

Arte e comunicação em grandes eventos expositivos de ingresso na arte contemporânea

Paulo Silveira, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Realizadas do final dos anos 1960 até meados dos anos 1980, as grandes exposições internacionais voltam-se para a teoria da informação, os novos meios, os processos, a eloquência, a especificidade intelectual, a recepção. O regime comunicacional da arte tem manifestações instauradoras diversas, com asserções apoiadas no meio e na mensagem. Destacam-se *When attitudes become form* (Berna, 1969), *Information* (Nova York, 1970), *Sonsbeek 71* (Arnhem, 1971), *Documenta 5 e 6* (Kassel, 1972 e 1977), *XVI e XVII Bienal de São Paulo* (edições de 1981 e 1983,) e, de forma diluída, *La Biennale di Venezia* (a primogênita das bienais, especialmente 1974 e 1980).

Palavras-chave: Documenta. Sonsbeek. Bienal de São Paulo. Exposição. Arte contemporânea.

*

Held from the late 1960s to the mid-1980s, the major international exhibitions turn to information theory, new media, processes, eloquence, intellectual specificity, reception. The communicational regime of art has diverse instituting manifestations, with assertions supported in the medium and the message. Of note are the exhibitions *When attitudes become form* (Bern, 1969), *Information* (New York, 1970), *Sonsbeek 71* (Arnhem, 1971), *Documenta 5 and 6* (Kassel, 1972 and 1977), and *São Paulo Art Biennial* (editions of 1981 and 1983) and, in diluted form, *La Biennale di Venezia* (the firstborn of biennials, especially 1974 and 1980).

Keywords: Documenta. Sonsbeek. São Paulo Art Biennial. Art exhibition. Contemporary Art.

O regime comunicacional da arte contemporânea em sua estreita comunhão com o conceitualismo, talvez a mais ubíqua circunstância de sua identidade e eloquência, tem no decorrer das décadas de 60, 70 e 80 (principalmente a primeira metade) a relevância de uma dimensão inauguradora. As manifestações de instauração desta conjuntura são diversas, frequentemente declarativas, com suas asserções apoiadas em conceitos então sob forte estudo, como meio, mensagem e termos afins. As instituições do sistema (destacadamente instalações, atividades, publicações e eventos) estavam cientes das novas condições do fazer artístico e agiram de forma mais ou menos proativa, algumas mais rápidas e comprometidas (ou conscientes do seu tempo e urgência) do que outras. Os espaços e programas (ou plataformas) inter, trans ou multidisciplinares de médio, pequeno e pequeníssimo porte – chamados de alternativos, paralelos, independentes etc., frequentemente geridos por artistas, nem sempre com sedes permanentes e com durações variáveis – tendem a ser lembrados em grau crescente, talvez exponencial, à medida que as pesquisas internacionais em história da arte avançam. Mesmo que com sedes em cenários geopolíticos ou político-econômicos particulares, quase todos tiveram em comum estratégias calcadas em preceitos comunicacionais ou informacionais que já estavam em estudo quando de suas fundações: meio, mensagem, documentação, consciência de públicos (no plural) etc.

Na outra extremidade do arco de plataformas de sustentação do sistema comunicacional da arte estão as grandes exposições de arte, a partir do reposicionamento de suas abordagens ao produto e produtor artísticos. Atuaram como aparelhos de recensão (via curadoria) e consagração (postura em espetáculo), periciando, no momento mesmo em que acontecia, a passagem do moderno ao contemporâneo. Realizados do final dos anos 1960 até meados dos anos 1980, os grandes eventos expositivos de aspiração internacional voltaram-se para a teoria da informação, os novos meios, os processos, a eloquência dos discursos, a multiplicidade de linguagens, o reconhecimento da especificidade intelectual, a recepção do público. Destacam-se as exposições *Live in your head: when attitudes become form* (no Kunsthalle Bern, Berna, Suíça, 1969), *Information* (no Museum of Modern Art, MoMA, Nova York, 1970), *Sonsbeek buiten de perken* (ou *Sonsbeek 71*, Arnhem, Holanda, 1971), *Documenta 5 e 6* (em Kassel, Alemanha, 1972 e 1977), *XVI e XVII Bienal de São Paulo* (edições de 1981 e 1983,) e, de forma mais diluída, *La Biennale di Venezia* (a primogênita italiana, com destaque para decisões de 1974 e 1980).¹

Propostas por instituições sólidas, essas exposições ambiciosas, apresentando amostragens grandiosas, divulgaram a públicos ampliados produções inovadoras, promovendo a fixação de artistas jovens ou pouco conhecidos em profusão. A rápida passagem do tempo atestaria que, com eficácia, rigor procedural e autoconfiança crítica, os curadores não estavam lidando com apostas. Ou que, quando estavam, em sua maioria elas se confirmariam.

