



“El Bloqueo”, a nova arte cubana e a 3ª Bienal de Havana *“El Bloqueo”, the new Cuban art and the Third Havana Biennial*

Maria de Fátima Morethy Couto

ORCID: 0000-0003-0561-6616

Universidade Estadual de Campinas, Brasil.

Resumo

Meu texto tem por objetivo discutir a relevância geopolítica da 3ª Bienal de Havana na história das exposições do século XX e a impressão causada por algumas das obras ali expostas, com destaque para os artistas da chamada nova arte cubana e, em especial, Tonel e sua obra “El Bloqueo”. Visa ainda refletir sobre a repercussão desta mostra nas últimas décadas, a partir de comentários de artistas e de críticos envolvidos com o evento. Por fim, coloca em debate o possível impacto da Bienal de Havana na cena brasileira dos anos 1990.

Palavras-chave

Bienal de Havana. Nova arte de Cuba. Arte e geopolítica. Tonel.

Abstract

My paper will call attention to the geopolitical relevance of the 3rd Havana Biennial in the history of the 20th century exhibitions and to the impression caused by some of the artworks exhibited there, focusing on the artists of the so-called new Cuban art and, in particular, Tonel and his El Bloqueo. It also aims to reflect on the repercussion of this exhibition in recent decades, based on comments from artists and critics involved with the event. Lastly, it discusses the possible impact of the Havana Biennial on the Brazilian artistic scene of the 1990s.

Keywords

Havana Biennial. New Art of Cuba. Art and Geopolitics. Tonel.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Tonel e a nova arte cubana

Na 3ª edição da Bienal de Havana, evento que é considerado um marco na virada das grandes mostras periódicas de arte contemporânea para além dos limites ditados pelo circuito hegemônico, o cubano Antonio Eligio (Tonel) apresenta "*El bloqueo*", trabalho formado por blocos (*bloques*, em espanhol) de concreto, dispostos no chão de modo a criar o mapa de Cuba. Ao lado do mapa, o artista constrói o título da obra, em grandes letras, também de concreto, encostadas na parede [Fig. 01]. O recurso a um material banal, utilizado no ramo da construção, torna o trabalho ainda mais potente, pois ao mesmo tempo em que reforça seu caráter crítico insere-o sem ressalvas no cotidiano de uma nação que sofria as consequências do embargo comercial, econômico e financeiro imposto pelo governo norte-americano.



Figura 1: Tonel, "El bloqueo", instalação com tijolos de concreto, 1989.

O embargo ou *bloqueo* iniciou-se em 1960, logo após a Revolução Cubana, mas adquiriu características mais precisas em 1962, durante o governo de John Kennedy, em represália à aproximação de Fidel Castro com o regime soviético. No ano seguinte, após a crise dos mísseis, Kennedy endurece as restrições impostas à Cuba e aos cidadãos cubanos e muitas delas permanecem vigentes até os dias atuais, com alguns poucos afrouxamentos nos governos de Jimmy Carter e de Bill Clinton e uma celebrada tentativa de aproximação entre os dois países promovida por Barack Obama e Raúl Castro em 2015. Faz-se importante assinalar que 1989 é o ano da queda do muro de Berlim, ocorrida às vésperas da inauguração da 3ª Bienal de Havana, bem como do início do colapso da União Soviética, colapso este que afetaria diretamente Cuba. A partir de então tem início o chamado *período especial*, anos de grave crise econômica na ilha caribenha e que, evidentemente, levariam a mudanças na estrutura da Bienal. Por outro lado, é durante esse período que Cuba abre-se novamente para o turismo estrangeiro, que se tornaria uma de suas maiores fontes de renda nas décadas recentes e estimularia a criação de um mercado de arte local.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

A repercussão de "El bloqueo" na 3ª Bienal de Havana se faz evidente nas palavras de comentadores qualificados da arte cubana. Para Gerardo Mosquera, um dos curadores da mostra, "Tonel conseguiu construir a imagem resumida mais eloquente e complexa da situação de Cuba, que valeu pelas análises de ciências sociais jamais feitas ou publicadas, [...] problematizando sua trama de referências mediante uma metáfora de síntese" (SANTANA, 2007, p. 88). Na opinião de Eugenio Valdés Figueroa, esta obra "representa um marco na arte contemporânea cubana não somente porque se converteria em uma peça quase emblemática em sua época, mas também porque a instalação resumia em sua estrutura e significado uma tendência da plástica cubana atual" (*Idem*, p. 721). Rachel Weiss, por sua vez, considera que Tonel mirou o discurso oficial e construiu uma imagem tautológica, que não apenas sugeria que "a ilha estava bloqueada de fora como também isto se constituía em seu pior inimigo. A ilha tornou-se um praça, uma plataforma cerimonial vazia" (WEISS, 2011, p. 58).

Nascido em 1958, e residindo atualmente no Canadá, Tonel emerge no cenário artístico cubano na década de 1980, em um momento em que, nas palavras do próprio artista, o ambiente artístico de seu país estava aquecido e já se construíam pontes, ainda que precárias, entre Cuba e o sistema de arte internacional. No circuito local, simultaneamente à formação de novos grupos e coletivos de artistas, como 4x4 e Hexágono, têm lugar as primeiras mostras com trabalhos com claro viés crítico em relação ao governo e à política cultural oficial, entre as quais se destaca "*Volumen Uno*", de 1981. Em um circuito estendido, datam desses mesmos anos o retorno da arte cubana às grandes mostras internacionais de arte contemporânea, como a Bienal de Veneza e de São Paulo, e o despertar do interesse de colecionadores europeus e norte-americanos pela "nova arte de Cuba"¹. Como marco desse processo de projeção e assimilação internacionais, citamos a compra, em 1990, de dois terços das obras expostas em "*Kuba Ok*", na Kunsthalle de Dusseldorf, pelo colecionador alemão Peter Ludwig. Na década seguinte, em 2001, tem início a coleção do casal Howard e Patricia Farber, voltada justamente para a arte cubana dos anos 1980 e 1990, e que reúne atualmente cerca de 200 obras.

