regiões alheias ao traçado do poder artístico são incluídas nas histórias das exposições sem uma revisão mais profunda de suas contribuições para a constituição da arte moderna e contemporânea, bem como do significado da internacionalização da arte (Gardner e Green, 2012; Spricigo, 2016).

Por outro lado, a bibliografia produzida sobre arte cubana e latino-americana, segundo a curadora e pesquisadora cubana Lilian Llanes, minimiza a importância da Bienal de Havana para a história da arte, e para isso bastaria observar como o evento é pouco mencionado nas pesquisas (2012: 18). De fato, além das *Memórias* de Llanes (2012), não há bibliografia específica sobre a Bienal, que é abordada de forma superficial na literatura existente. Toda vez que a I Bienal é mencionada em pesquisas que investigam a história da arte latino-americana, ela é citada como um evento alheio às questões críticas latino-americanas. A sua concepção, a premiação, ou os artistas não são analisados ou mencionados

de acordo com os fatos, tampouco as ricas conexões e contribuições da mostra. Talvez isso se refira à ausência de material sobre a Bienal e também ao fato das histórias das exposições serem uma disciplina apenas recentemente incorporada na tarefa de analisar como esses eventos têm colaborado para a história da arte. De qualquer modo, fica evidente a importância de refletir sobre como avaliar as contribuições dessas mostras para a história da arte. Nesse sentido, proponho, a seguir, uma aproximação da I Bienal de Havana que traz elementos para discussão.



Fig. 1. Material gráfico de divulgação da I Bienal de Havana. Fonte: Arquivo do Centro de Arte Contemporâneo Wifredo Lam.

Em 1976, a chegada ao poder de James Carter nos EUA, iniciou um estágio de aproximação entre Cuba e os estadunidenses nunca vista desde a Revolução. O momento repercutiu na política interna da Ilha. No mesmo ano, a criação do Ministério da Cultura e do Instituto Superior de Arte refletiram os primeiros sintomas de abertura do circuito cultural cubano. Foi nessa onda que, anos depois, foram criados o *Centro de Arte Contemporâneo Wifredo Lam* e a Bienal de Havana, ambos para homenagear

o artista plástico cubano Wifredo Lam, falecido em 1982 [Fig.1]. Lam reunia muitos dos aspectos que caracterizavam a identidade cultural cubana e foi reconhecido mundialmente como um dos grandes artistas do século XX, sendo considerado em Cuba uma personalidade de extremo valor. De origem afro-cubana pelo lado materno e chinesa pelo lado paterno, Lam reuniu em sua obra as raízes e os valores da cultura caribenha e latino-americana. Em virtude de sua luta pelo reconhecimento e sobrevivência de uma identidade múltipla, era considerado um paradigma para o Terceiro Mundo. Apesar de ter vivido a maior parte de sua vida na Europa, tinha na cultura cubana o *locus* de sua produção. Além de ter contribuído com a difusão da arte cubana no exterior, foi um importante interlocutor dentro da Ilha, colaborando com importantes eventos como o *Salón de Mayo* em 1967. Com sua partida, Cuba se mobilizou para homenageá-lo com grandes gestos.

Assim, além da exposição permanente de Lam no *Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba* (MNBA), Fidel Castro determinou que fosse criado um centro com seu nome dedicado a divulgar o trabalho de artistas do Terceiro Mundo. Na época, o Ministério da Cultura apontou a importância de organizar um evento internacional para apoiar a ação, justificando que já se realizavam eventos desse porte em outros setores culturais, sendo as artes plásticas a única manifestação ainda não contemplada por uma iniciativa de tal natureza. De fato, desde a Revolução em 1959 sempre foi uma tradição cubana os concursos, congressos e seminários internacionais, sobretudo de literatura, música e cinema, realizados pela Casa de las Américas, Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC), e a União de Escritores e Artistas de Cuba (UNEAC). Esses eventos, além de promoverem a difusão do trabalho de artistas e intelectuais cubanos no exterior, aproximavam o circuito intelectual internacional.

Segundo Llanes, havia na época uma corrente no Ministério da Cultura propensa a atribuir muita importância à organização de grandes eventos, acreditava-se que ações desse tipo solucionavam problemas de promoção e contribuíam para criar uma imagem de sucesso "tão estimada pelo espírito triunfalista que sempre acompanhou o trabalho administrativo em Cuba" (2012: 32). Ademais, a política cultural sempre foi muito estimada pelo governo cubano, considerada um instrumento importante na tarefa de empreender as ideias da Revolução, sendo os artistas e intelectuais recorrentemente convocados pelo governo a cooperar com o projeto de formação do "homem novo"<sup>3</sup>, alinhado aos valores da Revolução. Assim, entenderam pertinente juntar o interesse de Fidel em criar uma instituição cultural voltada ao Terceiro Mundo com o do Ministério da Cultura em organizar um evento internacional de artes plásticas.

