



Dos dois lados do Atlântico: a reformulação do modelo bienal entre teoria e prática (1968-1989)

Anita Orzes

Como citar:

ORZES, Anita. Dos dois lados do Atlântico: a reformulação do modelo bienal entre teoria e prática (1968-1989). **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 8, n. 3, p. 449-483, set.2024. DOI: 10.20396/modos.v8i3.8676340. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8676340>.

Imagem [modificada]: Detalhe Mapa-Múndi (Espaço Atlântico). Autoria: Anita Orzes, 2024.

Dos dois lados do Atlântico: a reformulação do modelo bienal entre teoria e prática (1968-1989)

On both sides of the Atlantic: the reformulation of the biennial model between theory and practice (1968-1989)

Anita Orzes*

RESUMO

Este artigo pretende reconstruir alguns momentos cruciais da reformulação do modelo bienal que tiveram lugar na América Latina e na Europa entre as décadas de 1960 e 1980. Movendo-se entre Havana, Medellín, São Paulo e Veneza, esta pesquisa analisa a reflexão teórica multifacetada sobre a transformação do modelo, entrelaçando-a com edições de bienais, exposições e projetos não realizados que tentaram implementar essa reforma. Além disso, destaca-se a participação de historiadores e críticos de arte nesses eventos, demonstrando como o estudo da circulação de ideias e pessoas oferece uma perspectiva mais ampla para a compreensão da história individual e coletiva das bienais. Em particular, a pesquisa traz à luz a trama por trás da reformulação do modelo bienal, mostrando como essa foi o resultado de um trabalho conjunto, mas desterritorializado, que envolveu uma multiplicidade de agentes e instituições.

PALAVRAS-CHAVE

Modelo bienal. Bienal de Havana. Bienal de São Paulo. Bienal de Veneza. Redes transnacionais.

ABSTRACT

This article aims to reconstruct pivotal moments in the reformulation of the biennial model in Latin America and Europe between the 1960s and 1980s. Shifting between Havana, Medellín, São Paulo and Venice, this research analyses the multifaceted theoretical reflection on the transformation of the biennial model, intertwining it with editions of biennials, exhibitions and unrealised projects that attempted to implement such reform. Furthermore, special attention is paid to the participation of art historians and critics in these events, demonstrating how the study of the circulation of ideas and people provides a more comprehensive perspective in understanding the individual and collective history of biennials. In particular, the research reveals the plot behind the reformulation of the biennial model, evidencing how it was the result of joint but deterritorialised work involving a multiplicity of actors and institutions.

KEYWORDS

Biennial model. Havana Biennial. São Paulo Biennial. Venice Biennial. Transnational networks.

Em 1987, a editora Pueblo y Educación publicou *Arte Latinoamericano (Etapa Republicana)*. *Selección de Lecturas*, antologia que iria constituir o material bibliográfico de licenciatura em História da Arte da Universidade da Havana (Serrano Pardiñas, 1987: s/p). O livro incluía “Ideología de las bienales internacionales e imperialismo artístico”, no qual Frederico Morais analisava aspectos do fenômeno bienal, expressando considerações sobre as funções de uma bienal e seu modelo (Morais, 1987: 221-243)¹. Este texto saiu em Cuba em um momento em que a equipe do Centro Wifredo Lam estava refletindo sobre a recém-concluída Segunda Bienal de Havana (1986) e o formato adotado².

Com o propósito de conhecer as opiniões geradas pelo evento, o Centro Wifredo Lam criou um dossiê que compilava artigos de publicações nacionais e estrangeiras. Tal dossiê deveria complementar a informação já disponível, derivada tanto das conversas mantidas com historiadores e artistas que tinham visitado a Bienal como de pesquisas anteriores (Sánchez Prieto, 1989: s/p)³. Esta pesquisa foi motivada pelas reflexões sobre o modelo bienal que começaram imediatamente após a primeira edição do evento cubano. Concretamente, ao assumir a direção do Centro Wifredo Lam, Lillian Llanes iniciou uma pesquisa sobre “a problemática das bienais”, o que a levou a entender que “os padrões das bienais estavam obsoletos” e que era necessário buscar “uma nova fórmula de organização e de estrutura” para a Bienal de Havana (Llanes, 2012: 72)⁴.

Esta fórmula foi inaugurada em 1989. Um aspecto chave foi a introdução do tema, objeto de reflexão a partir do qual se organizava todas as suas seções e que transformava a Bienal em um projeto de pesquisa (abandonando a mera exibição de obras de arte). O evento foi concebido de forma integral já que os componentes da estrutura triádica (exposições, oficinas e encontros teóricos) estavam conectados e se nutriam reciprocamente (Llanes, 1989: 16). Além disso, esta edição testemunhou o abandono das representações nacionais (no seu lugar, as obras foram exibidas por “relações temáticas”

[Llanes, 2021: 142]) e a eliminação dos prêmios. Finalmente, contou com o trabalho de curadoria da equipe do Centro Wifredo Lam, por meio da qual discutiram os envios diplomáticos oficiais. Com base nessas características, a Terceira Bienal de Havana se desligou do modelo expositivo que a Bienal de Veneza criou no final do século XIX, um formato exportado a vários países e que ela mesma tinha adotado em suas duas primeiras edições⁵.

A não fragmentação da exposição em representações nacionais, a aposta pelo componente discursivo e não competitivo e a transformação da mostra em um espaço de produção de conhecimento foram reconhecidos como aspectos *sine qua non* para a transformação do modelo bienal. Essas inovações decisivas foram historicamente atribuídas à Terceira Bienal de Havana, conferindo-lhe uma posição de progenitora de uma nova maneira de fazer e expor arte em uma bienal, definindo assim um antes e um depois na história dessas exposições (Niemowjeski, 2010: 95-101; Weiss, 2011: 14-15).

Pesquisas recentes começaram a discutir esta genealogia. Através de um estudo das bienais do Sul, demonstrou-se que a Bienal de Havana não foi a primeira em introduzir essas mudanças, senão que, em diferentes escalas e com uma temporalidade descontínua, elas estavam presentes em outras bienais (Green/Gardner, 2016: 81-101; López, 2017: 85-106). Consequentemente, começou-se a subverter hierarquias e a traçar uma história coletiva das bienais que não é linear nem sequencial. No entanto, ainda não se deu a devida atenção à circulação de ideias e agentes, assim como aos encontros para a reformulação do modelo bienal, que permitem desconstruir ainda mais as linhagens das bienais e desenhar um mapa mais complexo, feito por cartografias sobrepostas.

Centrando-se no espaço atlântico, este artigo pretende reconstruir alguns momentos cruciais da transformação do modelo bienal que tiveram lugar na América Latina e na Europa entre as décadas de 1960 a 1980. Portanto, analisar-se-á a reflexão teórica multifacetada que teve como objeto a reformulação desse modelo (*Proposte per la Biennale. Una tavola*

rotonda, un progetto e Una nuova Biennale: contestazioni e proposte, Veneza 1968; Reunião de consulta entre críticos de América Latina, São Paulo, 1980), entrelaçando-a com as edições de algumas bienais (I Bienal Latino-Americana de São Paulo, 1978 e 37ª Bienal de Veneza, 1976), exposições (*Primer Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano*, Medellín, 1981) e projetos não realizados (*Arte e Tecnologia*, São Paulo, 1969). Além disso, dar-se-á atenção especial à participação de historiadores e críticos de arte (Juan Acha, Frederico Morais e Pierre Restany) nesses eventos, já que demonstram a importância das correntes de pensamento para compreender a história individual e coletiva das bienais.

Em particular, através desses estudos de caso, tentar-se-á trazer à luz a trama que constrói a transformação do modelo bienal, mostrando como ela foi o resultado de um trabalho que envolveu uma multiplicidade de agentes e instituições, que operavam em contextos diferentes em termos de espaço e tempo.

Havana, 1989 – São Paulo, 1978

No dia seguinte à inauguração da Terceira Bienal de Havana iniciaram-se os encontros teóricos, cujo objetivo era enriquecer o caráter conceitual do evento. Efetivamente, a partir do tema daquela edição (*Tradición y contemporaneidad en el arte del Tercer Mundo* [Tradição e contemporaneidade na arte do Terceiro Mundo]), buscava-se analisar e questionar as noções de modernidade, tradição e contemporaneidade em sua *g-locality*, desestabilizando a mediação histórica produzida pelo Ocidente. Os encontros teóricos reuniram um amplo e heterogêneo grupo de historiadores e críticos de arte, artistas e arquitetos dos países do Sul global, com uma representação considerável da América Latina⁶. Por isso, é interessante observar como durante os debates não faltaram referências, alusões e críticas à realidade das bienais na América Latina.

Ao longo da sua intervenção, Mirko Lauer referiu-se à I Bienal Latino-Americana de São Paulo como “o antecedente mais direto desta Bienal de Havana” (Lauer, 1989: 21). Por sua vez, Frederico Moraes definiu as bienais como “pontos de avançada colonização cultural”, ressaltando como a história da arte seguia sendo narrada a partir de uma perspectiva euro-norte-americana e enfatizando a necessidade de a América Latina de “se fazer ouvir e, inclusive, de modificar esferas da arte mundial” (Moraes, 1989: 40)⁷. Em contrapartida, Juan Acha apontou que “o panorama atual das artes” induzia à reflexão sobre as bienais como “uma possibilidade do Terceiro Mundo de acelerar a sua ocidentalização ou o seu terceiro-mundismo”. Da mesma forma, acrescentou que as bienais dedicadas exclusivamente à exibição careciam de sentido e que era indispensável incorporar o componente discursivo (Acha, 1989: 15).

Mirko Lauer, Frederico Moraes e Juan Acha pertenciam à rede de intelectuais que considerava que o modelo bienal que Veneza havia forjado nas suas primeiras edições deveria ser transformado. Além disso, visavam a formatos expositivos concebidos para interrogar e analisar o presente por meio de um forte componente discursivo e não competitivo. Reforçavam esta fórmula como a mais eficaz para a pesquisa, o conhecimento mútuo e a promoção de intercâmbios entre artistas, críticos e historiadores de arte de várias regiões.