Das primeiras mostras que, como antológicas, podem ser consideradas eventos de instauração, provavelmente a que mais repercutiu na notabilidade dos envolvidos tenha sido *When attitudes become form: works, processes, concepts, situations, information*, como

¹ Este artigo é uma versão reduzida de uma reflexão maior, desenvolvida para a pesquisa *Obras e dispositivos instauradores da arte contemporânea: forma, expressão e contexto*, em desenvolvimento na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

tornou-se internacionalmente conhecida, mas com o antetítulo *Live in your head*,² realizada no Kunsthalle Bern, na cidade de Berna, capital da Suíça, de 22 de março a 23 de abril de 1969 (o fechamento no dia 27 foi antecipado). Também seriam usados pelo menos um salão de um edifício escolar em frente³ e espaços externos. Após, no mesmo ano, seguiria para o museu Haus Lange (casa projetada por Ludwig Mies van der Rohe, em Krefeld, Alemanha, e o Institute of Contemporary Art, em Londres). Cidade de tamanho discreto, com um centro antigo medieval muito bem preservado e cidadãos de vida tranquila, Berna viu seu espaço para exposições, inaugurado em 1918, tomado por novas ideias e abordagens ao fazer artístico, dispostas em algo aparentemente próximo do caos. O título “Quando atitudes tomam forma” ou “Quando atitudes se tornam forma” resume com clareza a abordagem da curadoria. O subtítulo deixa claro que se tratava da apresentação de propostas conceitualmente sobrepostas aos limites da obra de arte tradicional: trabalhos (ou obras), processos, conceitos, situações e informação. E o antetítulo acrescenta: viver, vivo ou ativo na sua cabeça, na sua mente. Onde reside a arte?

O curador-geral da exposição foi o historiador da arte Harald Szeemann (1933-2005), suíço nascido na mesma cidade, diretor da Kunsthalle desde 1961, e que viria ser considerado o redefinidor do papel de curador. Na apresentação à mostra, Szeemann parece ter identificado com clareza a mudança no eixo do campo artístico, agora com base estadunidense. Reconhece a força artística singular da costa oeste estadunidense e o certo recolhimento do artista europeu pela falta de um centro claro.

[...] para alguns desses artistas, o desejo de criar não resulta de experiências estritamente visuais. [...] É significativo que alguns dos principais expositores venham da costa oeste da América [...]. Muitas ideias antissociais, por um lado a tendência para a contemplação e, por outro, a celebração do eu físico e criativo através da ação, podem ser vistas trabalhando [...]. Elementos adicionais deste padrão podem ser encontrados na Europa: a falta de um centro real tem persuadido um número crescente de artistas a permanecer em sua cidade natal e a trabalhar contra todas as ideias e princípios da sociedade em que estão imersos.

As escolhas são apresentadas no catálogo em abordagens específicas pelos colaboradores Scott Burton, com texto em inglês, Grégoire Muller, em francês, Tommaso Trini, em italiano, e Szeemann, na abertura em alemão, espelhando tanto o poliglotismo da Suíça como a ambição cosmopolita do evento. Todos de uma forma ou de outra buscam elementos em comum entre os trabalhos e proposições apresentados. Burton destaca a nova ênfase no tempo, a introdução da duração e da performance, com erradicação de categorias.

A diferença entre pintura e escultura se foi (seguindo aquela entre poesia e prosa na arte verbal). A tremenda inteligência crítica demandada do artista ambicioso é traze-lo cada vez mais perto do intelectual: arte e ideias estão se tornando indistinguíveis. (Burton, em SZEEMANN, 2006, p. 9).

² A esse respeito, ver comentários de Germano Celant em WHEN..., 2013, p. 392.

³ Faltam registros fotográficos que comprovem o uso de outros espaços (WHEN..., 2013, p. 311).