A decisão pelo modelo bienal, no entanto, é curiosa se pensarmos que a sua criação em um país com questões diplomáticas sérias poderia ser um fracasso. Nessa perspectiva, apesar de um grande desafio, a Bienal de Havana poderia constituir - e de fato constituiu - justamente uma forma da Ilha trabalhar, em um momento de abertura e distensão política, as relações com os países latino-americanos e posteriormente do Terceiro Mundo. Segundo Llanes, na época, o modelo da Bienal de Veneza não pôde ser implementado à risca, "uma vez que seu princípio organizador se baseava na diplomacia cultural, uma prática muito além do alcance de Cuba, que não podia trabalhar diretamente com estruturas oficiais na maioria dos países" (2012: 32). À risca de fato não foi, mas a diplomacia cultural aconteceu, protagonizada por funcionários do governo, ainda que fora dos canais oficiais. Frente ao desafio assumido, o Ministério da Cultura recorreu aos contatos e à experiência da Casa de las Américas e da Faculdade de Artes e Letras da Universidade de Havana, que organizaram frentes de trabalho coordenadas por funcionários da Casa e do Ministério da Cultura e organizadas de acordo com regiões da América Latina (2012). Assim, cada coordenador viajou pessoalmente aos países latino-americanos de sua respectiva região em busca de parcerias e apoio para a seleção de artistas.

Evidente que esse contexto influenciou a mostra, tanto o isolamento político da Ilha, quanto a dificuldade de circulação, as condições de comunicação em uma época que ainda não havia internet, a impossibilidade das trocas diplomáticas oficiais, e os próprios interesses políticos por trás da decisão de implementar uma bienal terceiro-mundista em Cuba. Em virtude da dificuldade de transporte, por exemplo, não foi admitida na convocatória a inscrição de obras tridimensionais, apenas obras bidimensionais: pintura, gravura, desenho e fotografia. O método descentralizado de divulgação e distribuição de convites fez com que a convocatória fosse distribuída com grande liberalidade, o resultado foi uma exposição com um número excessivo de obras. Contudo, o principal saldo da I Bienal de Havana foi justamente a alta representação geográfica alcançada na América Latina, foram expostas 2171 obras de 835 artistas (Tomás, 1984). Com exceção de Honduras, Paraguai, Suriname, Guianas, Belize e algumas ilhas do Caribe, a exposição contemplou praticamente todas as nações da região e uma grande representação de artistas residentes no exterior. Argentina, Brasil, Cuba, México, Colômbia e Venezuela se destacaram devido à participação expressiva de seus artistas.

Para além do formato da exposição, o contexto político e social cubano e latino-americano também interferiu na concepção crítica e artística da mostra. Se analisarmos os artistas premiados e o tom do discurso curatorial no catálogo da Bienal, é possível identificar o espírito do momento, que não se encerra na condição política de Cuba, tecendo também ricas relações com a história da arte latino-americana, sobretudo se contrapormos a Bienal às discussões que vinham ocorrendo no continente desde meados da década de 1970 sobre a questão da identidade latino-americana. Nesse ponto, vale ressaltar a análise de Andrea Giunta, para quem a discussão que permeou a década de 1970 foi a resposta latino-americana às controvérsias geradas na década anterior, de 1960, pela necessidade estadunidense de empreender uma iniciativa cultural na região que servisse de contraponto à Revolução Cubana, bem como a ameaça da América Latina cair sob a órbita do comunismo e da União Soviética durante a Guerra Fria (1996). Giunta destaca justamente a atuação do curador cubano Gómez Sicre na década de 1960 que, à frente de importantes coleções latino-americanas nos EUA, foi um expoente na defesa do conceito problemático de pan-americanismo, na redefinição de uma arte latino-americana ocidental e internacional, que desqualifica as diferenças regionais em prol de uma linguagem continental, ditada pelos EUA, país mais desenvolvido economicamente e que deveria guiar as demais nações do continente. É curioso que, no contexto da Guerra Fria, seja justamente um crítico de arte cubano a defender tais ideias. Nota-se, contudo, que Cuba aparece como protagonista em diversos momentos fundamentais para a história da arte latino-americana, apesar da ausência do país no debate crítico do circuito artístico durante o seu isolamento político<sup>4</sup> - nada mais do que um sintoma das mesmas causas que provocaram as discussões sobre a identidade latino-americana na década de 1970. Me parece fundamental levar esse cenário em consideração ao analisar a história dessa Bienal.