Há de se apontar que a emergência dessa nova geração de artistas cubanos e a circulação ampliada de seus trabalhos foram possibilitadas por um conjunto de transformações políticas e sociais de largo alcance. No relato de Miguel Rojas (2009), autor de uma tese sobre o impacto da Bienal de Havana no cenário internacional, alguns fatores confluíram para a criação de um novo clima artístico e de um sistema de arte mais plural em Cuba: o fim dos "anos cinza", período que compreende, grosso modo, à segunda metade da década de 1960 até o fim dos anos 1970 e que foi marcado pelo controle incisivo do estado e por forte repressão no campo das artes e da cultura, com a prisão de vários dissidentes²; a criação, em 1976, do Instituto Superior de Arte (ISA),

1- O rótulo foi criado por Luiz Camnitzer, grande interlocutor desses jovens artistas, para designar a produção dos anos 1980 em Cuba. Em 1994, ele publica um livro sobre o tema, intitulado "New art of Cuba".

2- Muitos textos referem-se ao "quinquênio cinza" (1971-1976), mas a repressão aos dissidentes e desviantes sociais iniciou-se antes. O ano de 1971 é tomado como marco desse período sombrio por conta da prisão, sob vagas acusações, do poeta Heriberto Padilla, antigo defensor dos ideais da Revolução Cubana. Na sequência, Padilla foi obrigado a ler uma confissão pública acusando a si próprio e a outros de atitudes e atividades contrárias ao regime de Fidel Castro, o que provocou grande repercussão internacional. Em 1980, ele foi autorizado a deixar o país e estabeleceu-se nos Estados Unidos.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

atual *Universidad de las Artes*, e as atividades pedagógicas ali desenvolvidas, inclusive por alguns de seus ex-alunos; a fundação, também em 1976, do Ministério de Cultura e a longa e conciliadora gestão de Armando Hart Dávalos; e, por fim, a criação do Centro Wifredo Lam, em 1983, entidade que será responsável pela organização das Bienais de Havana³. Acrescente-se a esses fatores a crise migratória do ano de 1980, quando mais de 120.000 cubanos, os *marielitos*, emigraram de modo precário para os Estados Unidos, forçando assim o regime castrista a tentar reconstruir sua imagem frente à comunidade internacional.

Juntamente com José Bedia, Flavio Garcandía, Carlos Cárdenas, Lázaro Saavedra, Toirac, Ricardo Brey, René Francisco e Glexis Novoa, entre outros, Tonel fazia portanto parte de uma geração sem fortes lembranças pré-revolucionárias e que, diferentemente de seus antecessores, encontrou espaço, ainda que relativo, para expor os excessos e as contradições do governo cubano. Na opinião de Mosquera, apoiador de primeira hora desse conjunto de artistas, tratava-se de jovens "que desde fins da década de 1970 buscavam fazer arte sem restrições nem imposições, aproveitar as linguagens e métodos desenvolvidos desde os anos 1960 no Ocidente (em especial o conceitualismo), e abrir-se ao mundo, defendendo uma autonomia e uma ética da produção artística" (SANTANA, 2007, p. 88).

Contudo, já no final da década de 1980, as autoridades culturais cubanas começaram a expressar seu incômodo com esta produção de caráter crítico e isto se fez sentir no espaço que lhes foi consagrado na 3ª Bienal de Havana. "*El bloqueo*" de Tonel, assim como outros trabalhos de artistas de sua geração, cujos nomes listarei adiante, foram agrupados, por decisão superior, em uma seção intitulada "A tradição de humor", ao lado de cartunistas "oficiais".

Embora Mosquera considerasse que muitos artistas da chamada "nova arte cubana" trabalhassem na chave da ironia e do humor, apropriando-se de imagens de variadas fontes, e ressaltasse que a Bienal de Havana, em função de suas ambições internacionalistas, fora até então um espaço particularmente tolerante à crítica; ele denunciou o que considerava um ato de censura governamental, que demonstrava que "a desconstrução da retórica oficial [promovida pelos jovens artistas] estava se tornando por demais radical" para o regime (MOSQUERA, 2011, p. 78). Em sua opinião, este agrupamento forçado e absurdo dos jovens artistas na seção "tradição do humor" foi uma maneira de desviar e reduzir o impacto social e político de suas obras na Bienal. Além disso, a repressão acentuou-se em seguida, levando à prisão de alguns artistas e à demissão de Mosquera do quadro da Bienal.

Era um sinal da reação repressiva que estava acontecendo em Cuba, que logo depois impôs uma censura drástica em alguns programas, enquanto funcionários liberais do Ministério da Cultura [...] foram demitidos. O ato mais repressivo foi a prisão por seis meses do artista

3- O Centro homenageia o artista cubano Wifredo Lam, falecido em 1982, que desenvolveu grande parte de sua carreira na Europa, mas que mesclava em sua pintura aspectos do cubismo e surrealismo a elementos da arte africana e afro-cubana e cores e vegetação do Caribe.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Ángel Delgado, por escândalo público, após uma performance, o que pareceu um aviso claro para artistas e intelectuais. Como resultado, os jovens artistas escaparam em massa na virada da década e se estabeleceram no exterior. A era de ouro da arte cubana acabara (MOSQUERA, 2011, p. 78).

De fato, vários artistas dessa geração partiram de Cuba no início dos anos 1990, com destino ao México e, em seguida, aos Estados Unidos. Alguns dos que permaneceram na ilha assumiram postos como professores no Instituto Superior de Arte, como Toirac, Saavedra e René Francisco. Todavia, muitos dos que emigraram ainda mantêm laços vivos com a história e a cultura de Cuba, que se fazem claramente presentes em sua obra recente. Para Tonel, que já afirmou que "nunca deixou de se sentir cubano", a especificidade e a natureza social do trabalho realizado pela geração dos anos 1980 se deram como "consequência, e não apesar, da política cultural cubana do final dos anos 1970" (TONEL, 1998, p. 62).

Além disso, deve-se mencionar que esta geração estabeleceu uma rede de contatos e afinidades que talvez tenha auxiliado a impulsionar o trabalho de revisão crítica e desmontagem dos símbolos e estratégias de poder que vêm sendo efetuado por outros artistas cubanos mais jovens, como Tania Bruquera, Sandra Ramos, Carlos Garaicoa ou Los carpinteros, que estudaram no ISA, realizaram suas primeiras exposições nos anos 1990 e expuseram em outras edições mais recentes da Bienal de Havana, conquistando para si grande visibilidade internacional.