Impossível negar, a seleção foi excepcional, de aguda observação do que se passava no momento na “arte ocidental” (excluindo, infelizmente, a América Latina, Ásia e África). Dos 69 artistas participantes, pode-se destacar a ligação que poderia ser recebida a qualquer momento no telefone de *Art by telephone*, de De Maria; as afixações ou colagens das formas planas chamadas de *Blp*, de Artschwager; os seis livros xerografados de Darboven; o gravador de Beuys repetindo *Ja Ja Ja Ja Ja Nee Nee Nee Nee Nee*; a quebra do piso externo com esfera de demolição para *Depressions*, de Heizer; o certificado de nascimento do filho, de Haacke (no prédio da Schulwarte); anúncios *Space (Art as Idea as Idea)* publicados em quatro jornais por Kosuth; as *Affichages sauvages*, colagem de cartazes realizada nas ruas por Daniel Buren na noite anterior da abertura (não registrado no catálogo); a apresentação de *How Now*, composição para piano e órgão elétrico de Philip Glass, e projeção de *Wavelength*, de Michael Snow (no evento *New American Music and Film*, no prédio da Schulwarte, não registrado em catálogo); e diagramas, esquemas cartazes ou outros documentos de artistas.

A matemática simples demonstra o reconhecimento da proeminência estadunidense. Importantíssima, portanto, desde a sua concepção, seria retomada em 2013 pela Fondazione Prada, Veneza. A nova montagem buscou o que foi possível das obras originais, em distribuição espacial semelhante à primeira, embora o local, do século XVIII, não tenha qualquer semelhança com a Kunsthalle. A reconstrução teve curadoria de Germano Celant (Gênova, 1940), que, entre outras atividades, havia feito a conferência de abertura da exposição em Berna em 1969. Celant, com apoio de Thomas Demand (registros fotográficos) e Rem Koolhaas (reconstrução de espaços), reuniu 77 participações, agora incluindo nomes também envolvidos em Berna, mas não registrados anteriormente.⁴ O feito foi mais que suficiente para gerar uma exponencial divulgação da importância fundacional do evento de Berna.

A segunda exposição notável para estas considerações, aconteceu no ano seguinte. O Museum of Modern Art de Nova York realizaria a importantíssima e também antológica *Information*, aberta de julho a setembro de 1970, marco da arte conceitual. Com o MoMA como patrono da mostra, o curador Kynaston McShine (Trinidad e Tobago, 1935) teve ao seu dispor uma logística excepcional. Maior, ambiciosa e didática, contava com “mais de 150 homens e mulheres de 15 países, incluindo Argentina, Brasil, Canadá e Iugoslávia, mostrados neste país pela primeira vez”, conforme documento de imprensa, com peças dentro e fora do museu, muitas permitindo a participação do público.

Muitos dos altamente intelectualizados e sérios jovens artistas representados aqui se dirigiram ao problema de como criar uma arte que atinja um público maior do que aquele que tem estado interessado em arte contemporânea nas últimas poucas décadas. [...] Sua tentativa de ser poético e imaginativo, sem ser distante ou condescendente, conduziu-os a áreas das comunicações [...]. (McShine, *Press Release* do MoMA, n. 69, 2 jul. 1970).

⁴ A remontagem incluiu em sua nominata artistas não registrados anteriormente, como Daniel Buren, Hidetoshi Nagasaka, James Lee Byars, Jean Tinguely, Michael Snow e Philip Glass.

O material de divulgação e a capa do catálogo deixam claro o espaço de trânsito dos artistas: imagens de telefone, máquina de escrever, câmara fotográfica, aparelho de televisão, câmera de cinema, pombo-correio, automóvel, navio, trem.

A seleção de participantes era muito grande, mesmo se não considerarmos os filmes em exibição (se fossem computados talvez cheguem a duas centenas).⁵ Não há dúvida que os artistas do hemisfério norte representavam uma força sólida, com alta qualidade criativa encontrável mesmo nos mais jovens (tome-se como exemplo o inglês Richard Long, com 25 anos, o canadense de 24 anos Jeff Wall ou o italiano Giuseppe Penone, com 23). Mas a singularidade das escolhas de McShine estava no reconhecimento de talentos originados ou revelados em outras regiões, em especial a América Latina (mesmo que eventualmente morassem nos Estados Unidos ou Europa). Nomes então pouco ou nada conhecidos receberiam plena aprovação, como Marta Minujin, Artur Barrio, Cildo Meirelles, Hélio Oiticica ou os integrantes da New York Graphic Workshop (Luis Camnitzer, José Guillermo Castillo e Liliana Porter). Do Brasil havia também a presença de Guilherme Magalhães Vaz, compositor, além de alguns filmes na mostra. Outras participações podem ser observadas na parte final do catálogo, com colagens em *page art*, expressão através da página impressa. Os artistas foram convidados a participar com qualquer tipo de contribuição.