Nesse sentido, podemos citar brevemente algumas formulações artísticas e críticas da I Bienal de Havana que refletem a atmosfera do momento e sua repercussão na exposição. O Grande Prêmio Wifredo Lam, por exemplo, foi concedido à Arnold Belkin, canadense radicado no México que integrou a exposição com duas pinturas em acrílico sobre tela de grande formato: *Traición y muerte de Zapata* [Fig.2] e *El asesinato de Rubén Jaramillo y su familia, mayo de 1982*, obras que manifestam o realismo social típico dos mestres da vanguarda mexicana e que exprimem valores sociais latino-americanos. Outro exemplo foi a premiação do argentino Carlos Alonso, que participou com três peças intituladas *Manos Anónimas* [Fig.3], que, na forma de um tríptico, ocupavam quase quatro metros de parede. Os trabalhos utilizam recursos expressivos da nova figuração, que teve grande importância para a arte argentina nos anos 1960, e fazem alusão às mães torturadas e às crianças desaparecidas no país



durante a ditadura militar. Vale mencionar ainda a importante Conferência Internacional sobre a vida e a obra de Wifredo Lam e o texto emblemático que abre o catálogo da mostra, do curador e poeta cubano Eliseo Diego (1984: 10):

La incomunicación entre los pueblos del Tercer Mundo ha sido una catástrofe alentada por las aviesas intenciones de imperialismos 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 I 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.



Fig. 2. Arnold Belkin, *Traición y muerte de Emiliano Zapata*. Fonte: ART Oncuba. Disponível em: <https://artoncuba.com/articulo/la-cultura-es-la-clave-sentencia-eusebio-leal-a-proposito-de-la-bienal-en-el-centro-historico/>.



Fig. 3. Carlos Alonso, *Manos Anónimas*. Fonte: La Voz del Interior. Disponível em: <https://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/carlos-alonso-40-anos-40-historias>.

Em artigo publicado na revista *Art in America*, em dezembro de 1984, o artista e crítico uruguaio Luis Camnitzer fez uma análise sobre a primeira edição da mostra, segundo o autor "provavelmente a exposição mais ambiciosa de arte latino-americana já apresentada" (1984: 41). Inicia o texto situando a abertura da Bienal apenas uma semana depois da inauguração do renovado e ampliado Museu de Arte Moderna de Nova York. Segundo Camnitzer apenas uma ou duas pessoas presenciaram as duas aberturas, e isso representaria a polarização entre os interesses e valores "metropolitanos e coloniais" (1984: 41). Após refletir sobre o poder do mercado da arte para o circuito artístico global, ditado pelo eixo euro-americano, e também sobre uma mudança de valoração da obra de arte pelos latino-americanos, possível de se observar na I Bienal de Havana, o autor apresenta as contradições provocadas pelo conflito entre a qualidade da obra de arte diante do mercado e o seu valor social em países latino-americanos. Nesse sentido, afirma a Bienal de Havana como um possível movimento de "independência colonial", onde o isolamento em relação ao mercado é quebrado, criando uma cena dinâmica de troca na região. Para exemplificar o conflito, o autor analisa a forma como Roberto Matta, Torres-Garcia e Wifredo Lam são abordados na exposição:

Latin American art appears differently when viewed from above and from below. (...) The real importance of these three artists from the Latin American point of view lies in their contribution to the national identities of their people, rather than in what they did for the more rarefied realm of aesthetic research. In the cultural development of Latin America Mondrian or any artist of similar caliber is no more than an esoteric peanut. This situation poses a serious dilemma: quality and social utility are at odds. This is true not only for the colonial artists, but for anyone working in the cultural arena, since quality is always defined from the top. This produces insecurity, diverse aims and forms of communication, and questions the appropriateness of local or regional tastes and judgments. The Havana Biennial is not and could not possibly have been immune to these problems - which is not a criticism of the Biennial itself, but makes it more difficult to come to unequivocal conclusions (Camnitzer, 1984: 42)<sup>5</sup>.

Assim, tanto o contexto político e social da I Bienal de Havana, quanto a concepção teórica e crítica desenvolvida pela mostra, colocam o evento no rol das exposições que deveriam ser objeto de análises profundas se quisermos entender as exposições como locais de produção de valor e conhecimento. Levando em conta a importância de Cuba para a América Latina e para o mundo na época, em diversos sentidos, sobretudo frente às questões de dependência política, social e cultural, é necessário revisar o seu papel na história da arte latino-americana, bem como as contribuições da mostra para as histórias das exposições. Para isso se faz necessário uma análise social da história da arte, que leve em consideração todos os elementos do momento que levaram à realização e o sucesso da Bienal, os interesses aos quais o evento estava à disposição, e de que modo isso moldou as concepções artísticas da mostra.