A Bienal de Havana no tempo

Na avaliação de muitos dos envolvidos com o evento, a Bienal de Havana perdeu a relevância e protagonismo conquistados em suas primeiras edições, por questões diversas e não somente relacionadas à crise econômica dos anos 1990. Mosquera, por exemplo, é enfático ao afirmar que a mostra perdeu suas características e possibilidades inovadoras. Ele aponta ainda o quanto os eventos paralelos que passaram a acontecer em galerias e espaços privados simultaneamente às bienais, eventos esses "muito abundantes e dispersos para serem controlados" (MOSQUERA, 2011, p. 79), tornaram-se mais significativos do que a mostra oficial.

Em 2019, ocorreu a 13ª edição da Bienal de Havana, que teve como tema "A construção do possível" e foi organizada por sete curadores cubanos⁴. O evento foi alvo de protestos de diversos artistas, que criticaram a nova política cultural e a volta da censura do Estado nas artes. Protestavam, em especial, contra o decreto 349, publicado em julho de 2018, que visava proibir manifestações culturais em espaços públicos sem autorização governamental e criar a figura do "inspetor supervisor" para avaliar casos controversos e aplicar sanções se julgasse necessário.

4- Nelson Herrera Ysla, que como veremos atuou nas primeiras edições das bienais de Havana, foi o curador-chefe da Bienal de 2019.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Tania Bruguera, em texto publicado na revista *Hyperallergic*, expôs as razões de sua não participação naquela edição:

Eu sou uma artista cuja carreira foi moldada pela Bienal de Havana e talvez seja por isto que o que está acontecendo me dói muito. [...] Não vou à 13ª Bienal de Havana porque minha luta pela liberdade de expressão em Cuba, minha defesa dos direitos culturais e meus esforços para acabar com o ódio político entre os cubanos e defender o direito de manifestação nas ruas não se limitam a um evento. É a minha missão de vida. [...] Esta é a bienal em que ninguém é mais inocente. Esta é a bienal em que cada um de nós deve agir de acordo com sua consciência. Minha consciência não me deixa participar da transformação da Bienal de Havana pelo Ministério da Cultura em um ato de branqueamento (BRUGUERA, 2019).

A Bienal de Havana foi criada em 1984, com o intuito de conferir proeminência a Cuba na América Latina e, ao mesmo tempo, atrair a atenção para a produção artística da região. Na esteira dos festivais de cinema, literatura e dança que vinham sendo organizados no país havia vários anos, buscava-se dar destaque à cidade de Havana no sistema internacional das artes plásticas. Luiz Camnitzer, que visitou as cinco primeiras bienais, atuou como jurado de sua segunda edição e acompanhou de perto a carreira de vários artistas cubanos, considera que a Bienal de Havana “tinha uma missão política. Seu objetivo era fazer de Cuba, uma vez mais, um centro cultural latino-americano da magnitude que tivera na década de 1960”, quando tornara-se um imã natural para artistas e intelectuais de esquerda. “A função da 1ª Bienal era, portanto, a de colocar Havana de novo no mapa”, afirma (CAMNITZER, 2009, pp. 211-212). Intenções similares, de claro interesse geopolítico, sempre se fizeram presentes na criação de bienais/trienais de arte, como podemos comprovar, por exemplo, pela declaração de Lourival Gomes Machado publicada no Catálogo da 1ª Bienal de São Paulo, em 1951:

por sua própria definição, a Bienal deveria cumprir duas tarefas principais: colocar a arte moderna do Brasil não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que para São Paulo se buscava conquistar a posição de centro artístico mundial (MACHADO, 1951, pp. 14 e 22).

Contudo, faz-se importante ressaltar a especificidade da proposta da Bienal de Havana, que é tomada por muitos estudiosos como um referencial para a virada conceitual das grandes mostras periódicas de arte realizadas a partir dos anos 1990 em diversas cidades do mundo. Diferentemente da Bienal de São Paulo, cuja criação (nos anos 1950) pautou-se pelo modelo de Veneza, a Bienal de Havana buscou afirmar-se

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

como uma mostra de arte autônoma, que era realizada fora dos centros euro-americanos a partir de um viés regionalista crítico e autoconsciente e que denunciava a persistência de esquemas hierárquicos e relações de poder no campo das artes. Tratava-se de um projeto de Estado, que contava com o apoio do Ministério da Cultura e do Centro Wifredo Lam⁵.

Para Camnitzer, embora a Bienal de Havana não tenha logrado construir um novo modelo alternativo duradouro e que, a princípio, parecesse apenas mais um projeto delirante do governo cubano, suas primeiras edições são um marco incontestável na história das exposições do século XX:

não importa o que aconteça com a Bienal de Havana no futuro, pode-se falar pelo menos de seus dez anos memoráveis [o primeiro decênio] como aqueles que ajudaram a dar ao Terceiro Mundo não apenas uma identidade artística coletiva, mas também uma alavancagem artística no mercado internacional de arte. A arte hegemônica foi forçada a assumir sua própria identidade em relação à arte da periferia. O monopólio da definição e dos padrões da arte foi temporariamente quebrado. A Bienal de Havana mostrou que a arte é produzida em uma variedade de províncias entre as quais o *mainstream* é apenas uma entre iguais. Isso não é pouca coisa para um projeto "açodado, amador e delirante" (CAMNITZER, 2009, p. 224).

Rafal Niemojewki compartilha dessa opinião ao afirmar que a Bienal de Havana, "ao focar-se em conexões horizontais (Sul-Sul), que ofereciam alternativas às rotas artísticas herdadas da modernidade, possibilitou um novo tipo de mostra global que procurava explorar a pluralidade dos modernismos":

Enquanto Veneza resistiu à arte de vanguarda não-ocidental por quase um século, a Bienal de Havana foi a primeira a focar-se estritamente em trabalhos recentes e a priorizar a produção artística externa ao núcleo ocidental. [...] A partir de sua segunda edição, a Bienal de Havana foi concebida não apenas como uma exposição mas como uma constelação de eventos (mostras principais, exposições coletivas e individuais, conferências, palestras, palestras, workshops, publicações, programação de filmes etc.) revolvendo em torno de um tema específico, foco artístico e cultural, o que lhe proporcionou uma forte consistência retórica e capacidade discursiva sem precedentes (NIEMOJEWKI, 2010, p. 99)⁶.