Tais agentes estiveram envolvidos em outras iniciativas no Brasil e na Colômbia que, além de pôr em debate as relações de poder reproduzidas pelas bienais, procuraram ampliar e transformar o modelo bienal. Entre reformulações teóricas e experimentações práticas, as suas reflexões e intercâmbios tiveram como pano de fundo a I Bienal Latino-Americana de São Paulo (1978), a Reunião de consulta entre críticos da América Latina (1980) – sempre na capital paulista – e também o *Primer Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano* [Primeiro Colóquio e Mostra Latino-Americana de Arte Não-Objetual e Arte Urbana] (1981) em Medellín.

A I Bienal Latino-Americana de São Paulo foi dedicada exclusivamente à América Latina e ao Caribe e pretendia ser um lugar de encontro, debate e pesquisa da produção artística destas regiões, por meio de um diálogo horizontal que deixasse para trás o caráter competitivo desse tipo de mostra [Fig. 1]. Foi organizada pelo Conselho de Arte e Cultura (CAC), órgão de natureza consultiva e normativa, composto por críticos, historiadores de arte e artistas⁸. O projeto do Conselho de Arte e Cultura previa sobrepor uma estrutura conceitual à lógica geopolítica tradicional das representações nacionais, assim como acabar com os prêmios⁹. O tema escolhido, definido no catálogo como “o fio condutor”, era *Mitos e Magia*. A essa temática deveria ser vinculado o evento em três áreas distintas: Manifestações, Documentação e o Simpósio (Conselho de Arte e Cultura, 1978: 20).



FIG. 1. Capa do catálogo, I Bienal Latino-Americana de São Paulo, 1978. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

As primeiras duas se articulavam, por sua vez, em quatro setores (indígena, africano, euroasiático e mestiçagem) aos quais os artistas

deveriam atribuir seus trabalhos. Manifestações incluía obras de todas as linguagens que apoiaram a pesquisa de conteúdo mágico ou mítico da produção artística latino-americana. Em contraste, devido à sua finalidade didática, Documentação exibía diagramas e textos, fotografias, gravações ou vídeos para abordar aspectos artísticos, antropológicos ou históricos (Conselho de Arte e Cultura, 1978: 21-22).

O Simpósio, sob a direção de Juan Acha, tinha como objetivo analisar a especificidade e as problemáticas da arte latino-americana e discutir as obras apresentadas na Bienal. Desenvolvido ao longo de quatro dias (de 3 a 6 de novembro), parte do último dia foi dedicado ao planejamento da segunda edição. Não se tratava de escolher propriamente um tema ou modelo, mas de escutar sugestões e discutir pontos de vistas, a fim de fornecer ideias e diretrizes ao Conselho de Arte e Cultura para a edição seguinte (Acha, 1978: 5)¹⁰. Nesse espaço apresentaram-se personalidades como Frederico Moraes e Mirko Lauer e as críticas e historiadoras de arte Rahda Abramo e Marta Traba.

A fala de Moraes concentrou-se nos pontos fracos desta primeira edição da Bienal Latino-Americana e em considerações genéricas sobre o que deveria ser uma exposição deste tipo. Por um lado, apontou a necessidade de haver mais diálogo entre a discussão teórica do simpósio com as obras expostas e declarou ser favorável ao tema, desde que fosse abordado de forma rigorosa. Por outro, defendeu a ideia de uma bienal como “um organismo que trabalha todo o tempo”. A bienal propriamente dita, isto é, a megaexposição, deveria ser o resultado de um trabalho prévio e contínuo realizado pela própria instituição bienal (Discussão para sugestões..., 1978).

Durante e após esse evento, Moraes expôs as suas reflexões sobre o tema em diversos textos. Em “Ideología de las bienales internacionales e imperialismo artístico”, posicionou a I Bienal Latino-Americana de São Paulo como apêndice de uma análise sobre a referência do modelo veneziano no projeto da Bienal Internacional de transformar São Paulo em um centro artístico mundial. Além disso, enfatizou alguma das características que as bienais deveriam adotar para renovar o modelo; por exemplo, abandonar

a abordagem informativa em favor de uma crítica-formativa, baseada na análise, na revisão, na seleção e na discussão. Ao mesmo tempo, advertiu que, para ser efetiva, a eliminação dos prêmios deveria ser acompanhada por profundas reformas na definição do tema e no sistema de convites (Morais, 1987: 221-243).

A partir de um ponto de vista cronológico e teórico, o texto de Moraes situa-se entre a sua intervenção em “Propostas para a II Bienal Latino-Americana” e a sua participação na Reunião de consulta entre críticos da América Latina. Dirigida por Aracy Amaral, esta reunião substituiu a segunda edição da Bienal Latino-Americana, que deveria acontecer em 1980, e agrupou mais de trinta críticos¹¹. Apesar de que a atenção foi finalmente colocada na dialética entre a bienal internacional e a latino-americana, o seu propósito era mais amplo já que queriam discutir “os critérios para a organização de uma bienal no continente” (Amaral, 1981: 38).

O encontro durou três dias (de 16 a 18 de outubro) e alternou sessões expositivas com outras de trabalho e discussão. O primeiro dia foi dedicado à leitura das comunicações dos participantes, escritas a partir do questionário previamente recebido [Fig. 2] que abordava assuntos como o enfoque, a finalidade ou a periodicidade do evento (Questões para reunião..., 1980). Em continuação, foram organizadas cinco comissões de trabalho que, a partir das diretrizes delineadas no próprio questionário, deveriam abordar um aspecto específico. Finalmente, no último dia, cada comissão apresentava os resultados de suas reflexões e criava um debate coletivo (Reunião de consulta..., 1980)¹².

A análise do material derivado do encontro permite constatar que, a partir do caso paulista, foi discutida a transformação do modelo bienal em um sentido mais amplo. Por um lado, foi destacado que a escolha de um tema central para o evento não podia prescindir de um “conselho curador” que acompanhasse todas as etapas da sua realização: desde a conceitualização e a seleção das obras até a montagem e a validação final do projeto (Relatório da comissão número 3..., 1980). Por outro, foi

recomendado superar a apresentação por pavilhões nacionais e organizar uma programação complementar de teatro, cinema, música, dança, assim como seminários e conferências (Proposta da comissão número 2... 1980). Além disso, foi ressaltada a necessidade de mudar os mecanismos de seleção e entender a bienal como uma entidade viva, que não terminava no seu dia de encerramento (Relatório da comissão número 5..., 1980).

QUESTÕES PARA REUNIÃO DE CONSULTA ENTRE CRÍTICOS DA AMÉRICA LATINA

1 - O que lhe parece ser mais significativo para as artes e o meio artístico da América Latina :

1.1. O mútuo conhecimento dos artistas e do meio cultural de nossos países dentro da América Latina.

ou

1.2. A divulgação para o mundo do que se faz em Arte na América Latina ?

2 - Em que medida considera que um evento artístico exclusivamente latino-americano como o propiciado pela Bienal deva enfatizar :

- . as novas tendências na arte
- . a arte contemporânea entendida como o século XX
- . a arte dos períodos précolombiano, colonial e republicano

3 - Como vê :

- . Apresentação conjunta constantemente das manifestações dos três períodos
- . Alternar a projeção das diversas épocas
- . apresentar primeiramente com enfoques interdisciplinares retrospectivas de caráter didático-informacional
- . Somente arte contemporânea e novas tendências

4 - Como vê uma Bienal Internacional onde ênfase especial seja dada à América Latina ?

.../...

ANEXO 1 : Considera possível a participação de seu país, caso as Bienais de Arte da América Latina ocorram bienalmente em São Paulo ?

ANEXO 2 : Como considera, de ponto de vista de veiculação e divulgação para o exterior, da produção artística de seu país, se uma Quadrienal Internacional de Arte em São Paulo, e uma Quadrienal de Arte Latino-Americana ocorressem sempre nos anos ímpares? exemplo :

1981-Quadrienal Interna.	1983-Quadrienal Latino-America.
1985- " " "	1987- " " "
1989- " " "	1991- " " "

ANEXO 3 : Ou tem outra posição pessoal acerca dos eventos internacionais de arte contemporânea ?

FIG. 2. Questionário – Questões para reunião de consulta entre críticos da América Latina, 1980.

Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

Igualmente, na discussão foram incorporadas considerações sobre outras bienais que também refletiam sobre a procura de um novo modelo. Por exemplo, Marta Traba indicou que, “depois de muitos experimentos”, a Bienal de Veneza havia retornado “às suas formas mais convencionais (listas de artistas, coletivas, pavilhões por países, etc.)” (Traba, 1980: s/p)¹³. De fato, entre 1974 e 1977, Veneza viveu uma fase revolucionária em que a Bienal

transformou-se em um termômetro da realidade contemporânea, tratando de um tema atual em cada edição, estendendo suas atividades ao longo de todo o ano, apostando pelo componente participativo e abandonando o seu caráter competitivo (Martini, 2011).

Ainda, centrando-se no contexto brasileiro e referindo-se ao projeto da Bienal de Minas Gerais, o crítico de arte brasileiro Márcio Sampaio argumentou que as exposições deveriam ser apenas um dos muitos elementos que compõem uma bienal. Ele enfatizou que uma bienal deveria “funcionar como detonador de processos criativos” que envolvessem artistas (de diversos países) e público, e cujos projetos se estendessem no tempo e incluíssem espaços da cidade (Sampaio, 1980: s/p)¹⁴.