Segundo Gardner e Green em *Biennials of the South on the Edges of the Global*, nas bienais do Sul, os pontos fortes e fracos de obras de arte específicas às vezes são secundários ao significado da exposição como um todo (2013: 455). Contudo, discordo da afirmação dos autores, pois não se trata de verticalizar os valores imateriais dessas exposições, visto que não há como analisá-los isoladamente, face à realidade orgânica que entrelaça esses eixos. Ao fazer isso, os autores reproduzem justamente o que criticam no artigo, ou seja, incluir nas histórias das exposições análises que não desarticulam leituras enviesadas dessas bienais. Evidente que a motivação das concepções das bienais no Sul – assim como as do Norte –, e os interesses à que estão ligadas são de fundamental importância para as histórias das exposições nesses locais. No entanto, também é verdade que esses interesses influenciam a história da arte local e as formulações críticas e artísticas dessas exposições.

Trata-se de um todo orgânico que deve ser analisado em conjunto, assim como a relação entre seus eixos e em que medida se definem.

## II Bienal de Johannesburgo

Outra bienal que reflete a importância de uma análise interdisciplinar das histórias das exposições é a II Bienal de Johannesburgo, na África do Sul. Criada em 1995, a Bienal de Johannesburgo foi concebida pelo governo sul-africano como uma forma de reinserir o país no circuito global após anos de isolamento provocados pela política do apartheid. Verifica-se, portanto, mais uma vez, a adoção do modelo das bienais como estratégia política para trabalhar relações internacionais de países com sérias questões diplomáticas. O contexto e o foco político da mostra, que pretendia proporcionar uma plataforma de discussão para a reconstrução da consciência cidadã sul-africana, tornam a Bienal um dos eventos mais relevantes do continente africano. As questões levantadas pela sua segunda e última edição, em 1997, refletem tanto os conflitos de um país do Sul global, pós-colonial, em processo de abertura para o circuito internacional da arte, como também as formas com as quais as intersecções entre arte, sociedade e política atuam em uma exposição.

Sob a direção artística do curador nigeriano radicado nos EUA, Okwui Enwezor, a II Bienal de Johannesburgo, inaugurada em 12 de outubro de 1997 e intitulada *Trade Routes: History and Geography*, tomou o conceito de tráfego cultural global como eixo curatorial. O evento foi assim planejado para refletir sobre como cultura e espaço foram historicamente deslocados e entrelaçados através de fenômenos como colonização, migração e tecnologia, produzindo fusões e disjunções culturais resilientes (Becker & Enwezor, 1998). O interesse de Enwezor era também refletir sobre a natureza evolutiva da cultura contemporânea da época, transmitida a partir de um recinto muito estreito do eurocentrismo. Nesse sentido, segundo o curador, a África do Sul se mostrou o lugar perfeito para hospedar a discussão, dada a sua história política e social, e sua população diversificada.

Afastando-se do formato tradicional da primeira edição, baseada em pavilhões nacionais, *Trade Routes* apresentou mais de 145 artistas de 35 países em uma série de exposições diferentes uma das outras. Parte da mostra ainda foi estrategicamente transferida de Johannesburgo para a Cidade do Cabo, com o intuito de discutir o tema do evento a partir de um ponto simbólico do continente africano no que diz respeito às relações transnacionais. Para compor a equipe curatorial, seis curadores, predominantemente do Sul global, foram convidados para colaborar com a construção da mostra: Colin Richards (África do Sul), Gerardo Mosquera (Cuba), Hou Hanru (China), Kellie Jones (EUA), Octavio Zaya (Espanha) e Yu Yeon Kim (Coreia do Sul). No entanto, em que pese todas as inovações, a capacidade da equipe curatorial, e a importância do tema da Bienal para a época, em que o circuito artístico vivia justamente um momento de uma virada global da arte contemporânea, com as dinâmicas do circuito sendo redefinidas e reorganizadas pelos fluxos crescentes de globalização, *Trade Routes* não foi bem recebida pelos sul-africanos, chegando inclusive a ser encerrada um mês antes do período previsto de três meses de exposição [Fig.4].

A causa da interrupção, alegada oficialmente, foram as dificuldades financeiras enfrentadas pelo Conselho Metropolitano de Johannesburgo, responsável pela maior parte do orçamento do evento. A *Africus Institute of Contemporary Art*, encarregada da produção da exposição, afirmou que não foi consultada pelo Conselho sobre a decisão do fechamento. Os membros do Conselho negaram a alegação e reclamaram da falta de envolvimento da Bienal com a comunidade local e da promoção insuficiente do evento pelos curadores (Atkinson, 2012). Fato é que houve muito ruído na recepção da mostra pelos sul-africanos. Enwezor lamentou o encerramento, chamando-o de “uma profunda

decepção e indicativo da política rançosa do país, onde o alcance da imaginação não era muito amplo” (2012:11). Assim, *Trade Routes* foi a última edição da Bienal de Johannesburgo, que não viria a ser realizada novamente.