5- Segundo Mosquera, "a criação da Bienal foi sugerida pelo próprio Fidel Castro, sem que ele tivesse uma ideia abrangente de suas implicações (MOSQUERA, 2011, p. 70).

6- Por "produção artística externa ao núcleo ocidental", creio que devemos ler externa aos centros hegemônicos de poder. Compreender a arte produzida na América Latina como externa à tradição ocidental é, a meu ver, um equívoco derivado da intenção de demarcar uma posição política.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Se a primeira edição da Bienal de Havana centrou seus esforços, por questões logísticas, na apresentação de obras de artistas latino-americanos; sua segunda edição, organizada em 1986 por Lillian Llanes, primeira diretora do Centro Wifredo Lam, abriu-se para os países do chamado Terceiro Mundo, incluindo a contribuição de artistas atuantes ou originários da África, da Ásia e do Oriente Médio. Coube a Llanes e seus colaboradores diretos, Gerardo Mosquera e Nelson Herrera Ysla, conceber a bienal como um espaço social, "um local de encontro, entre os artistas e a vida na cidade e entre os próprios artistas" (WEISS, 2011, p. 21).

Para Bruce Altshuler, autor de uma antologia sobre as grandes exposições de arte dos séculos XIX e XX, a 2ª edição da Bienal de Havana se destaca em relação às que lhe foram próximas temporalmente por conta de sua decidida aposta na criação de uma rede artística internacional separada daquela dominada pelo circuito comercial hegemônico. Altshuler também ressalta, como pontos relevantes da mostra de 1986, "o ambicioso programa de workshops, debates, reuniões e performances em toda a cidade, incluindo um grande concerto público de salsa na primeira semana. Durante sua realização, a 2ª bienal atraiu uma audiência 50% maior que a de dois anos antes, com 5.000 pessoas participando das festividades da noite de abertura" (ALTSHULER, 2013, p. 241)⁷.

A importância geopolítica da Bienal de Havana "como um agente cultural ativo não apenas nas artes do continente, mas no contexto global" (CAMNITZER, 2009, p. 216) consolidou-se em sua terceira edição, realizada três anos mais tarde, em 1989, apesar de dificuldades orçamentárias e da intervenção maior do Estado, como vimos. A contribuição de Gerardo Mosquera foi decisiva para a concepção desta Bienal como um todo, em especial para a escolha do tema geral ("Tradição e contemporaneidade na arte do terceiro mundo"), para a abolição da concessão de prêmios e das representações por países e para a decisão de se trabalhar para além de fronteiras identitárias, aceitando-se os parâmetros já consagrados de contemporaneidade. Na opinião de Rachel Weiss, esta estratégia foi fundamental para a boa repercussão internacional obtida por esta bienal:

A apresentação de obras de países do Terceiro Mundo no contexto da história da arte ocidental foi oportuna, dado o debate intenso e contínuo sobre a persistente 'alteridade' de trabalhos como esses pelo *mainstream* da arte ocidental, como ocorrera na infame exposição sobre Primitivismo no MoMA de Nova York em 1985, e, indiscutivelmente, também no discurso "o Ocidente ou o resto", de "Magiciens de la Terre" (WEISS, 2011, p. 31).

Além disso, Weiss relembra que a semana da inauguração Bienal foi a semana em que o muro de Berlim foi derrubado, o que colocou o evento no limiar entre o contexto político que lhe deu origem e um território desconhecido que surgia pela frente.

7- Camnitzer (2019) comenta que se tratava de um concerto com Mercedes Sosa, Chico Buarque e Pablo Milanês, que atraiu 45.000 pessoas.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

A 3ª Bienal, segundo dados disponibilizados por Weiss (2011), contou com um número menor de obras expostas, em parte por uma sensível redução no orçamento, mas também conta do próprio projeto curatorial implementado: em 1984, foram 2.220 trabalhos de 835 artistas de 21 países; em 1986, 2.400 trabalhos de 690 artistas de 57 países; e em 1989, 850 trabalhos de 538 artistas de 54 países diferentes. Assim como na edição anterior, a mostra foi realizada em diferentes espaços expositivos, formais ou informais, espalhados pela cidade, e contou com uma extensa programação de debates, workshops e palestras. O catálogo traz imagens em preto e branco de várias das obras expostas e contém textos críticos de autoria de Juan Acha (*"Tradición y contemporaneidad en el ambiente del tercer mundo"*); A. Rashid M. Diab (*"Hacia una contribución peculiar del arte africano contemporáneo a la historia universal del arte y a una comprensión nueva de la estética"*); Frederico Morais (*"Tradición y modernidad en la plástica brasileña"*); e Roberto Segre (*"Angustia y esperanza en el fin del milenio: pasado, presente y futuro del tercer ambiente"*). Os quatro autores também participaram de debates realizados em Havana durante a Bienal.

Tendo como norte o tema geral, a Bienal foi estruturada a partir de uma mostra central (*"Três mundos"*, apresentada no Museu Nacional de Belas Artes) e 4 núcleos, um deles dedicado à arte popular, com entalhes sobre Simón Bolívar, bonecas mexicanas e brinquedos de arame da África⁸. A seção *"A tradição de humor"*, que, como vimos, reunia (ou segregava) alguns dos artistas da *"nova arte cubana"*, integrava o núcleo 3, também composto por outras três mostras temáticas (*"Mensagens da África do Sul"*; *"Te amamos Paraguai"*; *"Fotografias chilenas censuradas"*) e exposições individuais de Graciela Iturbide; Sebastião Salgado; José Tola.

O conjunto de artistas e trabalhos que formava a seção *"A tradição de humor"* era bastante heterogêneo e desigual, reunindo nomes com trajetórias e projetos pessoais bastante diversificados, o que corrobora os diversos relatos sobre a existência de negociações entre os próprios curadores e entre eles e o vice-ministro da Cultura no sentido de assegurar a participação dos artistas mais provocadores⁹. Estes estavam em maior número na seção (Angel Manuel Ramírez Roque, Ajubel, Carlos Cárdenas, Ciro Quintana, Glexis Novoa, Lázaro Saavedra, Osmani Simanca e Tonel), ao lado de cartunistas e desenhistas gráficos de diferentes gerações (Carlos Julio Villar Alemán, Félix Ronda, Manuel Hernández Valdés e René de la Nuez) e de um artista com carreira já consolidada (Osnelo García)¹⁰.