A Reunião de consulta entre críticos da América Latina terminou com uma votação sobre o rumo que a Bienal de São Paulo deveria tomar. Três caminhos foram apresentados: alternar a bienal internacional com a latino-americana, apostar unicamente em um evento latino-americano ou manter a bienal internacional, porém dando ênfase especial à arte latino-americana. Esta última foi a opção vencedora, mas, como explica Aracy Amaral, mais que uma mudança, marcava uma continuidade com aquilo que se havia feito até então (Amaral, 1981: 36). Na carta que Amaral enviou à direção da Fundação Bienal de São Paulo uma vez finalizado o encontro, pode-se ler a resolução que a reunião “trouxe contribuições inestimáveis sobre as questões que estão sendo debatidas nacional e externamente sobre a função das Bienais bem como sobre a natureza mais desejável de uma Bienal que se realiza na América Latina” (Amaral, 1980).

Medellín, 1981

No ano seguinte, a capital de Antioquia recebeu dois eventos que evidenciaram as tensões existentes na concepção de uma bienal: a IV Bienal de Medellín e o *Primer Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano*

[Primeiro Colóquio e Exposição Latino-Americana de Arte Não-Objetual e Arte Urbana]. A Bienal, sob a direção de Leonel Estrada, que havia visto nascer o evento como Bienal Ibero-americana de Pintura Coltejer em 1968, reabriu as suas portas depois de nove anos¹⁵. Nesta ocasião, apesar de ter eliminado o caráter competitivo e as representações nacionais, reunindo as obras por “intenções paralelas”, seguia sem ter um objeto específico de reflexão, senão o propósito de mostrar a arte mais recente (Noack, 1982: s/p)¹⁶. Em contraste, o Colóquio, organizado por Juan Acha, recolhia as lições de São Paulo e procurava evidenciar que “já não é possível realizar bienais ou exposições sem uma ideia norteadora nem um objeto de pesquisa” (Acha 1980). “Diferentemente da bienal”, o Colóquio não procurava “uma representatividade global da arte plástica, mas sim apresentar um aspecto especializado da vanguarda artística latino-americana”, tal como se afirma em um comunicado de imprensa (Comunicado de prensa, número 7..., s/f).

Efetivamente, o crítico peruano defendia a necessidade de “bienais de pesquisa” sobre aspectos novos ou pouco estudados. A bienal teorizada por Acha previa a escolha de um tema por parte de “um ou vários críticos” que deveriam realizar uma “pesquisa de campo” e encarregar-se da seleção das obras. Além disso, este modelo apostava pelo componente discursivo (um simpósio que acompanhasse conceitualmente a bienal) e não competitivo (Acha, 1981: 14-16). Ainda que se tratasse de um evento artístico e não propriamente de uma bienal, foi justamente sobre essas bases que Acha estruturou o *Primer Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano*¹⁷.

O evento articulou-se em uma exposição (*Primera Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual*) e um simpósio (*Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual*) que aconteceram no Museu de Arte Moderna de Medellín (MAMM). A exposição reunia artistas da Argentina, Brasil, Colômbia, México, Venezuela e Peru. Cada um desses países contava com, pelo menos, um pesquisador representante no Colóquio. Entre as

personalidades convocadas para debater as trajetórias do não-objetualismo estavam Aracy Amaral, Mirko Lauer, a historiadora de arte Rita Eder e os críticos argentinos Néstor García Canclini (residente na Cidade do México) e Jorge Glusberg¹⁸.

O Colóquio deveria funcionar como uma sessão de trabalho em grupo na qual a produção artística e o pensamento crítico se nutriam reciprocamente. No discurso de inauguração, Acha ressaltou que os participantes deveriam olhar, interrogar e discutir as obras expostas e as que os artistas iriam realizar durante o próprio encontro. As obras deveriam então guiar as discussões e não ser o pano de fundo de uma teoria que não se conectava com a prática mais próxima e tangível (Acha, 1980).

Esta recomendação nos remete ao objetivo não alcançado do Simpósio *Mitos e Magia*: discutir as obras da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, ponto crucial do projeto de Acha. Naquele momento, devido ao pouco tempo para visitar a exposição antes do começo do simpósio, a leitura de palestras previamente escritas e a simultaneidade das mesas, não se conseguiu a discussão desejada, sendo esta uma das maiores críticas que recebeu (*Discussão para sugestões...*, 1978). Contrariamente, em Medellín, Mirko Lauer (que também esteve em São Paulo) destacou a “relação orgânica” estabelecida entre a exposição e as palestras, recordando que, em eventos semelhantes, a teoria costuma estar longe da prática (Cano, 1981: 4B).

No dia da inauguração do Colóquio, encerrava-se o *Encuentro Internacional de Críticos de Arte* [Encontro Internacional de Críticos de Arte] (de 16 a 17 de maio), cujo objetivo era “contribuir a estimular a atmosfera” da Bienal de Medellín e do qual participaram “os críticos e filósofos da arte mais renomados” (*Encuentro Internacional de Críticos de Arte...* 1981). Entre as personalidades convidadas estavam, para mencionar apenas alguns nomes, a britânica Jasia Reichardt (cocuradora da III Bienal de Arte Coltejer), o brasileiro Carlos von Schmidt, a argentino-colombiana Marta Traba e o francês Pierre Restany [Fig. 3].



FIG. 3. Participação de Pierre Restany (ao centro) no Encuentro Internacional de Críticos de Arte (Quirama, Medellín, 1981).
Fonds Pierre Restany, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes © droits réservés.

Apesar de ser um evento paralelo à Bienal de Medellín e contar com Leonel Estrada e Darío Ruiz (membro do júri de seleção desta bienal) entre seus conselheiros, não teve nenhuma conexão conceitual com a mostra. Enquanto a produção artística internacional mais recente (1978-1981) era reunida no Palácio de Exposições, o *Encuentro Internacional de Críticos de Arte* procurava refletir sobre a relação entre o desenvolvimento tecnológico e a expressão artística, e a “situação atual” da arte latino-americana. Com uma ampla perspectiva, incluía seções como as vanguardas, os circuitos comerciais norte-americanos e europeus, a dependência cultural ou a identidade e o mimetismo cultural (*Encuentro Internacional de Críticos de Arte... 1981*). O *Encuentro* também estava fisicamente distante da bienal, já que ocorreu no Recinto de Quirama, uma localidade a trinta quilômetros de Medellín. Além disso, antes do seu início, os participantes tiveram um tempo limitado para visitar a bienal (durante a tarde da inauguração) ou diretamente não a visitaram¹⁹.

Entre as críticas feitas à renascida Bienal de Medellín, pode-se encontrar a de Pierre Restany. O crítico francês questionou o formato, o enfoque e o propósito, chegando a declarar que uma bienal organizada dessa forma já não é produtiva em nenhuma parte do mundo. De modo particular, questionou o interesse da mostra em estreitar vínculos e realizar comparações entre a América Latina e o Ocidente (Gómez, 1981: 50). Efetivamente, no catálogo elogiava-se a capacidade da bienal de ser um espaço para a exposição da arte latino-americana e o seu confronto com as práticas artísticas dos Estados Unidos da América, Canadá, Japão e Europa (Noack, 1982: s/p). Paralelamente, o diretor Leonel Estrada a inseria explicitamente entre os grandes nomes da realidade das bienais da década de 1980. Assim, Veneza se encargava de “revisitar com sentido histórico um passado imediato”, Paris “mostrava as novidades dos jovens” e São Paulo “insistia em reunir geograficamente a arte”, enquanto Medellín mostrava “um panorama pluralista de arte contemporânea” (Estrada, 1982: s/p).

Nesta ocasião, Pierre Restany lançou uma proposta precisa com relação ao seu enfoque: olhar para outros lugares e criar a Bienal da Marginalidade, ou Bienal do Terceiro Mundo. Para enriquecer o diálogo e dar mais relevância, Medellín deveria voltar sua atenção à Ásia e à África, estabelecendo uma conexão direta entre os países desses continentes e os da América Latina (Sredni de Birbragher, 1981: 71-73). A futura bienal deveria trabalhar a partir do Terceiro Mundo, entendendo-o como um conceito metodológico que encerrava “a dificuldade de ser”. Esta dificuldade era formada por condições políticas, econômicas, sociais e históricas semelhantes que criavam fronteiras difíceis de definir claramente²⁰. A Bienal imaginada por Restany era, portanto, uma exposição que, a partir de uma reflexão sobre múltiplas identidades difíceis, deveria gerar uma narrativa capaz de contrair o mapa global das megaexposições internacionais (Sredni de Birbragher, 1981: 73; La Bienal del Tercer Mundo... 1990: 56-58).

Cabe destacar que o Terceiro Mundo como conceito foi um dos pontos tratados por Restany em sua palestra nos encontros teóricos da

Terceira Bienal de Havana (Restany, 1989: 44-46). Isso também é lembrado na entrevista que ele concedeu pouco depois à revista *Arte en Colombia*, na qual se recordava da proposta de uma “bienal de identidades difíceis” feita em Medellín oito anos antes (La Bienal del Tercer Mundo... 1990: 56-58). Esta proposta foi concreta, pois se enquadrava num projeto geopolítico e cultural que acompanhava a mudança de formato expositivo e no qual se situam também a I Bienal Latino-Americana de São Paulo e o *Primer Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano*. Por certo, não era a primeira vez que Restany se pronunciava a favor da transformação do modelo: a longo dos anos de 1960 ele já começara a assinalar a necessidade de repensar (ele usa o termo *évolution* – evolução) o que ele definia como *formule Biennale* [fórmula bienal] (Restany, 1965a: 47-52).

Após sua visita à VIII Bienal de São Paulo (1965), expressou em várias ocasiões as suas ideias, as quais circularam em jornais e revistas no Brasil e na Itália. O jornal *Correio da Manhã* referia-se às reformas estruturais apontadas pelo crítico: a primeira entre todas, como elemento condicionante das demais, a adoção de uma fórmula temática. O tema central deveria ser escolhido por uma comissão internacional de especialistas e os convites deveriam ser feitos sem considerar as nacionalidades dos artistas, mas sim os vínculos da sua produção com o tema (Restany: Brasília, Bienal..., 1965: s/p). Em um artigo na revista *Domus*, em que definia São Paulo como a *cousine australe* [prima do Sul] de Veneza, Restany não previa a eliminação do caráter competitivo, mas sim a reestruturação do órgão avaliador, que deveria ser integrado por especialistas que não tivessem participado na seleção das obras (Restany, 1965a e 1965b).