Assim, este livro é essencialmente uma antologia e considerado um complemento necessário à exibição. Contrariamente à tese de McLuhan, livros ainda são um sistema de comunicação maior, talvez se tornando até mais importantes, dado a “aldeia global” em que o mundo se tornou. [...] O material apresentado pelos artistas é consideravelmente variável, e também espirituoso, se não rebelde – o que não é muito surpreendente, considerando as crises sociais, políticas e econômicas gerais que são quase um fenômeno universal de 1970. Se você é um artista no Brasil, você conhece ao menos um amigo torturado; se você é um na Argentina, você provavelmente teve um vizinho que esteve na cadeia por ter cabelo cumprido ou por não estar vestido apropriadamente; e se você está vivendo nos Estados Unidos, você sente medo de ser baleado, tanto em universidades como na cama, ou mais formalmente na Indochina. (MCSHINE, 1970, p. 138).

Na colagem, entre imagens de todas as origens, de Marcel Duchamp jogando xadrez em Los Angeles ao triste cartaz *And babies?*, passando por um astronauta na Lua, podem ser encontradas imagens dos filmes *Antonio das Mortes* e *Macunaíma* (duas vezes) e uma foto do Carnaval de 1970 publicada na revista *Fatos e Fotos*.

No ano seguinte um novo evento unindo conceitualismo e mídia teria como sede a Europa. Com sede em Arnhem, na Holanda, de junho a agosto de 1971, a *Sonsbeek 71* causaria euforia e muita discussão local, retardando o eco internacional. Seu título holandês *Sonsbeek buiten de perken* tem sido traduzido para o inglês como *Sonsbeek out of bounds*, versão mais aceita, ou *Sonsbeek fora dos limites*. Às vezes é apresentada como *Sonsbeek beyond the pale* (“além do limite”, como no catálogo original) e *Sonsbeek beyond lawn and*

⁵ Por falta de espaço, estão omitidos os nomes dos artistas.

order (como no *website* do Dutch Art Institute, onde se faz um trocadilho com *law*, lei, e *lawn*, gramado).

O Park Sonsbeek é um belo parque próximo ao centro da tranquila Arnhem. Possui grande extensão, vegetação nativa, gramados, mini-fazenda com animais, lago etc. Um amplo local de lazer, usado como espaço para exposição de esculturas desde 1949, primeiramente previstas como bienais, depois trienais e irregulares a partir de 1958. A *Sonsbeek* de 1971 é a mais famosa, com curadoria de Wim Beeren (1928-2000), belga, historiador da arte e foi conservador do Museu Boijmans Van Beuningen, em Roterdã, e do Stedelijk Museum de Amsterdã. A *Sonsbeek 71*, como também é chamada, não usava o nome “exposição” ou “exibição”, mas sim “evento” e “atividade”. A edição de 1971 foi criticada por parcelas do público e dos artistas locais e teve relativamente pouca afluência.

A pretensão de *Sonsbeek 71* era a realização de atividades em 19 cidades da Holanda e da Bélgica, em uma exposição concebida para ser efetivada em rede, abrindo a noção tradicional de escultura e propiciando a vivência do espaço, até mesmo como canal de transmissão. A abertura, histórica, foi transmitida ao vivo, via satélite. Um estúdio de vídeo permaneceu acessível aos visitantes, com câmeras, telecine, gravadores e monitores. A divulgação era ambiciosa: *Sonsbeek 71: Sonsbeek buiten de perken*, o boletim com as atividades, teve tiragem ambiciosa de 175 mil exemplares; o catálogo, em dois volumes, teve tiragem de 10 mil cópias. E o elenco de artistas não ficava atrás: 80 nomes, com eventuais colaborações indiretas (no parque apresentavam-se 16 artistas), com um destaque adicional: trabalhos e projetos de Land Art.