Nelson Herrera Ysla escreve o texto de apresentação dessa seção no catálogo. Nele, Ysla afirma, de modo ambíguo, sua satisfação em relação à integração do humor às expressões artísticas consagradas, mas também destaca o caráter crítico da nova arte cubana:

8- Na opinião de Camnitzer, "com a ausência de prêmios, Havana estava finalmente livre para misturar arte popular e "arte espontânea" [...] com "alta arte", sem artifício ou presunção. Nesse sentido, a Terceira Bienal foi provavelmente a versão mais emocionante de todas" (CAMNITZER, 2009, p. 217).

9- Embora Tonel tenha se iniciado na carreira artística como desenhista, com trabalhos de forte conteúdo crítico e muitas vezes com carga irônica, sua participação nesta Bienal não se dava como cartunista, como comprova "El bloqueo".

10- Obras de alguns desses artistas figuraram, nesse mesmo ano de 1989, na 20ª Bienal de São Paulo, em uma sala sobre "Humor em Cuba". São eles: Tonel, Ajubel, Félix Ronda, Osmani Simanca (que emigrou em seguida para o Brasil), René de la Nuez. Além deles, também integravam a delegação de Cuba o pintor Jesús Gonzáles de Armas e o cartunista Tomás Rodríguez Zayas.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Figura 2: Ciro Quintana, "Made in Cuba", instalação de parede com materiais diversos, 1989. Fonte: Rachel Weiss, "Making Art Global. The Third Havana Biennial 1989". London, Afterall, 2011.



Em Cuba, desde o final da década de 1970, os jovens artistas recorrem cada vez mais ao humor como elemento-chave em seu discurso estético. [...] Estamos orgulhosos dessa assimilação de humor a todas as expressões artísticas, porque era hora de isso acontecer. Talvez uma das razões que causou a explosão de tal evento em meados da década de 1980 tenha sido sua correspondência decisiva com o processo de análise crítica realizado em todas as esferas da sociedade cubana. E se se trata de crítica social, o humor tem muitos argumentos a seu favor (LLANES, 1989, p. 323).

"El Bloqueo" e a crítica geopolítica

As fotos disponíveis no catálogo da 3ª Bienal são apenas ilustrativas e não nos possibilitam compreender a disposição das obras nos espaços expositivos da mostra. A julgar pelas imagens do livro organizado por Rachel Weiss para a Coleção "Exhibition Histories", algumas instalações destacavam-se na seção "A tradição de humor", inclusive por suas grandes dimensões. Refiro-me em especial a "Made in Cuba", de Ciro Quintana [Fig. 02], "Etapa práctica", de Glexis Novoa [Fig. 03], e "Filosofia popular", de Carlos Cárdenas [Fig. 04]. A primeira instalação era composta de diversas pinturas com apelo *pop*, de diferentes tamanhos, em uma montagem eclética e colorida; enquanto a segunda evocava um monumento grandioso, com signos gráficos, efígies e imagens estilizados, cuidadosamente arranjados. Carlos Cárdenas, por sua vez, construiu uma pequena sala dentro do espaço expositivo do Museu Nacional de Belas Artes e cobriu suas paredes externas com pinturas que lembravam excrementos, ao mesmo tempo em que decorou suas paredes internas com obras que representavam cenas de sexo e defecação. A relação com o humor, nessas obras, é inexistente, o que nos leva a concordar com as observações de Mosquera sobre um "agrupamento forçado".

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

De todos os trabalhos expostos, elegi a obra de Tonel para ilustrar os dilemas desta Bienal por interesses precisos. Nos últimos anos, com apoio do CNPq, dedico-me a investigar como as noções de América latina e de arte latino-americana foram assimiladas, difundidas e criticadas em diferentes contextos geográficos, artísticos e institucionais. Viso com isso discutir como se deu uma articulação global sobre a ideia de arte latino-americana, em especial a partir da década de 1970¹¹.

Um dos tópicos de minha pesquisa diz respeito ao trabalho de artistas latino-americanos que recorreram a mapas com o intuito de transgredir convenções, questionar sua neutralidade e discutir o lugar atribuído aos países considerados periféricos no concerto internacional de nações. Evidentemente, o uso de mapas no contexto da arte não é uma prática circunscrita à América Latina ou a um período histórico específico, mas se tornou mais acentuada a partir da segunda metade do século XX. Desde então, artistas de diversas nacionalidades criaram novas representações cartográficas com o intuito de colocar em evidência a relação intrínseca entre divisões geopolíticas e interesses econômicos, a partir da manipulação de escalas, do deslocamento de signos, da omissão de detalhes, da distorção das convenções vigentes. Trata-se de intervenções aparentemente banais, mas de forte carga reflexiva, pois nos levam a refletir sobre “a violência ocultada nas convenções cartográficas e suas relações territoriais” (PALADINO, 2016, pp. 197-198).



Figura 3: "Glexis Novoa, Etapa prática", instalação de parede, óleo sobre papel, madeira e lona, 1989. Fonte: Rachel Weiss, "Making Art Global. The Third Havana Biennial 1989". London, Afterall, 2011.

No caso de Tonel e de "El Bloqueo", impressionam a simplicidade e a eficácia do trabalho. O artista afirma que se serviu várias vezes de materiais de construção (madeira, tijolos, vigas etc.) em suas obras por gostar de materiais simples, que se encontram facilmente à mão¹². Aponta que isto também se devia a seu interesse “pela forma como algumas pessoas usam esses materiais de construção para resolver problemas vitais, em nível arquitetônico”:

11- Ver, a respeito da pesquisa que desenvolvo, entre outros textos, COUTO (2017, 2019).