São Paulo, 1969 – Veneza, 1968

Em 1969 o evento paulista poderia ter sido o lugar onde estas ideias se concretizariam. No marco da décima edição, o crítico francês era o curador

da sala especial intitulada *Arte e Tecnologia*, cujo objetivo era se afastar da tradicional (e já obsoleta) estrutura que São Paulo seguia mantendo (Restany, 1969). De um ponto de vista cronológico, a origem desta sala especial se situa no encontro entre Francisco Matarazzo e Pierre Restany durante a XXXIV Bienal de Veneza (1968) e nas conversas que mantiveram posteriormente. De fato, poucos meses após as trocas de ideias realizadas em Veneza, Restany enviou a Matarazzo um documento em que apresentava seu projeto de reformulação para a Bienal de São Paulo.

Este projeto previa transformar a Bienal em uma “exposição mundial ao redor de um tema”, sem representações nacionais nem prêmios, pois somente desta maneira se alcançaria uma verdadeira confrontação entre os trabalhos expostos²¹. Esta bienal temática seria organizada por uma comissão internacional de especialistas, composta por seis membros (três da América Latina e três do “resto do mundo”), a qual se encarregaria da seleção do tema e das obras. Além disso, os prêmios seriam substituídos por “encomendas oficiais” de várias naturezas (por exemplo, um projeto de urbanismo, a realização de um monumento ou a decoração de um edifício público), concedidos por instituições brasileiras (Restany, 1968a).

Em sua resposta, Matarazzo destacava que a proposta de uma bienal temática parecia-lhe “excelente” e reconhecia a necessidade de discutir minuciosamente a reformulação desses eventos para mantê-los atualizados ao longo do tempo. No entanto, não era viável pôr em prática as mudanças sugeridas para a X Bienal já que estava em uma fase avançada de preparação. Propôs então a Restany a organização de uma sala especial, a qual permitiria ter uma ideia de como seriam e como funcionariam as bienais temáticas (Matarazzo, 1968)²².

O crítico francês aceitou o desafio de levar a cabo, dentro da própria Bienal e em pequena escala, a reforma do modelo. Seguindo seu plano, contactou artistas de treze países e explicou-lhes a exposição-projeto: sem fins competitivos, *Arte e Tecnologia* tinha que “mostrar aquilo de mais novo, insólito e revolucionário no campo da pesquisa que integra[va] arte

e tecnologia” a partir de um diálogo horizontal e não geográfico (Restany, 1968b; *Projet de Salle Spécial... s/f*). A sala especial chegou a ter um estado avançado de definição; porém não se concretizou já que Restany, e muitos dos artistas participantes, aderiram ao boicote à X Bienal de São Paulo como resposta aos atos da ditadura cívico-militar brasileira (Schroeder, 2021-2022: s/p)²³.

Um ano antes, Pierre Restany aderiu a um outro protesto, à Bienal de Veneza. Juntamente com noventa e sete críticos e artistas, assinava um telegrama endereçado ao Governo Italiano no qual se solicitava a demissão do Presidente e do Secretário Geral da Bienal e o fechamento da exposição (Martini, 2011: 28-29). Os assinantes estavam expressando o seu repúdio à violência policial que aconteceu durante a marcha do *Comitato per il boicottaggio della Biennale* [Comitê para o boicote da Bienal] e dos estudantes na praça de São Marcos na tarde do dia 18 de junho de 1968, dia do vernissage da XXXIV Bienal de Veneza.

Esta marcha foi antecedida pelos atos turbulentos da manhã. De fato, uma Bienal sob custódia policial testemunhou os jornalistas sendo escoltados até a entrada, enquanto os artistas italianos viravam suas pinturas e cobriam as esculturas no Pavilhão Central. Nesse meio tempo, o pavilhão sueco transformava-se num espaço de assembleia e os manifestantes gritavam os lemas do lado de fora do *I Giardini*. Nos dias seguintes, numerosos artistas e diversos países aderiam ao protesto. E, no dia 22 de junho, data de abertura ao público, inaugurava-se uma exposição internacional com obras viradas para a parede e vários pavilhões nacionais fechados; no sueco pendiam duas faixas negras acompanhadas pela inscrição “La Biennale è morta” [A Bienal morreu] (Portinari, 2018: 65-108).

Chegava-se assim ao ápice da *contestazione* [protesto] à Bienal de Veneza, instituição que era questionada e atacada por múltiplas frentes. Considerava-se que ela não estava cumprindo com a sua responsabilidade de instituição pública que promove a cultura: estava mais ligada ao mercado de arte do que à pesquisa e se mantinha afastada das temáticas atuais e da

produção artística mais recente. Além disso, o fato de ainda seguir presa à concepção de exposições antológicas (ou resenhas) determinava a falta de comunicação entre as duas partes, a exposição central e os pavilhões nacionais (Martini, 2011: 38-41). Para estabelecer uma conexão orgânica e coerente entre elas, era necessário repensar o seu formato expositivo, projetar Veneza na contemporaneidade e deixar para trás o modelo dos salões nacionais.

Simultaneamente, reclamava-se a recuperação da autonomia que a Bienal havia perdido na década de 1930, quando o regime fascista a nacionalizou e a centralizou, retirando a Bienal da gestão da prefeitura de Veneza, e nomeando (e controlando) o Conselho de Administração²⁴. Por outro lado, apesar de a renovação do antigo (e fascista) estatuto da Bienal ter sido discutida de imediato no pós-guerra, este permaneceu inalterado²⁵. Em suma, a renovação da função cultural tinha que ir em conjunto com a nova normativa, o que significava repensar a Bienal em novos termos tanto a partir da reformulação do estatuto quanto pelo estabelecimento de novos objetivos artísticos, culturais e sociais.

Embora a *contestazione* tenha durado poucos dias, após os quais voltou-se a uma aparente normalidade, impulsionou dois encontros que trataram das urgências amplificadas pelo ano de 1968: a mesa redonda *Proposte per la Biennale. Una tavola rotonda, un progetto* [Propostas para a Bienal. Uma mesa redonda, um projeto] (26 de setembro de 1968) e o congresso *Per una nuova Biennale: contestazioni e proposte* [Para uma nova Bienal: contestações e propostas] (15-18 de novembro de 1968). Enquanto a mesa redonda reuniu principalmente historiadores, críticos e artistas (por exemplo, Bruno Alfieri, Giulio Carlo Argan, Germano Celant e Ettore Colla), no Congresso também convergiram representantes políticos e personalidades vinculadas à Bienal (por exemplo, Sergio Bettini, Cesare de Michelis, Wladimiro Dorigo e Mario Penelope)²⁶.

Mesmo sendo de natureza diferente, e apesar de a mesa redonda ter se concentrado mais na renovação do modelo e o congresso no estatuto,

ambos reconheciam a urgência de se estabelecer novas bases e funções para o renascimento da Bienal de Veneza a nível local, nacional e internacional. Efetivamente, era uma opinião compartilhada que a fórmula tradicional já não era produtiva e necessitava ser analisada e discutida, revisada e reestruturada. Durante as discussões, a atenção foi sendo direcionada para os pavilhões e para o sistema competitivo, em paralelo a outros temas como a função, a periodicidade e a territorialidade da Bienal.

A estrutura do evento em representações nacionais era percebida como a responsável pela impossibilidade de realizar um desenho unitário e congruente da exposição. Na opinião de Giulio Carlo Argan, os pavilhões não apenas eram os responsáveis pelo caráter federalista da exposição, mas eram incontornáveis porque estavam sob a responsabilidade do governo correspondente, escapando de qualquer tentativa de gerar uma reflexão conjunta (*Proposte per la Biennale...*, 1969: 39). Nesta linha, Sergio Bettini sustentava que o compromisso primordial da Bienal reformada deveria ser justamente preencher o vazio metodológico que comportava a dita estrutura (Bettini, 1969: 31-32). Foi então considerada a possibilidade de se renunciar aos pavilhões, seja por meio de uma estrutura conceitual capaz de pôr no mesmo plano os países participantes, seja através da sua demolição e da consequente edificação de uma nova arquitetura em *I Giardini* (*Proposte per la Biennale...*, 1969: 39-43).

Não obstante, qualquer alteração estrutural seria inoperante se antes não se apostasse decididamente pela funcionalidade cultural da Bienal. Portanto, defendeu-se a abolição do sistema competitivo, definido como “instrumento da política mercantil da indústria cultural” (*Mozione 2*, 1968). Este posicionamento dava, além do mais, continuidade ao já expressado pelo júri da edição contestada, o qual, depois de ter nomeado os premiados, assinou um documento a favor da sua eliminação (*Giuria internazionale...*, 1968). Os prêmios eram nocivos já que Veneza não devia ter a pretensão de estabelecer uma hierarquia qualitativa entre os artistas, mas concentrar-se em sua função de ferramenta de comunicação (Bettini, 1969: 30-31).

À frente da Bienal reformada, Giulio Carlo Argan e Bruno Alfieri imaginavam um comitê de especialistas, composto por italianos e estrangeiros (sendo estes últimos em maior número para garantir uma perspectiva mais ampla), que atuaria com total liberdade e trabalharia de forma contínua. Este comitê teria que escolher também “o argumento” das várias manifestações e estabelecer o *modus operandi* para conectá-las entre si, além de selecionar os artistas sem levar em consideração princípios de nacionalidade e trabalhar para que a Bienal alcançasse uma nova territorialidade (*Proposte per la Biennale...*, 1969: 50-52).