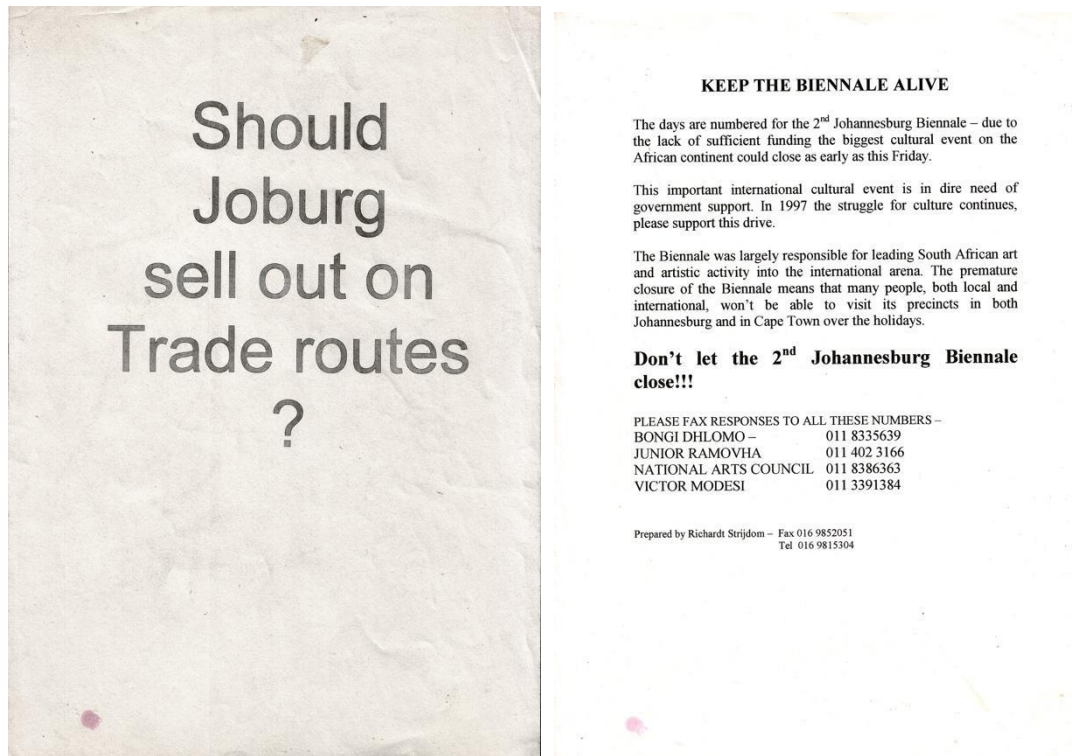


Fig. 4. Campanha de protesto por fax contra o encerramento antecipado da 2ª Bienal de Johannesburgo – *Trade Routes: History and Geography*, escrita e realizada por Richardt Strydom, 1997.  
Fonte: Arquivo pessoal do artista.

Ao eleger um recorte curatorial que não refletia as questões que a África do Sul estava debatendo naquele momento político e social, Enwezor não estabeleceu uma relação produtiva com o público e com o circuito artístico local, apesar de atender às discussões da comunidade artística global. Havia na Bienal uma perspectiva deslocada e descontextualizada, um evento realizado na África do Sul pós-apartheid, idealizado por um curador afrodescendente, no entanto estabelecido e referenciado no circuito estadunidense de arte contemporânea, desconectado do espírito e do sentimento do que era ser sul-africano naquele momento político e social, e que optou por um formato de bienal típico do Norte, a ser conduzido por uma equipe de seis curadores internacionais com apenas um sul-africano. Um exemplo desse descompasso está nos participantes da conferência que integrou a programação pública da Bienal com o intuito de aprofundar as questões debatidas na mostra. Organizada por Olu Oguibe, então professor de Arte Africana na Universidade da Flórida, o evento chamou a atenção pelo número de especialistas em arte africana vindos de fora do continente. Dos 42 participantes, 6 viviam e trabalhavam na África do Sul e apenas 2 em outros países africanos, sendo que a grande maioria vinha de centros dos EUA e da Europa, mas especializados em cultura africana.

Para Manthia Diawara (1998: 86), historiador da arte e especialista em cultura da diáspora africana, diretor do Instituto de Assuntos Afro-Americanos da New York University (NYU), a Bienal provou ser um desapontamento particularmente para os artistas sul-africanos, que por conta do foco do evento não conseguiram estabelecer um diálogo produtivo com a arte contemporânea e suas perspectivas teóricas. Carol Becker (2002), decana da Escola de Artes da Universidade da Columbia, participante convidada dos programas públicos de *Trade Routes*, considera que a ênfase da exposição não parecia refletir a conversa que a África do Sul estava tendo consigo mesma. Segundo a Autora, Enwezor poderia ter trabalhado melhor a mediação da bienal com o público sul-africano, avesso naquele momento específico, político e histórico, a responder a uma bienal internacional nos formatos propostos pelo curador. Matthew DeBord, editor associado do *Nka Journal of Contemporary African Art*, acredita que a Bienal, optando por uma abordagem visionária e não popular, traiu a reunificação da África do Sul com a comunidade global (1998: 42).