12- "Por uma radio constructiva", exposta na Bienal de Veneza de 2013, e "Mucho color" são instalações desses mesmos anos (1989/1990) em que Tonel também utiliza tijolos.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Não é sempre o mais benéfico para a cidade do ponto de vista do planejamento urbano, nem como design, mas é a maneira pela qual as pessoas resolvem seus problemas, normalmente sem nenhuma preparação técnica. A maioria delas não tem um conhecimento sobre como usar tijolos, azulejos ou vergalhões. Eles simplesmente concretizam suas ideias sobre como construir suas casas ou remodelá-las. De um modo ou de outro, isso influenciou a aparência da cidade e como ela mudou desde os anos da minha juventude, especialmente desde os anos 1980 e 1990, quando comecei a me envolver mais ativamente no mundo da arte. Talvez eu tenha internalizado essas mudanças e tentei expressá-las no trabalho (TONEL, 2013, s/p).



Figura 4: Carlos Cárdenas, "Filosofia popular", 1989. Fonte: Rachel Weiss, "Making Art Global. The Third Havana Biennial 1989". London, Afterall, 2011.

Cabe ressaltar que tijolos e materiais de construção também estarão presentes em outras obras de artistas cubanos contemporâneas a "El bloqueo", como, por exemplo, "Mi suerte está en mi corazón, mi casa soy yo" ou "Construir el Cielo", ambas pinturas de 1989 de Carlos Cárdenas e que se encontram na coleção Farber. Nelas vemos o tijolo como elemento de representação/construção de uma figura humana, no primeiro caso, e de um muro azul em uma paisagem ao ar livre, muro este que parece aludir a um céu límpido ao se contrapor ao fundo escuro que domina o restante da composição. Na visão de Abelardo Mena Chicuri, elementos da história de Cuba ajudam a melhor compreender essas obras:

o renascimento, no final dos anos 80, do programa de construção conhecido como microbrigadas populares sugeriu a Cárdenas vários elementos como tijolos, capacetes e máscaras de soldagem – imagens que ele incorporou às suas peças. Em "Construir el Cielo" (1989), Cárdenas transforma o tijolo de material de construção em uma metáfora para o anonimato do ser humano dentro de uma uto-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

pia coletivista; e no mural "Maneras de Seguir Adelante" (1989), um homem-robô, ou Golem, feito de tijolos, parece perder as mãos e os pés enquanto se inclina para a frente¹³.

Chicuri também se refere aos trabalhos de Tonel datados do final dos anos 1980 e início dos anos 1990 e que são consagrados à Cuba e sua "autoimagem insular":

Numa atitude comum a artistas [mais jovens] como Sandra Ramos, Kcho, Ibrahim Miranda e Osvaldo Yero, a representação da ilha não reflete um tema de exaltado patriotismo, nem apoia seu isolamento do mundo. Essa referência ao mapa geográfico parece se traduzir em uma "crítica da insularidade", entendida como limite e fronteira – um muro natural que separa Cuba do continente e gera profundas tensões no indivíduo, na família e na nação¹⁴.

Em entrevista concedida em 2013, Tonel confirma que suas inquietações daqueles anos estavam "intimamente relacionadas à representação do mapa cubano – a maior ilha do arquipélago [caribenho] – sua silhueta e outros símbolos essenciais, como a bandeira cubana" (TONEL, 2013, s/p). E, de fato, ele voltaria a empregar o mapa como recurso crítico em outras ocasiões. Em 1994, juntamente com Kcho, participa da delegação cubana da 22ª Bienal de São Paulo, que contou com a curadoria de Lillian Llanes com um novo mapa da ilha, "Pais deseado", recorrendo, desta feita, a materiais da cultura popular, esculturas sacras e peças decorativas de cerâmica, que remetem a elementos tropicais [Fig. 05]. Para nós, brasileiros, a referência a trabalhos de Nelson Leirner talvez seja imediata. Mas enquanto Leirner recorre a elementos similares para construir instalações "abertas", eminentemente irreverentes, Tonel, uma vez mais, traz à baila seu país de origem, evocando agora suas riquezas, naturais e culturais. Na avaliação do curador-geral desta edição da Bienal de São Paulo, Nelson Aguilar, Tonel, com seu "mapa da ilha plantado na parede e ocupado por uma série de elementos heteróclitos, que constroem uma unidade a partir da diversidade, [...] nos ensina estratégias para combater os modismos internacionais" (AGUILAR, 1994, p. 30).

No ano seguinte, em 1995, Tonel constrói um mapa-múndi em que todos os países são representados a partir da repetição do contorno da ilha de Cuba, que se torna aqui um ícone potente e transformador. De modo simples e direto, o artista evoca o sonho revolucionário de toda uma geração, que almejava conquistar o mundo e transformar radicalmente as relações de poder.

13- Verbete sobre Carlos Cárdenas in: <http://www.thefarbercollection.com/artists/carlos_cardenas>. Para imagens das obras, consultar o mesmo link. Acesso em: 27 jun. 2020.

14- Verbete sobre Tonel (Antonio Eligio Fernandez) in: <http://www.thefarbercollection.com/artists/tonel_antonio_eligio_fernandez>. Acesso em: 27 jun. 2020.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Figura 5: Tonel, "Pais deseado", instalação com elementos cerâmicos, 1994.



A Bienal de Havana e o Brasil

Muito já se escreveu sobre a importância da Bienal de Havana no contexto "global", mas pouco se refletiu sobre sua repercussão no sistema de arte latino-americano. Para concluir, gostaria de lançar algumas questões sobre um possível impacto da proposta da Bienal de Havana no Brasil, chamando a atenção para duas bienais aqui realizadas nos anos 1990 e que também buscaram romper com os parâmetros de consagração e análise ditados pelo circuito hegemônico: refiro-me à 1ª Bienal do Mercosul, apresentada em Porto Alegre, em 1997; e à 24ª Bienal de São Paulo, de 1998, conhecida como Bienal Antropofágica. Ambas as mostras ocorreram em um intervalo de apenas um ano e seus curadores – Frederico Moraes, no primeiro caso, e Paulo Herkenhoff, no segundo – eram personalidades do mundo da arte de grande reconhecimento nacional e circulavam amplamente no meio internacional. Moraes, inclusive, participara de debates em Havana durante a 3ª Bienal.