A Bienal tinha que projetar-se além do histórico núcleo do *I Gardini*, ampliar suas atividades a um território mais vasto e tecer uma relação real com Veneza e região ao redor (De Michelis, 1969: 36). Durante o congresso *Per una nuova Biennale: contestazioni e proposte*, enfatizou-se que a extensão espacial do evento estava intrinsicamente ligada a uma nova relação com a sociedade: a Bienal deveria ampliar o espectro do público a coletivos que até aquele momento haviam sido excluídos e manter viva a atenção ao novo público (De Michelis, 1969: 37; Zanon Dal Bo, 1968: s/p). Finalmente, considerou-se que era necessário dar uma nova temporalidade ao evento, abandonar sua estrutura estacional e turística, e fazer com que suas atividades fossem permanentes, ou seja, que ocorressem durante todo o ano (Alfieri, 1969: 64; Penelope, 1968: s/p). Somente desta forma a Bienal se transformaria em um organismo vivo.

No último dia do Congresso foram apresentadas duas moções que expunham as linhas programáticas da Bienal reformada e eram endereçadas ao Parlamento italiano, onde estava sendo discutida a reformulação deste estatuto (Mozione 1, 1968; Mozione 2, 1968). No entanto, apesar dos promissores resultados da mesa redonda e do congresso, e da existência de uma vontade real de mudança e trabalho, a instituição veneziana teve que esperar mais cinco anos para ver finalmente aprovado o novo estatuto²⁷. Foi apenas em 1973 que a Bienal, dotada de um novo marco jurídico, teve

as ferramentas para traçar um novo caminho e mudar radicalmente sua fisionomia, dando início ao quadriênio revolucionário e experimental da nova Bienal de Veneza (1974-1977).

Um modelo em (r)evolução

Ambiente, partecipazione, strutture culturali [Ambiente, participação, estruturas culturais] foi o título-tema sob o qual se estruturou a 37ª Bienal de Veneza (18 de julho a 10 de outubro de 1976), edição que deveria testar a validade do modelo Bienal forjado nos dois anos anteriores²⁸. Nessa ocasião, o objeto de reflexão foi o ambiente entendido tanto como o “ambiente físico” como o “ambiente das relações”²⁹. Movendo-se entre estas duas acepções do conceito, buscava-se promover um debate entre o ambiente como noção espacial (e, portanto, dimensão urbana e territorial vinculada à estrutura física de um lugar) e como contexto social e sistema de relações (ou seja, um espaço de interação entre indivíduos) (Convegno internazionale..., 1976). Assim, organizada ao redor deste eixo temático, a Bienal ofereceu um amplo leque de exposições dentro e fora do *I Giardini*³⁰. Além disso, essas exposições foram acompanhadas e complementadas por encontros e seminários sobre as temáticas abordadas (ASAC, 1977: 194).

Fora do *I Giardini*, ou seja, por toda a ilha de Veneza, disseminaram-se exposições que abordavam a relação entre a arquitetura, a realidade política e o meio ambiente³¹. Por outro lado, no núcleo histórico da Bienal, o Pavilhão Central foi o cenário de *Ambiente / Arte* [Ambiente / Arte] e *Ambiente como sociale* [Ambiente como social]: a primeira exposição propunha uma abordagem da relação entre o espaço e o artista, tratando então da noção mais espacial do tema (Celant, 1976: 189-194). Por sua vez, a segunda se inclinava ao ambiente das relações, já que apresentou múltiplos tipos de experiências participativas que entrelaçavam as práticas artísticas com as realidades sociais dos bairros e cidades (Crispoliti, 1976).

Também os pavilhões nacionais aderiram ao objeto de reflexão proposto. Alguns propuseram intervenções *site-specific* alinhadas à acepção do “ambiente físico”, enquanto outros situaram a arte num contexto e a integraram com outras disciplinas como a arquitetura e o urbanismo. Ao primeiro grupo pertencia, por exemplo, a proposta do pavilhão britânico. Aqui Richard Long dispôs três fileiras de pedra que serpenteavam pelas salas do edifício, dando continuidade à sua pesquisa espacial (Comptom, 1976). No segundo grupo encontravam-se projetos como o da Holanda. Este país colocava o tema do habitat no centro da análise e oferecia uma reflexão sobre como a colaboração entre habitantes, arquitetos, sociólogos e psicólogos poderia levar ao abandono dos antigos cânones construtivos em favor de novas formas que conduziriam à “humanização” dos espaços habitados e também criariam alternativas formas de convivência (Van Tuyl, 1976: 118-121).

Cabe destacar que Veneza não havia conseguido superar a estrutura em pavilhões nacionais, mas sim dar coerência ao evento por meio de um tema que atuava como “sistema de controle” de toda a Bienal³². Este tema foi o resultado de um trabalho em conjunto entre a instituição veneziana e os países participantes, já que, ao longo do ano anterior a essa edição, foram realizadas reuniões nas quais se debateu e escolheu o objeto de reflexão³³. Além disso, com *Ambiente, partecipazione, strutture culturali*, a Bienal não apenas abandonava a heterogeneidade que havia caracterizado as exposições em *I Giardini* no passado, mas também reafirmava sua vontade de ser um espaço dedicado a um diálogo não competitivo, mantendo a eliminação dos prêmios³⁴.

Esta edição da Bienal de Veneza se insere nos diferentes momentos e tentativas de replanejamento e transformação do modelo bienal que ocorreram entre finais dos anos de 1960 e finais dos anos de 1980. Embora cada um deles possuía características ligadas ao momento histórico específico e à história particular de cada bienal, há elementos comuns que demonstram como agentes e instituições estiveram avançando em uma mesma direção.

Um aspecto compartilhado foi a vontade de transformar uma Bienal de espaço-vitrine de obras de arte em um lugar produtor de conhecimento. De fato, enquanto Frederico Morais destacava a necessidade de abandonar a abordagem informativa para uma crítico-formativa (Morais, 1987: 38), Juan Acha definia esta virada como “bienais da pesquisa” (Acha, 1981: 16) e Pierre Restany a nomeava de fórmula temática (Restany: Brasília, Bienal... 1965: s/p). A adoção de um tema (ou objeto de reflexão) foi considerada uma forma de atribuir um novo significado às bienais. O dito eixo temático adotou múltiplas denominações: enquanto em Veneza ele foi inicialmente referido como “o argumento” da Bienal, na Bienal Latino-Americana de São Paulo foi definido como “fio condutor” do evento (*Proposte per la Biennale....* 1968: 50; Conselho de Arte e Cultura, 1978:20). Porém, no contexto do *Primer Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano* apresenta-se como “ideia norteadora” ou “fins de pesquisa” (Acha, 1980).

Nas reuniões de reformulação, também se discutiu sobre o método de seleção do tema e, de diversas instâncias, reivindicou-se que a escolha deveria ser colegiada. No ano de 1968, o grupo de intelectuais reunidos em Veneza defendeu a ideia de uma comissão internacional de especialistas, de acordo com o que Pierre Restany havia sugerido após a sua visita à VIII Bienal de São Paulo e reiterado após o boicote de 1969. Embora contemplasse a possibilidade da escolha coletiva, Juan Acha não descartava que esta também pudesse ser realizada por uma única pessoa. Este aspecto também foi tratado na Reunião de consulta entre críticos da América Latina de 1980, na qual esse grupo de especialistas foi denominado “conselho curador” (Relatório da comissão número 3..., 1980).

Independentemente de sua denominação, era uma opinião compartilhada que esse grupo de especialistas assumiria a responsabilidade pelas diversas fases projetuais da bienal, abrangendo desde sua formulação teórica até a sua realização prática. No caso da nova Bienal de Veneza, decidiu-se criar uma comissão de especialistas (italianos e estrangeiros)

que assessoraria o diretor do setor de artes visuais e arquitetura (Legge 26 luglio 1973..., 1975: 19); enquanto isso, em São Paulo, optou-se por criar um órgão de natureza consultiva e normativa, denominado Conselho de Arte e Cultura. O trabalho de curadoria realizado por essas comissões (que no caso de Havana foi realizado pela equipe do Centro Wifredo Lam) foi percebido como um contraponto à forma em que se haviam organizado as bienais em décadas anteriores, que consistia essencialmente na espera dos envios dos países, sem ter controle sobre as obras e os projetos que finalmente dariam forma ao evento.

Durante a mesa redonda *Proposte per la Biennale. Una tavola rotonda, un progetto* argumentou-se que eram precisamente as representações nacionais aquelas que impediam a coerência e organicidade do evento. Entretanto, dada a impossibilidade de modificar radicalmente este sistema de participação, já que os pavilhões do *I Giardini* eram propriedades dos países, Veneza tratou de construir uma estrutura conceitual que conduzisse ao desenho unitário buscado³⁵. Sempre visando superar a lógica expositiva geopolítica, em 1978 o Conselho de Arte e Cultura da Bienal de São Paulo propôs uma organização por grupos temáticos, embora esta não tenha sido finalmente implementada e o pavilhão do Ibirapuera se dividiu em uma multiplicidade de espaços-nação. Por outro lado, apesar de que carecia de um verdadeiro tema, a IV Bienal de Medellín optou por uma organização por “intenções paralelas” (Noack, 1982: s/p) e não por apresentações nacionais, em linha com o que foi feito na Primeira Bienal de Havana onde as obras se expuseram por “relações temáticas” (Llanes, 2012: 142).

O novo modelo de bienal também previa que o evento não fosse competitivo e estivesse dedicado à reflexão teórica, que se materializaria no simpósio como local de encontro de críticos e artistas, mas também como um momento para contemplar e enriquecer a própria exposição. Precisamente por essa razão, um dos aspectos mais elogiados do *Primer Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano* foi

a coesão entre a exposição e o simpósio, ao contrário do que ocorreu na I Bienal Latino-Americana de São Paulo, na qual a ausência de comunicação entre essas duas partes foi severamente criticada. Através dessa crítica, enfatizou-se que um formato renovado seria inoperante se não fosse usado adequadamente. Este aspecto também era conhecido em Havana, pois a estrutura triádica que a projetou internacionalmente durante sua terceira edição já era operativa na segunda (1986), mas a Bienal, ainda sem um eixo temático, não havia conseguido estabelecer a comunicação e a conexão entre as suas partes (exposições, oficinas e encontros teóricos) (Lida, 2009: 14-15).