Podem ser mencionados tanto os exercícios por telefone, como trabalhos de Walter de Maria, vídeo, a montagem e flutuação parcialmente frustrada do dirigível *The Aeromodeller*, de Panamarenko, a construção do *The Observatory*, de Robert Morris, em Velsen, desmanchado no ano seguinte e reerguido em 1977 em Flevoland, ou o *Broken Circle/Spiral Hill*, de Smithson, ainda hoje em Emmen, tudo fartamente documentado, inclusive para televisão.

Os eventos maiores do campo da arte não poderiam deixar de lado o rico material criativo à disposição, a começar pela *Documenta*. Realizada em Kassel desde 1955, recuperando informação perdida pelo período sob o Nazismo e a Guerra, em grandiosas exposições realizadas a cada 4 ou 5 anos, apenas em 1972 a *Documenta 5* encontrou o perfil que buscava manter. Um pouco apática, chamou como seu curador, ou “secretário-geral”, Harald Szeemann, já reconhecido por conta da exposição na Kunsthalle Bern três anos antes. A *Documenta 5* foi especificamente concebida como um evento de 100 dias, como anunciado em seu subtítulo, *100 Days of Inquiry into Reality – Today's Image*, reunindo obras de arte convencionais e atividades de não arte, filmes, vídeos, *performances*, *happenings* e outros procedimentos e eventos de apagamento dos limites da arte, além de “mitologias individuais” e “ideias”.

Szeeman e colaboradores reuniram 1100 obras de 222 artistas. O catálogo, grande e pesado (“uma obra-prima do pedantismo teutônico”, segundo a crítica e historiadora de arte Barbara Rose), foi proposto como uma pasta arquivo, com dois volumes insertados. Além das informações de praxe, oferecia uma atualizada bibliografia de referência sobre arte

contemporânea. Para a identidade visual do cartaz e capa de catálogo convidou Edward Ruscha, que criaria uma inconfundível marca composta de formigas.

A notável lista de artistas inclui nomes como Ben Vautier (com ideias, escrituras, escultura viva e concerto Fluxus), o casal Christo e Jeanne-Claude (informações sobre *Valley Curtain Project*, no Colorado), Claes Oldenburg (a instalação em forma de Mickey, o *Mouse Museum*, sua coleção de objetos em um microcosmo), o casal Edward e Nancy Kienholz (com a impressionante e socialmente engajada instalação escultórica *Five Car Stud*, ainda sem exibição nos Estados Unidos), Edward Ruscha (todos os seus livros até então), Haus-Rucker-Co (grupo vienense formado por Laurids Ortner, Günther Zamp Kelp e Klaus Pinter e Manfred Ortner, com *Oase No. 7*, instalação em estrutura pneumática atravessando uma das janelas do Museum Fridericianum), Jean Le Gac (com 25 cadernos), Joseph Beuys (e o seu escritório da *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung*, ou *Organização para Democracia Direta através de Referendo*), Marcel Broodthaers (com *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section d'Art Moderne*, 1972), Panamarenko (e seu *The Aeromodeller 00-PL*, apresentado antes em Sonsbeek 71) e outros.

Maravilhosa em muitos aspectos, sem dúvida uma das mais importantes exposições do século XX, ainda assim teria sido erigida sobre contradições e conseqüentemente acompanhada de muitas críticas. Um grupo de artistas publicaria um manifesto na forma de anúncio na revista *Artforum*, condenando a mostra por usá-los para demonstrar princípios políticos em desacordo com seu pensamento (Hans Haacke, Sol LeWitt, Richard Serra, Robert Smithson, Dorothea Rockburne e outros). Artistas mulheres também protestariam, pois estariam sendo desconsideradas. Além disso, o trabalho curatorial foi ignorante quanto a arte dos continentes não hegemônicos.