Fig. 5. Okwui Enwezor, em entrevista sobre a 2ª Bienal de Johannesburgo, 1997. Fonte: still do vídeo *Culture in the Contact Zone*, de Hedwig Barry e Belinda Bignaut.

A proposta curatorial para a II Bienal de Johannesburgo parece também ter sido uma contradição ao sucesso das bienais do continente africano na década de 1990, que têm sua gênese e sua legitimação apoiadas nos movimentos pós-coloniais, exatamente o caso da África do Sul naquele momento. Enwezor caiu na armadilha do seu próprio eixo curatorial ao propor discutir, a partir de um país pós-colonial africano, os termos da globalização segundo perspectivas típicas euro-americanas, sem, no entanto, relativizar e esmiuçar essas relações exaustivamente. Ou seja, sem questionar o que significava, dentro de uma perspectiva global e frente àquela questão, estar no Sul ou no Norte. Segundo Okwunodo Ogbachie (2010), especialista em cultura e arte africana, as noções radicais de contemporaneidade utilizadas por Enwezor para se referir à arte africana contemporânea tornam a África redundante como um lugar para o desenvolvimento de um ethos global. Para o autor, ao se referir à globalização como um contexto neutro de movimentos transnacionais, Enwezor enfraquece a

importância da localidade da produção artística, validando a arte contemporânea ocidental como um contexto de produção universal.

*Trade Routes* cruza uma série de aspectos que tornam a Bienal um evento único no que diz respeito às relações e interseções entre arte, sociedade e política. Em que pese o seu encerramento antecipado, a exposição reflete questões importantes para pensarmos a história da arte e as histórias das exposições. Para Clare Butcher, curadora zimbabuense convidada pela galeria sul-africana *Stevenson* para reeditar uma das exposições da bienal no quinto ano de aniversário da mostra, com a Lei do Arquivo Nacional Sul-Africano sendo reconstituída, e a Comissão da Verdade e Reconciliação acontecendo literalmente na esquina da mostra, é surpreendente que do ponto de vista da história das exposições a bienal não tenha sido “varrida de cabo a rabo” do que ela chama de “historical filling-inism” (algo como “ultra preenchimento histórico”).

### **Considerações Finais**

Uma rápida aproximação dessas duas Bienais fornece elementos para refletirmos sobre a importância de contrapor a análise dessas mostras à história da arte local e ao contexto político e social no qual elas se inserem. Entrelaçando esses eixos analíticos conseguimos uma percepção mais complexa acerca das contribuições críticas e artísticas dessas exposições para a história da arte. Retomando as críticas de Gardner & Green, Spricigo e Kompatsiaris na primeira sessão do texto, esse talvez seja um caminho metodológico para escaparmos de leituras reducionistas sobre as histórias das exposições. Nesse sentido, vale lembrarmos T. J. Clark, para quem o campo da arte não se encaixa em moldes impermeáveis, a sociedade é um campo de batalha de representações, onde os limites e a coerência de um cenário são constantemente contestados, rompidos e provocados pela prática social (1999).

O que representa Cuba para a América Latina na segunda metade do século XX? O que significa para a história da arte latino-americana a concepção de uma Bienal em Havana no início dos anos 1980, em plena Guerra Fria, com o intuito de implementar uma plataforma de circulação para a arte do chamado Terceiro Mundo? Como a concepção dessa Bienal influencia e se relaciona com a história da arte local? E como se dá a sua inscrição no circuito global de arte contemporânea? Em que medida as obras e os artistas participantes absorvem e refletem essas questões? Na mesma linha, o que significou para a África do Sul a implementação de uma bienal internacional em meados dos anos 1990, pós-apartheid? O que o encerramento antecipado de sua segunda edição e as críticas do circuito artístico local revelam sobre a história da arte sul-africana? Quais foram as contribuições desse impasse para as histórias das exposições? O que isso revela sobre uma virada global da arte contemporânea e sobre a internacionalização de circuitos artísticos de países do Sul? Essas são perguntas que me parecem fundamentais para orientar uma análise consistente sobre as histórias dessas Bienais e suas contribuições para a história da arte.