A Bienal do Mercosul foi criada por iniciativa de um grupo de empresários locais, da região do sul do Brasil, que procurou transplantar para o campo das artes o tom integracionista do acordo político-econômico homônimo implementado para a região. Visava estabelecer-se como um espaço de legitimação e de promoção de arte da América Latina no campo internacional, bem como uma instituição capaz de criar conexões profícuas com outros países, em especial os do Cone Sul. Essa intenção não se manteve ao longo de sua história, mas sua primeira edição colocou claramente em discussão a questão do regionalismo, afirmando as potencialidades da arte da América Latina como um todo.

O texto de apresentação da mostra, assinado por Moraes, reconhecia a necessidade de se reescrever a história da arte a partir de outras perspectivas. Nele, Moraes declara, por exemplo, que "desde os tempos da colonização europeia, a principal marca da nossa marginalização é a ausência da América Latina na história da arte universal" (MORAIS, 1997, p. 7). A seu ver, apenas questões políticas e econômicas, de poder, jus-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

tificavam a permanente exclusão dos artistas da América Latina das grandes narrativas sobre arte ocidental.

Para comprovar suas argumentações, Morais apresenta uma extensa lista de teorias aqui concebidas e que poderiam "servir de instrumentos indispensáveis para a compreensão de todo o processo da arte moderna e contemporânea": a antropofagia de Oswald de Andrade, o regionalismo crítico de Pedro Figari, o universalismo construtivo de Torres García, o real maravilhoso real de Alejo Carpentier, a teoria do não-objeto de Ferreira Gullar, o tropicalismo de Hélio Oiticica, la estética da fome de Glauber Rocha e a arte de resistência de Marta Traba, entre outras¹⁵.

Nesta rápida aproximação entre o evento cubano e o gaúcho, creio ser importante assinalar que a 1ª Bienal do Mercosul também propôs-se a ocupar a cidade, programando performances e instalações em diversos pontos de Porto Alegre e tomando de empréstimo grandes depósitos e armazéns portuários, sendo que alguns destes espaços foram totalmente reformados para acolher as mostras temporárias. Destaque-se ainda a criação de um jardim de esculturas permanentes no Parque Marinha do Brasil, que conta hoje com obras de artistas brasileiros e internacionais¹⁶. Além disso, dois seminários internacionais ("Utopias latino-americanas" e "América Latina vista desde a Europa e os EE.UU") foram organizados durante o evento, nos quais participaram 36 conferencistas internacionais.

Raras edições da Bienal de São Paulo realizadas até os anos 1990 foram pautadas pelo desejo de romper com uma visão eurocêntrica da arte. Uma exceção a esta regra foi a Bienal Latino-americana, realizada em 1978 mas sob diversas críticas, inclusive de seus primeiros apoiadores. Outra edição que se sobressai como proposta de enfrentamento de parâmetros supostamente universais é certamente a 24ª Bienal de São Paulo.

Como objetivo específico dessa mostra, havia o desejo de "compreender o sentido histórico da antropofagia dentro da perspectiva da formação cultural do Brasil". Como objetivo geral, a intenção de marcar uma posição específica no campo da história da arte internacional. Aos olhos de seus organizadores, a Bienal de São Paulo deixaria assim "de ilustrar ou espelhar discussões surradas para introduzir uma lente da cultura brasileira para visitar a arte contemporânea e a história" (HERKENHOFF, 1998, p. 23). Herkenhoff e seus colaboradores reconheceram o modernismo brasileiro como "um momento denso" de nossa história da arte e distinguiram no conceito oswaldiano de antropofagia uma abertura conceitual ou uma "estratégia crucial no processo de constituição de uma linguagem autônoma num país de economia periférica" (HERKENHOFF, 1998, p. 24).

15- E Morais prossegue, afirmando que a essas teorias "poderíamos acrescentar as formulações de intelectuais, poetas, artistas plásticos, críticos de arte, políticos e revolucionários como, entre outros, Enrique Rodó, Torres García, Pedro Figari, Xul Solar, José Martí, José Vasconcelos, José Carlos Mariategui, Simón Bolívar, Vicente Huidobro, Matta, Mario Pedrosa e Darcy Ribeiro, que pensaram a América Latina como um continente inaugural, fraterno, justo e libertário, não importa se a realidade atual sugere exatamente o contrário" (MORAIS, 1997, p. 8).

16- São eles: Amílcar de Castro, Aluisio Carvão, Francisco Stockinger, Franz Weissmann e Carlos Fajardo, do Brasil; Ennio Iommi, Julio Pérez Sanz e Hernán Dompé, da Argentina; Francine Secretán e Ted Carrasco, da Bolívia.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Uma questão que se fez presente em toda a mostra dizia respeito à relação entre centro e periferia na historiografia da arte brasileira e internacional, o que remete à discussão lançada por Morais na Bienal do Mercosul, sendo que, aqui, ela se concentra na oposição entre Brasil e Europa. "Eu queria que a Bienal tivesse um ponto de partida traçado a partir da cultura brasileira, mas entendendo que ela, a nossa cultura, é filiada à cultura ocidental, mas com tensões, diferenças e singularidades", declarou Herkenhoff em entrevista concedida na época¹⁷.

Um ponto de destaque desta Bienal foi a atenção conferida ao setor educativo, que adquiriu nesta edição um status diferenciado, inédito, envolvendo uma ampla equipe de monitores e mediadores e um projeto que contemplava professores do ensino médio e fundamental, alunos e público em geral. Segundo Herkenhoff, a direção da Fundação Bienal não mediu esforços para a consolidação deste setor, que se tornou desde então um dos pilares da Bienal de São Paulo. Outro ponto relevante, igualmente inovador naquele momento, foi a construção de um site próprio, que disponibilizou mapas de exposições, imagens e textos curtos sobre algumas obras de arte, além de diversos materiais didáticos.

A estratégia curatorial de ambas as bienais foi inovadora para o período, ao evitar demarcações regionais, nacionais ou cronológicas no espaço expositivo e procurar provocar tensões e polarizações entre obras distantes no tempo e no espaço. Contudo, nem Morais nem Herkenhoff investiram, a meu ver, em um programa estético contra-hegemonico propriamente dito, já que, de modo geral, apostaram em nomes já consagrados, inclusive no mercado internacional. Cabe assinalar que, nos dois casos, havia o desejo incontestado de que o evento desempenhasse papel de destaque e alcançasse visibilidade no circuito artístico internacional.