A libertação do europeísmo foi sua qualidade mais relevante. Destaque-se, também, o sentido de espetáculo, de apresentação e de trânsito de ideias sobre múltiplas plataformas. Por outro lado, a exposição foi considerada caótica, vulgar, monstruosa, extravagante e hermética por alguns ensaístas na imprensa, como os críticos Hilton Kramer (“bizarra” e “sádica”), do *New York Times*, e Lawrence Alloway (“Szeemam [...] antagonizou as mulheres artistas como grupo”), na revista *Artforum*. Em artigo para a *New York Magazine*, Barbara Rose fez uma análise aguda das contradições daquela que reconheceu como “a mais importante exibição da estética dos anos 70” e que “substituiu a moribunda Bienal de Veneza como foco do verão para as travessuras da arte” (ROSE, 1972, p. 66). Ela percebe e destaca a dimensão espetacular do evento “abertamente perturbado”, que se apresentaria como “um tipo de Disneylândia projetada por Bosch”. Embora muitos trabalhos se apoiassem nos meios de comunicação (como filmes, vídeos, publicações e projeções audiovisuais), a preocupação de Rose era a demonstração expositiva da dimensão social da comunicação em ação no mundo da arte.

Mas o comportamento anormal por parte da vanguarda não é novidade. A ruptura entre arte e sociedade [...] criou uma situação de hostilidade aberta entre o artista e a sociedade. Para agir com alguma convicção, o artista foi forçado a formas de comportamento inaceitáveis para as normas de classe média. [...] O efeito da mídia, no entanto, foi transformar completamente a relação da arte com a

sociedade, aplaudindo todos os esforços do artista para *épateur le bourgeois* [impressionar o burguês] como “novidade”. Por causa da atenção da mídia, um público de massa tornou-se consciente da arte como sensação. O artista, em troca, começou a ter delírios de grandeza em relação à sua capacidade de afetar a sociedade. E a arte foi mais uma vez trazida para dentro, ao contrário de para fora, de um contexto social. (ROSE, 1972, p. 66).

Rose acreditava que na Documenta 5 não haveria ruptura da situação crítica, nem um período de transição, mas um ponto de redirecionamento a partir daquele momento: (1) a arte poderá ser supérflua se tudo for considerado criativo; (2) se toda a pessoa é artista, o nivelamento democratizador eliminará qualidade e excelência; (3) em nossa cultura tecnológica, “a arte continuará a ser roubada da dimensão crítica pela assimilação através da mídia”; e (3) no melhor dos mundos possíveis, haverá espaço “para o gênio individual e para a atividade participativa”.

A grandiosidade, o sucesso e a influência da *Documenta 5* segue incontestável, mas coube a *Documenta 6*, em 1977, confirmar e fixar a apresentação que se manteria até hoje, dando-se em espetáculo com comprometimento recenseador e multiplataforma, com ligeiras variações de edição para edição. Com “direção artística” de Manfred Schneckenger (Stuttgart, 1938), historiador de arte e professor, a curadoria voltou-se diretamente para considerações comunicacionais, sob o lema “*Art in the Media World – Media in Art*”. Ambiciosa em número de obras e participantes, superando sua predecessora, exibiu de projeções de *laser* até aquela que é tida como a primeira transmissão por satélite não jornalística na arte. Foram 1400 obras acompanhadas por cerca de 355 mil visitantes. Abertamente comunicacional, com classificação apoiada na ideia de canais de veiculação, teve seu grupo de obras e atividades divididos como Pintura, Plástica, *Performance*, Fotografia, Filme, Vídeo, Desenhos, Design Utópico e Livros.

A lista de artistas é magnífica, juntando aos melhores daquele momento nas artes visuais e em outros campos, afins ou em sobreposição (incluindo nomes históricos da fotografia ou do cinema, como Muybridge ou Fellini) em um grupo com 623 artistas. A simples conferência dos nomes deixa claro o esforço de construção de um elenco que confirmava o ingresso sem volta a um novo tempo, povoado por muitas linguagens. O grupo austríaco de arquitetos Haus-Rucker-Co montou o grande quadro *Rahmenbau*, a “janela para a paisagem” ou “arquitetura da percepção”, na Friedrichsplatz de Kassel, acima da Orangerie, onde está até hoje. Na mesma praça, mas ao centro, Walter De Maria cravou uma barra de latão de duas polegadas de diâmetro e um quilômetro de comprimento verticalmente, *Der vertikale Erdkilometer*, financiado pelo Dia Art Foundation, da qual só podemos ver a extremidade final. Horst H. Baumann produziu seu *Laserscape Kassel*, primeira escultura de *laser* em espaço público no mundo, montada sobre o Observatório com dois canhões; em 1979 seria refeita para tornar-se permanente, apesar de algumas interrupções, funcionando em datas específicas (é um marco noturno de Kassel). HA Schult, normalmente trabalhando com lixo, contratou um piloto de acrobacias para sobrevoar os arranha-céus de Nova York (incluindo as torres gêmeas) e a Estátua da Liberdade para por fim jogar um pequeno avião Cessna 150 (com a palavra *Crash* pintada na lateral) em um depósito de lixo em Staten Island, Nova York, para depois a fuselagem ser destroçada por retroescavadeiras e jogada nos outros