Ambas as exposições aqui apresentadas refletem também como as bienais podem constituir um instrumento potente para trabalhar as relações internacionais de países com sérias questões diplomáticas, e como isso influencia o circuito artístico e cria novas geografias no circuito global de arte contemporânea. Ainda que haja uma estratégia político-diplomática semelhante por trás da criação das duas bienais, os modos de colocá-la em prática são opostos: Cuba faz um movimento de dentro para fora, isto é, se ancora nos atores/intelectuais cubanos e seus pares latino-americanos; já a África do Sul, ainda que convide um curador de origem africana (Okwui Enwezor), no fundo privilegia novamente os atores do eixo euro-americano - um movimento de fora para dentro, em um momento em que a África do Sul ansiava por mudanças de perspectiva. A Bienal de Johannesburgo, então, se encerra em sua

segunda edição. Cuba, na sua condição pós-revolucionária, é um país - ainda que em embargo econômico e na época dependente economicamente da URSS -, autônomo em seu projeto político-cultural, sendo este, inclusive, justamente o motivo do país ser citado tantas vezes durante o Simpósio de Austin, quando intelectuais latino-americanos discutiam a identidade e uma independência da arte latino-americana. A Bienal de Havana, então, sucede e torna-se uma referência global.

Nesse sentido, retomando as considerações de Kompatsiaris acerca do problema de nos atermos a alguns padrões de análises dessas exposições, fica claro que há outras possibilidades de relações entre esses eventos que permitem reflexões importantes sobre as bienais. Ou seja, embora certos marcadores sejam relevantes, eles não devem engessar padrões de pesquisa, segundo contextos temporais e históricos. Não há um movimento evolutivo, linear e lógico das bienais, que caibam em décadas definidas. Que as histórias das exposições sejam realmente capazes de absorver as ricas contribuições desses eventos para a história da arte e para a história do mundo, que seja possível superarmos questões que reduzem a importância desses eventos e que não deixemos de lado o fato dessa disciplina se localizar dentro da história da arte, que nos fornece um universo repleto de elementos para diálogo e para pensarmos metodologias de pesquisa.

## Referências

- ALTSHULER, B. Exhibition History and the Biennale. In: RICCI, Clarissa, (ed.). *Starting from Venice: Studies on the Biennale*. Milão: Et Al Edizioni, 2010, p. 17-27.
- BECKER, C. *Surpassing the Spectacle – Global Transformations and the Changing Politics of Art*. 1. ed. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2002.
- BECKER, C.; ENWEZOR, O. The Second Johannesburg Biennale. *Art Journal*, Nova York, v. 57, n. 2, p. 86-107, 1998.
- BIENAL DE HAVANA, 1, 1984, Havana. *1 Bienal de la Habana 84: catalogo general*. Havana: Centro Wifredo Lam e Ministério de Cultura, 1984. 318 p. Exposição realizada entre mai./jun. 1984.
- BUTCHER, C. 44 Tonnes. *Field Notes*, Hong Kong, v. 4, p. 10-27, 2015.
- CAMNITZER, Luis. The First Biennial of Latin American Art. *Art in America*, Nova Iorque, v. 72, n. 11, p. 41-49, dez. 1984.
- CLARK, T. J. *Modernismos. Ensaio sobre política, história e teoria da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CLARK, T. J. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*. New Jersey: Princeton University Press, 1999.
- DEBORD, M. Routes of Passage: the 2nd Johannesburg biennale. *Nka: Journal of Contemporary African Art*, Durham, n. 8; p. 40-45, 1998.
- DIAWARA, M. Moving company: the Second Johannesburg Biennale. *Artforum International Magazine*, v. 36, n.7, p. 86, 1998.
- DIEGO, E. Apresentação. In: *1 Bienal de la Habana 84: catalogo general*. Havana: Centro de Arte Contemporâneo Wifredo Lam e Conselho Nacional de Artes Plásticas, 1984, s/p.
- ENWEZOR, O. Reflections: Artistic direction. In: BOSLAND, Joost. (Org). *Trade Routes Revisited*. 1. ed. Johannesburg: Stevenson, 2012, p. 11-20.
- ENWEZOR, O. *Trade Routes: History and Geography*. Singapore: SNP Printing Pte Ltd., 1997, p. 7-12. Catálogo de exposição.
- FERGUSON, B.; HOEGSBERG, M. Talking and Thinking About Biennials: The Potential of Discursivity. In: FILIPOVIC, E.; VAN HAL, M.; ØVSTEBØ, S (eds.). *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*. Bergen: Bergen Kunsthall, 2010, p. 360-375.
- FILIPOVIC, E.; VAN HAL, M.; ØVSTEBØ, S. (eds.). *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of*

*Contemporary Art*. Bergen: Bergen Kunsthall, 2010.

GARDNER, A.; GREEN, C. *Biennials, Triennials, and Documenta: The Exhibitions that Created Contemporary Art*. New Jersey: Wiley-Blackwell, 2016.

GIUNTA, A. América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte Latinoamericano. In: *Los estudios de arte desde América Latina*. Oaxaca: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, fev. 1996. Disponível em: [http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/giunta\\_oaxaca96.pdf](http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/giunta_oaxaca96.pdf). Acesso em: 9 mai. 2021.