Ademais, os encontros teóricos da Terceira Bienal de Havana evidenciaram a convergência de personalidades que, dos mais variados lugares, estavam pedindo e promovendo a transformação do modelo bienal. A análise dessas correntes de pensamento visibilizou a existência de redes de intelectuais e, a partir de objetos e perspectivas compartilhadas, conectou diferentes manifestações artísticas dos dois lados do Atlântico. A esse respeito, é significativo o caso de Pierre Restany, um agente presente em muitos desses eventos e cujas ideias e reflexões circularam, em forma de entrevistas ou artigos, em publicações no Brasil, na Colômbia, em Cuba e na Itália. Tudo isso forma um complexo mapa de cartografias sobrepostas na qual os encontros de reformulação e as edições das bienais, assim como a circulação transnacional de textos e pessoas, mostram como a transformação do modelo bienal foi um trabalho conjunto, mas desterritorializado.

Por último, a Bienal da Marginalidade proposta por Restany pretendia redesenhar o mapa tradicionalmente traçado pelas bienais. A compreensão (e a aspiração) de uma Bienal como lugar a partir do qual se pode desafiar e subverter o conhecido mapa artístico “global” foi efetivamente consolidada (e realizada) pela Bienal de Havana na segunda metade da década 1980. No entanto, esta era uma ideia já em circulação, como demonstram as posições de historiadores e críticos de arte (Frederico Moras e Juan Acha) e a tentativa de transformar a bienal paulista em um evento latino-americano

que apostaria pelo diálogo Sul-Sul (López, 2017: 104-106). Em definitivo, estes eventos buscaram transformar o lugar de enunciação das bienais, ao mesmo tempo que introduziram mudanças decisivas no modelo expositivo.

Referências

- ACHA, J. Las bienales en América Latina de hoy. *Re-vista del arte y la arquitectura en América Latina de hoy*, v.2, n. 6, p. 14-16, 1981.
- _____. Tradición y contemporaneidad en el ambiente del Tercer Mundo (Su descripción y sus tres problemas principales. In: *Debate Abierto Tradición y Contemporaneidad en el Ambiente del Tercer Mundo*. Havana: Centro Wifredo Lam, 1989, p. 3-16.
- ALFIERI, B. Progetto [Premessa]. *Metro: international magazine of contemporary art*, n. 15, p. 55-71, 1969.
- ALLOWAY, L. *The Venice Biennale 1895-1968. From Salon to goldfish bowl*. Greenwich, CT: New York Graphic Society, 1968.
- AMARAL, A. Críticos de América Latina votan contra una bienal de Arte Latinoamericano. *Re-vista del arte y la arquitectura en América Latina de hoy*, v. 2, n. 6, p. 36-41, 1981.
- ASAC. Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ed.). *Annuario 1977. Evento 1976*. Venezia: La Biennale di Venezia, 1977.
- BETTINI, S. Convegno per una nuova Biennale. *La Rivista Veneta. bimestrale di problema regionali*, a. IV, n. 10, pp. 29-32, 1969.
- CANO, A. M. Aracy, Lauer, Eder y Castrillón evalúan. El Coloquio valió la pena. *El Mundo*, Medellín, 23 de maio de 1981, p. 4B. In: *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano*, Medellín. Fondo editorial Museo Antioquia / Museo de Arte Moderno de Medellín, 2011, p. 312- 315.
- CELANT, G. Arte/Ambiente. In: *La Biennale di Venezia: settore arti visive e architettura: catalogo generale*, vol. 1. Venezia: La Biennale di Venezia, 1976, p. 189-194.
- COMPTON, M. *Some notes on the work of Richard Long*. Londres: British Council, 1976.
- Comunicado de prensa, número 7, Primer Coloquio y Muestra Latinoamericana sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano (Archivo MAMM) In: RAMÍREZ GONZÁLEZ, I. *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo. El arte de los años setenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2012, p. 44-45.
- CONSELHO DE ARTE E CULTURA. I Bienal Latino-Americana. Um evento histórico. In: *I Bienal Latino Americana de S. Paulo*. São Paulo: Ministério das Relações

- Exteriores, Ministério da Educação e Cultura – Funarte, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia SP, Secretaria Municipal de Cultura – PMSP, 1978, p. 20-22.
- CRISPOLTI, E (ed.). *Ambiente come sociale*. Veneza: La Biennale di Venezia, 1976.
- DE MICHELIS, C. Per una nuova Biennale. *La Rivista Veneta: bimestrale di problema regionali*, a. IV, n. 10, p. 34-37, 1969.
- DI GENOVA, G. *periplo delle peripezie del COSIDDETTO ENTE AUTONOMO LA BIENNALE*. Roma: Officina Edizioni, 1972.
- ESTRADA, L. Presentación. In: *4a. Bienal de Arte Medellín Colombia*. Medellín: Corporación Bienal de Arte de Medellín, 1982.
- FERNÁNDEZ URIBE, C. A. *Arte en Colombia 1981-2006*. Medellín: Universidad de Antioquía, 2007.
- FEVRE, F. La IV Bienal de Medellín. In: *4a. Bienal de Arte Medellín Colombia*. Medellín: Corporación Bienal de Arte de Medellín, 1982.
- GIL VIRAVA, T. Seis décadas da Fundação Bienal de São Paulo: um percurso arriscado. In: MIYADA P. (ed.). *Bienal de São Paulo desde 1951*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2022, p. 365-379.
- GÓMEZ, O. Bienal de Medellín. Opiniones – entrevistas I. *Arte en Colombia*, n. 16, p. 49-52, 1981.
- GREEN C.; GARDNER A. *Biennials, Triennials and documenta*. Hoboken: Wiley Blackwell, 2016.
- La Bienal del Tercer Mundo. Entrevista a Pierre Restany. *Arte en Colombia*, n. 43, p. 56-58, 1990.
- LAUER, M. Notas sobre plástica, identidad y pobreza en el Tercer Mundo. In: *Debate Abierto. Tradición y Contemporaneidad en la Plástica del Tercer Mundo*. Havana: Centro Wifredo Lam, 1989, p. 19-27.
- Legge 26 Luglio 1973, n. 438. Nuovo ordinamento dell’Ente autonomo ‘La Biennale di Venezia’. In: ASAC. Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ed.). *Annuario 1975. Evento 1974*. Veneza: La Biennale di Venezia, 1975, p. 15-22.
- LIDA, C. Entrevista a Lillian Llanes: memoria y resistencia en los inicios de la Bienal de La Habana. *Ramona*, n. 95, p. 11-15, 2009.
- LLANES, L. Presentación. In: *Tercera bienal de la habana '89*. CATALOGO. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1989, pp. 13-18.
- LLANES, L. *Memorias. Bienales de La Habana 1984-1999*. Havana: ArteCubano Ediciones, 2010.
- LÓPEZ, M.A. *Robar la historia. Contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2017.
- MARTINI, V. Breve historia de I Giardini / A Brief History of I Giardini. In: *Muntadas On Translation: I Giardini*. Madri: Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, 2005, p. 206-223.

- MARTINI, V. *La Biennale di Venezia 1968 – 1978. La rivoluzione incompiuta*. (Tesi di dottorato) - Università Ca' Foscari Venezia, 2011.
- MORAIS, F. Ideología de las bienales internacionales e imperialismo artístico. In: SERRANO PARDIÑAS, E. (ed.). *Arte Latinoamericano (Etapa Republicana). Selección de lecturas*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1987, p. 221-243.
- MORAIS, F. *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1979.
- MORAIS, F. Tradición y modernidad en la plástica brasileña. In: *Debate Abierto. Tradición y Contemporaneidad en la Plástica del Tercer Mundo*. Havana: Centro Wifredo Lam, 1989a, p. 28-40.
- Mozione 1. Transcrita em DI GENOVA, G. *periplo delle peripezie del COSIDDETTO ENTE AUTONOMO LA BIENNALE*. Roma: Officina Edizioni, 1972, p. 178-179.
- Mozione 2. Transcrita em DI GENOVA, G. *periplo delle peripezie del COSIDDETTO ENTE AUTONOMO LA BIENNALE*. Roma: Officina Edizioni, 1972, p. 179-181.
- NIEMOWJESKI, R. Venice or Havana: A Polemic on the Genesis of the Contemporary Biennial. In: FILIPOVIC, E.; VAN HAL, M.; ØVSTEBØ, S., *The Biennial Reader*. Ostfildern / Bergen: HatjeCantz Verlag / Bergen Kunsthall, 2010, p. 88-103.
- NOACK, D. M. In: *4a. Bienal de Arte Medellín Colombia*. Medellín: Corporación Bienal de Arte de Medellín, 1982.
- PORTINARI, S. *Anni settanta. La Biennale di Venezia*. Venezia: Marsilio, 2018.
- Proposte per la Biennale. Una tavola rotonda, un progetto. *Metro: international magazine of contemporary art*, no. 15, 1969, p. 39. [Transcrição dos discursos de ARGAN, G.C.; ALFIERI B., CELANT G.; DORFLES G. e COLLA E.).
- Primera Muestra Latinoamericana de Arte Urbano*. Medellín: Suramericana, 1981.
- RAMÍREZ GONZÁLEZ, I. *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo. El arte de los años setenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2012.
- RESTANY, P. A anticarreira ou as especulações sobre a cultura impossível. *Correio da Manhã*, 31 ago. 1969.
- RESTANY, P. Consideraciones generales sobre el arte y el Tercer Mundo. In: *Debate Abierto. Tradición y Contemporaneidad en la Plástica del Tercer Mundo*. Havana: Centro Wifredo Lam, 1989), p. 44-46.
- SCHROEDER SAUT, C. O boicote à Bienal de São Paulo em 1969: um protesto duplamente combatido. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios*, n. 41, p.175-184, 2022 [2021].
- SCHROEDER SAUT, C. As artes visuais sob vigilância: censura e repressão nos anos de ditadura. *MODOS. Revista de História da Arte*, v. 3, n. 3, p. 45-59, 2019.
- SCHROEDER SAUT, C. The Biennial Under Contestation: Local Perspectives on the Tenth São Paulo Biennial (1969). *Tate Papers*, n. 34, 2021-2022. Online: <https://>

www.tate.org.uk/research/tate-papers/34/the-biennial-under-contestation-local-perspectives-on-the-tenth-sao-paulo-biennial-1969.