Ao aproximar essas três exposições, não pretendo defender que a virada conceitual nas duas bienais brasileiras citadas deu-se apenas por conta da Bienal de Havana. Fatores políticos e econômicos, inclusive relacionados ao controle da hiperinflação que assolava o Brasil há décadas e a uma maior profissionalização no campo cultural, possibilitaram a adoção, também aqui, de um novo discurso, de viés regionalista¹⁸. Mas creio ser possível afirmar que o "efeito Bienal de Havana" se fez sentir igualmente em nosso país.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Nelson (org.). *Catálogo da 22ª Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 1994.
- ALTSHULER, Bruce. *Biennials and Beyond*. Exhibitions that made art history. 1962-2002. London & New York: Phaidon, 2013.

17- Entrevista concedida ao crítico Celso Fioravante e publicada no jornal Folha de S. Paulo, edição de 2 de outubro de 1998.

18- Cabe lembrar que datam desses mesmos anos as primeiras megaexposições de artistas estrangeiros consagrados em museus brasileiros. Nas décadas de 1970/80 o país ficara de fora do circuito internacional de exposições, por conta de questões políticas e econômicas. Esta situação mudará radicalmente a partir dos anos 1990 e o Brasil voltará a ter lugar na rota mundial das artes plásticas.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

- BRUGUERA, Tania. "Why I will not go to this year's Havana Biennial". *Hyperallergic*, 15 abril de 2019. Disponível em: <<https://hyperallergic.com/495007/why-i-will-not-go-to-this-years-havana-biennial/>>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- CAMNITZER, Luis. "The Biennial of utopias". *On art, artists, latin america and other utopias*. Austin: University of Texas Press, 2009, pp. 208-229.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. "Para além das representações convencionais: a ideia de arte latino-americana em debate". *Pós: revista do programa de pós-graduação em artes da EBA/UFMG*, 2017 (a), vol. 7, n. 13, pp. 124-144.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. "Desfazendo fronteiras e rompendo barreiras: a representação cartográfica na arte contemporânea". *Revista Porto Arte*, vol. 24, n. 42, 2019.
- GARDNER, Antony; GREEN, Charles. "Biennials of the South on the Edges of the Global". In: *Third Text*, vol. 27, n. 4, 2013, pp. 442-455.
- GARDNER, Antony; GREEN, Charles. *Biennials, Triennials, and documenta*. The exhibitions that created contemporary art. England: Ed. Wiley Blackwell, 2016.
- HERKENHOFF, Paulo. "Introdução geral". "Núcleo histórico: Antropofagia e história de canibalismos". *Catálogo da XXIV Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 1998.
- ILDA, Cecília. "Memoria y resistencia en los inicios de la Bienal de La Habana: Entrevista a Lilian Llanes". Disponível em: <http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH8538/d9d651ab.dir/r95_11nota.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2020.
- JONES, Caroline A. *The global work of art*. World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2016.
- LLANES, Lilian, et al. *Catálogo tercera bienal de la habana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1989.
- MORAIS, Frederico. "Reescrevendo a história da arte latino-americana". In: *Catálogo Geral da I Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 1997, pp. 7-15.
- MOSQUERA, Gerardo. "The Marco Polo Syndrome: some problems around art an euro-centrism". In: FILIPOVIC, Elena, et al. *The Biennial Reader*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2010, pp. 416-425.
- MOSQUERA, Gerardo. "The Third Bienal La Habana in Its Global and Local Contexts". In: WEISS, Rachel (org.). *Making Art Global*. The Third Havana Biennial 1989. London, Afterall, 2011. Coleção Exhibition Histories, pp. 70-80.
- NIEMOJEWKI, Rafal. "Venice or Havana: a polemic on the genesis of the contemporary Biennial". In: FILIPOVIC, Elena, et al. *The Biennial Reader*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2010, p. 88-103.
- PALADINO, Luiza Mader. "O uso de mapas como proposições conceituais: as cartografias do artista argentino Horacio Zabala". In: FREIRE, Cristina. *Estética da história e (re)construção das memórias*. Arte e arquivos em debate. São Paulo: MAC USP, 2016, pp. 195-200.
- ROJAS-SOTELO, Miguel Leonardo. *Cultural Maps, Networks and Flows: the History and Impact fo the Havana Biennale 1984 to the present*. PhD Dissertation, University of Pittsburgh, 2009.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

- SANTANA, Andrés Isaac. *Nosotros, los más infieles*. Narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005). Murcia: CENDEAC, 2007.
- TONEL (Antonio Eligio). "On Some Encounters in Havana: the Latin American Factor in Cuba's post-1959 Art Scene". In: *Certain Encounters: Daros-Latinamerica Collection*. Vancouver, Morris and Helen Belkin Art Gallery, The University of British Columbia, 2006.
- TONEL (Antonio Eligio). "I've never stopped feeling Cuban". *The Farber Collection: Cuban art news*. 12 mar, 2013, pp. 2-13. Disponível em: <<https://cubanartnews.org/2013/03/12/tonel-ive-never-stopped-feeling-cuban/>>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- TONEL (Antonio Eligio). "A Tree from Many Shores: Cuban Art in Movement". *Art Journal*, vol. 57, no. 4 (Winter, 1998), pp. 62-73.
- WEISS, Rachel. "A Certain Place and a Certain Time: the Third Bienal de La Habana and the Origins of the Global Exhibition". In: WEISS, Rachel (org.). *Making Art Global. The Third Havana Biennial 1989*. London, Afterall, 2011. Coleção Exhibition Histories, pp. 14-69.



Maria de Fátima Morethy Couto

Possui formação em Psicologia e História com doutorado em História da Arte e Arqueologia, atuando com crítica de arte, arte francesa do final do século XIX, arte moderna e contemporânea, arte de vanguarda, arte latino-americana, concretismo e neoconcretismo, pintura informal. É Professora Livre-Docente de História da Arte na Unicamp. É membro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas e do Comitê Brasileiro de História da Arte. Editora-chefe da revista MODOS e coordenadora do PPGAV da Unicamp desde 2017. É autora de *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)* e *A recepção da obra de Antônio Bandeira no exterior (1946-1967)*.