JONES, C. Biennial Culture: A Longer History. In: RICCI, Clarissa, (ed.). *Starting from Venice: Studies on the Biennale*. Milão: Et Al Edizioni, 2010, p 28–49.

LLANES, Lilian. *Memórias de la Bienal de La Habana 1984-1999*. Havana: Arte Cubano Ediciones, Consejo Nacional Artes Plásticas, 2012.

MARSCHALL, S. The Impact of the two Johannesburg Biennials on the Formation of a 'New South African Art'. In: FILIPOVIC, E.; HAL, M.; ØVSTEBØ, Solveig (eds.). *The Biennial Reader An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*. Bergen: Bergen Kunsthall, p. 454-465, 1999.

OGBECHIE, O. 2010. The Curator as Culture Broker: A Critique of the Curatorial Regime of Okwui Enwezor in the Discourse of Contemporary African Art. In: *Conference The Task of the Curator: Translation, Intervention*

*and Innovation in Exhibitionary Practice*. Santa Cruz: Universidade da Califórnia, 2010. Disponível em: <http://aachronym.blogspot.co.za/2010/06/curator-as-culture-broker-critique-of.html>. Acesso em: 15 nov. 2017.

PÉREZ, M. M. *Che Guevara: Contribuição ao pensamento revolucionário*. São Paulo: Expressão Popular, 2001.

RAFAL, N. Venice or Havana: A Polemic on the Genesis of the Contemporary Biennial. In: FILIPOVIC, E.; VAN HAL, M.; ØVSTEBØ, S (eds.). *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*. Bergen: Bergen Kunsthall, 2010, p. 88-103.

SILVA, B. An 'other' stop on the global art trail: 2nd Johannesburg Biennale. *Nka: Journal of Contemporary African Art*. Durham: Duke University Press, n. 8, p. 46-51, 1998.

SPRICIGO, V. Rumo a uma arqueologia das exposições. In: CYPRIANO, Fabio; MARINS DE OLIVEIRA, Mirtes (orgs). *História das Exposições / Casos Exemplares*. São Paulo: Educ, 2016, p. 53-67.

TOMÁS, A. 1 Bienal de La Habana 84. *Diario de la Juventud Cubana*, Havana, 21 mai. 1984. Editorial.

WEISS, R.; CAMNITZER, L.; FUSCO, C.; KAPUR, G.; ESCHE, C. (eds.). *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989*. Londres: Afterall Books, 2 v., 2012.

WEISS, Rachel. Visions, Valves, and Vestiges: The Curdled Victories of the Bienal de La Habana. *Art Journal*, v. 66, p. 10-27, 2007.

## Notas

\* Doutoranda pelo PGEHA - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, da USP. E-mail: [jucaffe@gmail.com](mailto:jucaffe@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8780-0809>.

<sup>1</sup> Kompatsiaris cita expressamente o conceito de "bienalização" trabalhado por autores como Jenny Tang, Francis Frascina, Nikos Papastergiadis & Meredith Martin, e Anthony Gardner & Charles Green.

<sup>2</sup> A exemplo do livro da Afterall Books, *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989*.

<sup>3</sup> A revolução adotou como projeto político, através da articulação entre a política de educação, trabalho e cidadania, a formação do "homem novo", que se daria através da ascensão dialética do senso comum à consciência filosófica e coletiva, alinhada aos valores revolucionários (Pérez, 2001).

<sup>4</sup> Aqui podemos citar o Simpósio de Austin, em 1975, importante referência para a discussão acerca da identidade latino-americana nas artes plásticas. Apesar de nenhum crítico cubano integrar o debate, Cuba foi mencionada na discussão diversas vezes pelos participantes.



---

<sup>5</sup> A arte latino-americana parece diferente quando vista de cima ou de baixo. (...) A real importância desses três artistas do ponto de vista latino-americano está em sua contribuição para as identidades nacionais de seu povo, mais do que no que eles fizeram para um domínio mais rarefeito da pesquisa estética. No desenvolvimento cultural da América Latina, Mondrian ou qualquer artista de calibre semelhante não passa de um "amendoim esotérico". Essa situação apresenta um sério dilema: qualidade e utilidade social estão em conflito. Isso vale não só para os artistas coloniais, mas para quem trabalha na área cultural, já que a qualidade é sempre definida de cima. Isso produz insegurança, objetivos e formas de comunicação diversas e questiona a adequação dos gostos e julgamentos locais ou regionais. A Bienal de Havana não é nem poderia ser imune a esses problemas - o que não é uma crítica à própria Bienal, mas torna mais difícil chegar a conclusões inequívocas (Camnitzer, 1984: 42).

Artigo recebido em janeiro de 2021. Aprovado em abril de 2021.