entulhos, com imagens sendo filmadas por dois helicópteros e enviadas via satélite para Kassel em 24 de junho para, no dia seguinte à abertura da exposição, compor a instalação com receptores de televisão *Crash: a monument for USA by June 25, 1977, Staten Island, N.Y., Kassel, documenta 6* (é apontada como a primeira transmissão do tipo em trabalho artístico). Em sentido oposto, a transmissão via satélite internacional ao vivo para 25 países por artistas a partir de Kassel⁶ incluiu Joseph Beuys, que apresentava diretamente ao público suas teorias utópicas de arte como “escultura social”, Nam June Paik e Charlotte Moorman (*performances* em homenagem à comunicação) e Douglas Davis (de Caracas, transmitindo uma ação partilhada com o espectador). Como ação direta com o público, Joseph Beuys instalou seus *One Hundred Days of the Free International University*, cem dias de discussões em uma universidade livre, entre 24 de junho a 1º de outubro. E na seção de livros de artista, com muito material associado ao Fluxus, 14 trabalhos de Dieter Roth.

Outros continentes demoraram um pouco para reproduzir em uma grande exposição as indagações ou a compreensão das dimensões comunicacionais dos procedimentos e estratégias que vinham se multiplicando no campo das artes visuais. Coube ao Brasil esta primazia, primeiro em 1981 e depois em 1983, através das *XVI* e *17ª Bienal de São Paulo*.⁷ Ambas bienais tiveram direção e curadoria geral do historiador e professor Walter Zanini (1925-2013), o principal responsável pela coerência e alta qualidade conceitual alcançada.

A *XVI Bienal de São Paulo* contou com a tradicional exposição internacional, dividida em Núcleos I e II. No I-A, obras que utilizam novas mídias (subdividido em três vetores ou subgrupos: um com uso exclusivo de novas mídias, outro integrando novas mídias e meios tradicionais e um terceiro vetor misto, para instalações), e I-B, que usando meios tradicionais realizam novas pesquisas (subdividido em três subgrupos: obras com meios tradicionais que dão lugar a pesquisas específicas, obras que questionam os meios tradicionais em outro contexto e obras consideradas divergentes do regulamento). O Núcleo II compreenderia nomes “históricos”.

A *XVI Bienal* contou ainda com curadorias para as mostras especiais de arte postal, arte incomum, videoarte e cinema. Além das representações nacionais, foram convidados os artistas Clemente Padín (com o projeto *O artista está a serviço da comunidade*), Hervé Fischer (com o conjunto de placas em serigrafia *Signalética urbana imaginária*), Louis Bec (a instalação de taxonomia animal imaginária *Sulfanogrados*) e Ulises Carrión (vídeo e cartazes *Fofocas, escândalos e boa educação*). A existência de mostras intermediais, como de arte postal e de livros de artistas, por exemplo, torna quase impraticável o arrolamento de participantes. A lista torna-se muito ampla.

A *Bienal de São Paulo* se diferencia das megamostras europeias pela ampla presença de latino-americanos (principalmente brasileiros). Sobre a de 1983, pode-se dizer que foi quase uma continuidade da anterior. Zanini deu atenção redobrada às novas mídias, a “saga de um mundo movido pelas correntes informacionais, da mais alta significação para os destinos da arte” (introdução do catálogo). Para as questões nacionais houve atenção para a arte plumária dos índios e para a atuação vanguardista de Flávio de Carvalho. Para o foco comunicacional, dominante, foi oferecida uma mostra específica para videotexto, uma

⁶ Vídeo disponível por UbuWeb Film and Video em <http://ubu.com/film/documenta6.html>.