SERRANO PARDIÑAS, E. (ed.). *Arte Latinoamericano (Etapa Republicana)*. Selección de lecturas. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1987.

SREDNI DE BIRBRAGHER, C. Pierre Restany propone: La Bienal de la Marginalidad [Entrevista]. *Arte en Colombia*, n. 16, p. 71-73, 1981.

VAN TUYL, G. Olanda. In: *La Biennale di Venezia: settore arti visive e architettura: catalogo generale*, vol. 1. Venezia: La Biennale di Venezia, 1976, pp. 118-121.

WEISS, R. A Certain Place and a Certain Time: The Third Bienal de La Habana and the Origins of the Global Exhibition. In: *Idem* (ed.), *Making Art Global (Part 1). The Third Havana Biennial 1989*. Londres: Afterall, 2011, p. 8-69.

Arquivos

Archives de la critique d'art, FR ACA

ACHA, J. Palabras del señor Juan Acha, Director del Primer Coloquio Latino-Americano sobre arte no-objetual, en la sesión de instalación del evento, 1980 (FR ACA PREST.XSAML03).

Encuentro Internacional de Críticos de Arte. instituto de integración cultural – quirama – mayo 16 – 17 de 1981 – medellín colombia (FR ACA PREST.XSAML03)

Programa para el Señor Pierre Restany, 1981 (FR ACA PREST.XSAML03)

RESTANY, P. VIIIème Biennale de São Paulo: comment va la cousine australe de Venise? *Domus*, n. 432, pp. 47-52, 1965a. (FR ACA PREST.XSAML17).

RESTANY, P. São Paulo 1965: Calme Plat, 1965b. (FR ACA PREST.XSAML 17).

Archivio storico delle arti contemporanee – La Biennale di Venezia, ASAC

Convegno internazionale dei rappresentanti dei paesi partecipanti alla Biennale 1976 (AHWS-FBSP, 01-09297).

Giuria internazionale per i premi. Verbale giuria, 1968 (ASAC, FS, AV, b.162).

Lista invitati al congresso “Una nuova Biennale: contestazione e proposte”, 1968 (ASAC, FS, C.1).

PENELOPE, Mario (1968). Intervenção em “Una nuova Biennale: contestazioni e proposte” (ASAC, FS, C.1).

ZANON DAL BO, s.n. Intervenção em “Una nuova Biennale: contestazioni e proposte”, 1968 (ASAC, FS, C. 1).

Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo, AHWS-FBSP

Restany: Brasília, Bienal e Vanguarda [Entrevista], *Correio da Manhã*, 25 set. 1965 (AHWS – FBSP, c. 28-031).

ACHA, J. Primer informe. Simposio de la Primera Bienal Latinoamericana. México D.F., 21 mar. 1978 (AWS-FBSP, 01-05733).

Discussão para sugestões para a 2ª Bienal Latino-americana, 6 nov. 1978, (AWS-FBSP, 29-00004-00001-002).

MATARAZZO SOBRINHO F. carta a RESTANY P. São Paulo, 12 ago. 1968 (AHWS – FBSP, 01-03997).

Projet de Salle Spécial Arte et Technologie, s/f (AHWS – FBSP, 01-03997).

RESTANY, P. carta a MATARAZZO SOBRINHO F. Paris, 2 ago. 1968 [1968a] (AHWS – FBSP, 01-03996).

RESTANY, P. Carta-convite para participar da sala especial “Arte e Tecnologia”, Paris, 31 dez. 1968 [1968b] (AHWS – FBSP, 01-03997).

Centro Wifredo Lam, CWL

MARGARITA SÁNCHEZ, P. III Bienal de La Habana. Tradición y contemporaneidad en el arte del Tercer Mundo. *La Bohemia*, 27 out. 1989 (CWL, III Bienal, 1989).

MORAIS, F. La Habana 3ra. Bienal. *Guia das Artes*, [Brasil] 1989b, s/p (CWL, III Bienal, 1989).

Instituto de Estudos Brasileiros – Universidade de São Paulo, IEB - USP

AMARAL, A. Carta acompanhando o relatório final [Relatório Final de Consulta de críticos de Arte da América Latina], São Paulo, 24 out. 1980 (IEB – USP, AAA-BIELA-046).

Bienal promove Reunião de consulta de críticos da América Latina, 1980 (IEB – USP, AAA-BIELA-024).

Proposta da comissão número 2 do Encontro de Críticos de Arte da América Latina, 1980 (IEB – USP, AAA-BIELA-050).

Questões para reunião de consulta entre críticos da América Latina, 1980 (IEB – USP, AAA-BIELA-042).

Regulamento. II Bienal Latino-Americana de São Paulo, 1980 (IEB-USP, AAA-BIELA-021)

Relatório da comissão número 3 do Encontro de Críticos de Arte da América Latina, 1980 (IEB – USP, AAA-BIELA-051).

Relatório da comissão número 5 do Encontro de Críticos de Arte da América Latina (IEB-USP, AAA-BIELA-053).

Reunião de consulta de crítico de arte da América Latina. Recomendações finais, 1980 (IEB – USP, AAA-BIELA-047).

SAMPAIO, M. Resposta de Márcio Sampaio no Encontro de Críticos de Arte da América Latina, 1980 (IEB – USP, AAA-BIELA-061).

TRABA, M. Questões para reunião de consulta entre críticos da América Latina [Resposta], 1980 (IEB – USP, AAA-BIELA-043).

Notas

- * Anita Orzes (Universidad de Barcelona / Université Grenoble Alpes). Doutoranda no Departamento de História da Arte da Universidad de Barcelona e da Université Grenoble Alpes. Esta pesquisa faz parte dos resultados do meu contrato FPI (PRE2018-085848) e do projeto de pesquisa *MoDe(s) - Modernidad(es) Descentralizada(s). Arte, política y contracultural en el eje transatlántico durante la Guerra Fría* (Universidad de Barcelona, HAR2017-82755-P). E-mail: anitaorzes@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5169-9304>.
- 1 Em 1979 o texto foi publicado no livro *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira).
 - 2 O Centro Wifredo Lam foi criado em 1983 “com o propósito de reconhecer os valores que identificam a arte dos povos da Ásia, África e América Latina” (Gaceta Oficial de Cuba – Decreto Ley No. 113). Entre suas tarefas está a organização da Bienal de Havana. No entanto, o Centro Wifredo Lam organiza a Bienal de Havana a partir de sua segunda edição, já que a primeira (1984) fora organizada pelo Ministério da Cultura de Cuba.
 - 3 Margarita Sánchez indica que o estudo desses materiais corroborou a ideia anterior de reconsiderar o modelo da Bienal de Havana.
 - 4 Salvo indicação em contrário, as traduções são minhas. Lillian Llanes dirigiu o Centro Wifredo Lam entre 1984 e 1999, assumindo a sua direção após o encerramento da primeira edição da Bienal de Havana.
 - 5 Este modelo baseava-se na conformação de uma megaexposição competitiva em torno de representações nacionais. Os países tinham total autonomia para organizar sua própria participação, de modo que as bienais se configuravam como espaços que abrigavam uma multiplicidade de microexposições sem que houvesse qualquer controle. Esse modelo veneziano (forjado em 1895) foi adotado por várias bienais ao longo do século XX, como a Bienal de São Paulo (1951). Durante suas duas primeiras edições (1984 e 1986), Havana adotou tanto o sistema competitivo quanto a organização da exposição por países.
 - 6 Os encontros teóricos aconteceram entre os dias 2 e 5 de novembro de 1989 e fracionaram o objeto de reflexão nos âmbitos da plástica e do ambiente. *Tradición y contemporaneidad en la plástica del Tercer Mundo* [Tradição e contemporaneidade na plástica do Terceiro Mundo] contou com a participação de Badi Banga Nenwine (Zaire, atual República Democrática do Congo), Geeta Kapur (Índia), Frederico Moraes (Brasil), Pierre Restany (França, único europeu), Rashid M. Diab (Sudão) y Mirko Lauer (Peru). Na *Tradición y contemporaneidad en el ambiente del Tercer Mundo* [Tradição e contemporaneidade no ambiente do Terceiro Mundo], participaram Jorge Glusberg (Argentina), Sérgio Magalhães (Brasil), Rogelio Salmoa (Colômbia), Roberto Segre (Cuba/Argentina), Alyn Sinon (Burkina Faso), Fruto Vivas (Venezuela) e Juan Acha (Peru/México).
 - 7 Em um texto escrito logo após o fechamento da Terceira Bienal de Havana, Moraes retoma a relação entre as bienais e o processo neocolonizador nas artes, indicando a exposição cubana como o lugar a partir do qual ele deve ser subvertido (Moraes, 1989b).
 - 8 O CAC foi o órgão responsável pela organização das bienais de 1975 até 1991, quando foi transformado na Comissão Técnica de Arte (CTA), veja Gil Virava (2022: 370-373).
 - 9 O projeto do CAC previa realizar uma montagem por tema e não por pavilhões nacionais. Entretanto, os países adotaram os antigos procedimentos de organização, não indicando o espaço necessário para cada obra, mas a área total da representação nacional.

- 10 O Simpósio se dividiu nas seguintes sessões: Mitos e Magias na Arte Latino-Americana, Problemas Gerais da Arte Latino-Americana e Propostas para a II Bienal Latino-Americana.
- 11 Embora a II Bienal Latino-Americana de São Paulo não tenha sido realizada, o regulamento e as datas (2 de outubro a 30 de novembro de 1980) já haviam sido estipulados. O comunicado que convoca o encontro explicita que a Reunião de consulta entre críticos da América Latina será o evento de substituição (Regulamento..., 1980; Bienal promove Reunião..., 1980).
- 12 As questões tratadas pelas cinco comissões são (em ordem): 1. Qual seria o objetivo da Bienal de São Paulo: o mútuo conhecimento dos artistas e do meio cultural de nossos países ou a divulgação para o mundo do que se passa na América Latina?; 2. Como a Fundação Bienal de São Paulo deve apresentar uma manifestação artística que ocorre na América Latina?; 3. Como se proporia uma Bienal Latino-Americana para a Fundação Bienal de São Paulo?; 4. Frequência das Bienais; e 5. Fundação das Bienais.
- 13 Marta Traba estava se referindo à 39ª Bienal de Veneza, que ocorreu de 1º de junho a 28 de setembro de 1980 e que ela havia visitado. A crítica colombiana não pôde comparecer de maneira presencial à Reunião de consulta entre críticos da América Latina, porém enviou um texto que foi lido no primeiro dia.
- 14 O projeto (finalmente não realizado) da Bienal de Minas Gerais foi proposto em 1979 ao Governo do Estado de Minas Gerais por um grupo de artistas e intelectuais mineiros.
- 15 As três edições anteriores ocorreram em 1968 (I Bienal Iberoamericana de Pintura Coltejer), 1970 (II Bienal de Arte Coltejer) e 1972 (Tercera Bienal de Arte Coltejer). As bienais foram patrocinadas pela Coltejer, uma empresa têxtil de Medellín, que abandonou o patrocínio devido a uma crise econômica. Em 1980, a Câmara de Comércio de Medellín propôs o restabelecimento da megaexposição por meio de financiamento privado e foi fundada a *Corporación Bienal de Arte* [Corporação Bienal de Arte], composta por várias empresas. Leonel Estrada, que havia sido o responsável pela direção artística nas três edições anteriores, foi nomeado diretor da quarta, chamada agora de Bienal de Medellín. Para uma abordagem histórica, consulte Fernández Uribe (2007: 7-15) e Ramírez González (2021: 36-52).
- 16 As obras expostas foram produzidas entre 1978 e 1981 e organizadas em grupos (definidos como “intenções paralelas”), como arte conceitual, mitologias individuais, *spurensicherung* (lembranças arqueológicas), obras construtivas, caligráficas ou novo expressionismo.
- 17 O *Primer Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano* (17 a 21 de maio) foi dirigido por Juan Acha e coordenado por Alberto Sierra. Embora sob um único nome, a documentação encontrada indica que a direção de Juan Acha se referia principalmente à parte relacionada ao Colóquio e à Exposição de Arte Não-Objetual, enquanto Alberto Serra era responsável pela parte relacionada à Arte Urbana (*Primera Muestra Latinoamericana*, 1981). A Exposição de Arte Não-Objetual (17 de maio a 15 de junho) foi realizada no Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) e a Exposição de Arte Urbana no Salão de Exposições Suramericana de Seguro. O Colóquio foi o ponto de convergência dessas duas exposições, uma vez que os três primeiros dias foram dedicados ao não-objetualismo e o último dia à arte urbana, fazendo com que essa sessão coincidisse com a abertura da exposição (21 de maio a 10 de junho). A partir do trabalho de Juan Acha na parte de arte não-objetual, a análise se limitará ao Colóquio e à Exposição de Arte Não-Objetual.
- 18 A esses nomes devem ser acrescentados os de Álvaro Barrios, Alfonso Castrillón, María Elena Ramos e Nelly Richard.
- 19 Os críticos deveriam participar da inauguração em 15 de maio e partir para o Recinto de Quirama na manhã seguinte (Programa para Señor Pierre Restany, 1981). O crítico argentino Fermín Fevre explicou

- em um texto que não pôde assistir à inauguração devido a problemas de conexão de voo e que visitou a bienal posteriormente, na companhia de Pierre Restany, dois críticos colombianos e dois jovens artistas da Costa Rica (não identificados) (Fevre, 1982: s/p).
- 20 Por exemplo, o peso do sangue indígena, a referência hispânica e as exigências da modernidade na arte contemporânea mexicana.
- 21 Exemplos de temas incluem Arte e Arquitetura, Arte e Tecnologia, O Artista na Cidade do Futuro e O Ambiente.
- 22 O único aspecto recusado do projeto de Restany é a substituição dos prêmios pela atribuição de comissões oficiais (aqui chamadas de “governamentais”), pois esse não era um campo de competência da Bienal e, portanto, estava sujeito à aprovação de orçamentos e autorizações legais externas.
- 23 Em 16 de junho de 1969, o Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris (MAM) foi transformado em um espaço de reunião onde artistas e intelectuais apresentaram e discutiram documentos sobre a repressão no Brasil, tornando públicos dados alarmantes sobre as políticas autoritárias do regime militar e a censura às manifestações artísticas. A assembleia terminou com a elaboração do texto-manifesto “Non à la Biennale de São Paulo”, que deu início ao boicote internacional à X Bienal. Sobre o boicote, consulte também Schroeder (2019: 45-59 e 2022: 175-184).
- 24 Em 1895, a Bienal de Veneza foi criada por iniciativa da Prefeitura de Veneza, que a organizou por trinta e cinco anos. Na década de 1930, o regime fascista implementou uma série de reformas legislativas para concentrar as instituições artísticas nos poderes do Estado. A Bienal foi objeto de quatro decretos-leis (1930, 1931, 1936 e 1938) que gradualmente aboliram sua autonomia. Para um resumo das principais mudanças propostas por cada decreto-lei, consulte Di Genova (1972: 10-12).
- 25 A Bienal não foi realizada entre 1944 e 1946, e foi reaberta em 1948. Esta edição, a primeira após o fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e a proclamação da República Italiana (1946), foi guiada pelo desejo de trazer de volta as atividades da instituição veneziana para o país e para o mundo. A urgência em organizar a edição de 1948 fez com que apenas mudanças formais fossem feitas no estatuto da Bienal, ou seja, a terminologia fascista foi abolida. Esse decreto-lei de 1947 foi o único entre 1938 (o último decreto fascista) e 1973 (o novo estatuto).
- 26 A mesa redonda foi promovida por Bruno Alfieri e ocorreu na sede veneziana da revista *Metro*; o congresso foi organizado pela Prefeitura de Veneza na Sala degli Specchi em Ca’ Giustinian, a sede da Bienal. Com relação aos participantes da segunda reunião (para a lista completa, consulte “Lista invitati al congresso...”, 1968), Bettini pertencia ao grupo de historiadores da arte, juntamente com Dorigo, que fazia parte da equipe da Bienal (na época, diretor do Festival Internacional de Teatro (1963-1970) e membro da assessoria de imprensa). Penepole era membro da comissão cultural do Partido Socialista Italiano (PSI) e De Michelis era conselheiro do Teatro La Fenice de Veneza e membro do PSI.
- 27 O novo estatuto foi aprovado em 26 de julho de 1973, finalizando um processo burocrático iniciado vinte e cinco anos antes e para o qual a *contestazione* havia dado um impulso decisivo.
- 28 O modelo adotado em 1976 teve dois testes anteriores: *La Biennale per una cultura democratica e antifascista* [A Bienal para uma cultura democrática e antifascista], em 1974, e *La Biennale: un laboratorio internazionale* [A Bienal: um laboratório internacional], em 1975. No entanto, seria a 37ª Bienal de Veneza que daria o sucesso ou o fracasso dessa fórmula de exposição, já que somente nesse ano ela seria implementada em todo o seu potencial. De fato, essa edição testemunharia o retorno (após quatro anos de ausência) das participações nacionais em *I Giardini* e, sendo os pavilhões

um dos aspectos mais “críticos” para o projeto unitário da exposição, seria ali que a eficácia da fórmula seria testada (Martini, 2011: 179-180).

- 29 A palavra *ambiente* em italiano tem vários significados e, dependendo de seu uso, pode ser traduzida para o português como ambiente ou meio ambiente.
- 30 O diretor do setor de artes visuais e arquitetura, juntamente com as comissões de artes visuais e arquitetura, era responsável pela programação da Bienal e pela indicação dos curadores (por exemplo, Germano Celant) que se ocupariam das exposições que integrariam a Bienal. As participações nacionais permaneceram sob a responsabilidade de seus respectivos países.
- 31 Por exemplo, *Europa-América: architetture urbane, alternative suburbane* [Europa-América: arquitetura urbana, alternativas suburbanas] no I Magazzini del Sale ou *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo* [O racionalismo e a arquitetura na Itália durante o fascismo] na igreja de San Lorenzo.
- 32 A expressão “sistema de controle” é usada por Lawrence Alloway em *The Venice Biennale 1895-1968. From Salon to goldfish bowl* (1968: 153) para indicar que era necessário encontrar uma maneira de superar a falta de comunicação das exposições em *I Giardini*.
- 33 As duas reuniões internacionais aconteceram no Ca' Giustinian (sede da Bienal de Veneza) em 30 e 31 de maio de 1975 e 9 e 10 de janeiro de 1976.
- 34 Veneza abandonou o sistema competitivo imediatamente após a *contestazione*, ou seja, desde a 35ª Bienal de Veneza (1970). Os prêmios foram restabelecidos em 1986, durante sua quadragésima segunda edição.
- 35 Quando a Bienal de Veneza foi inaugurada em 1895 o único espaço de exposição era o *Palazzo dell'esposizione*. Devido ao espaço limitado disponível no *Palazzo dell'esposizione*, após algumas edições do evento, foi oferecida aos países a possibilidade de construir e/ou adquirir pavilhões nacionais em *I Giardini*. Sobre a história do *I Giardini*, consulte Martini (2005: 206-223).

Artigo submetido em maio de 2024. Aprovado em julho de 2024.