⁷ A numeração romana ou arábica não segue padronização, podendo ser alterada de uma Bienal a outra.

exposição Fluxus e uma mostra de cinema. Permaneceu a divisão em Núcleo I (A: instalações, fotografia e novas mídias; B: escultura, pintura, desenho e gravura) e Núcleo II (retrospectivas, como Flávio de Carvalho, situações específicas, como Panamarenko, e mostras especiais, como a do Fluxus International). São atendidas, assim, grandes categorias convencionais e especificidades, como arte narrativa, arte e poesia, cabodifusão, computadores, satélite, videofone e videotexto, ficando confirmado para o público visitante o novo estatuto ou regime comunicacional da arte.

De forma mais diluída no tempo e praticamente sem impacto, a mais antiga das grandes exposições, a Esposizione Internazionale d'Arte, ou simplesmente Biennale di Venezia, cuja primeira edição aconteceu em 1895, teve momentos graduais de ajustes aos novos movimentos do campo artístico. Sem sobressaltos, atualmente está perfeitamente integrada às novas estratégias expositivas. Não existiria motivo imperativo para nos determos em Veneza, mas cabe uma observação final. Entre os momentos marcantes da reconstrução da sua imagem no final do século XX poderiam ser destacados dois acontecimentos. O primeiro evento marcante ocorreu na Bienal de Veneza de 1980, com a recuperação e abertura da Corderie dell'Arsenale para a exposição *Postmodernism: La via novissima* (na 1ª Bienal de Arquitetura) e a seção *Aperto*, de Achille Bonito Oliva e Harald Szeemann, voltada para a arte emergente. Mais tarde, na Bienal de Veneza de 1995, apesar do cancelamento de *Aperto*, foi estimulante e encorajador o aluguel de outros espaços em Veneza para exposições paralelas, sobretudo com representações nacionais. Antigos palacetes ou templos poderiam ser usados para abrigar obras diversas, inclusive de alta tecnologia. Este procedimento, que continuaria até hoje, viria a se tornar uma marca inconfundível de Veneza, incorporando-se à imagem da cidade durante os verões de Bienal. Mas neste último caso estamos já em um período de tempo em que o novo é gerenciado quase sem sustos.

Referências bibliográficas

CELANT, Germano (ed.). *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*. Venezia: Fondazione Prada, 2013.

DOCUMENTA 5. Kassel: Documenta GmbH; C. Bertelsmann Verlag, 1972. Organização de Harald Szeemann, Marlis Grüterich, Katia von den Velden, Jennifer Gough-Cooper. Disponível em: <<https://www.are.na/block/1409718>>. Acesso em: 15/12/2017.

DOCUMENTA 6. Kassel: Paul Dierichs KG & Co, 1977. Direção de Manfred Schneckenburger. Organização de Joachim Diederichs, Rolf Dittmar, Reinhold Hohl, Gabriele Honnef-Harling, Michael Maek-Gérard, Manfred Schneckenburger.

DOCUMENTA ARCHIV. Disponível em: <http://www.kassel.de/miniwebs/documenta_archiv_e/08200/index.html>. Acesso em 15/12/2017.

HARALD SZEEMANN: DOCUMENTA 5. Traveling Exhibition Checklist. Disponível em: <<http://curatorsintl.org/images/assets/Documenta%205%20Working%20Checklist.pdf>>. Acesso em: 15/12/2017.

MCSHINE, Kynastom (ed.). *Information*. New York: Museum of Modern Arte, 1970. Disponível em <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2686>>. Acesso em: 6 abr. 2017.

ROSE, Barbara. Document of an age. *New York Magazine*, 14 ago. 1972, p. 66-67. Disponível em: <<https://books.google.com.br>>. Acesso em: 16/12/2017

SONSBEEK 71: *Sonsbeek buiten de perken*. Part 1. Arnheim: Stichting Sonsbeek, 1971. Curadoria: W. A. L. Beeren. Organização: Geert van Beijeren; Coosje Kaptyn.

SONSBEEK 71: *Sonsbeek buiten de perken*. Part 2. Arnheim: Stichting Sonsbeek, 1971. Curadoria: W. A. L. Beeren. Organização: Geert van Beijeren; Coosje Kaptyn.

SPECIFICOBJECTDOTCOM. *D5 Catalogue*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0p5km5Ca3yM&feature=youtu.be>>. Acesso em 15/12/2017.

SZEEMANN, Harald (ed.). *When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information/Live in Your Head*. Bern: Kunsthalle Bern, 2006. Facsimile da edição original de 1969.