



XXIV Bienal de São Paulo

3 de outubro a 13 de dezembro de 1998 Parque Ibirapuera

As bienais – formatos abertos x conteúdos fechados

Reflexões sobre identidade e função das bienais

Luiz Guilherme Vergara*

O artigo propõe apresentar outros componentes que atuam na difícil relação entre identidade (o que é?) e função (para quem? e para quê?) de bienais/museus e o local/público da arte. O que subjaz como pano de fundo desse debate é a própria necessidade de aproximação mais orgânica entre a expansão e multiplicação acelerada das poéticas artísticas contemporâneas e suas respectivas estruturas de apresentação e comunicação: bienais/museus.

Palavras-chave: estudos curatoriais; exposições de arte – bienais; estratégias educativas.

Apresentação

Os problemas relativos à produção, circulação e assimilação dos discursos artísticos contemporâneos devem ser abordados sob as mais variadas óticas de estudos culturais. O fenômeno das bienais com atenção especial a seu formato, megaexposição, foi exemplarmente apresentado pelo professor Roberto Conduru, no artigo Janela baixa: a Bienal de São Paulo e seu formato recente¹. As reflexões que aqui se desenvolvem tomam como ponto de partida algumas instigações levantadas pelo prof. Conduru. Não existe nenhuma pretensão de dar respostas ou soluções, até pelo contrário; mantê-las como questões abertas é mais pertinente.

O que este artigo propõe é apresentar outros componentes que atuam na difícil relação entre identidade (o que é?) e função (para quem? e para quê?) de bienais/museus e o local/público da arte. O que subjaz como pano de fundo desse debate é a própria necessidade de aproximação mais orgânica entre a expansão e multiplicação acelerada das poéticas artísticas contemporâneas e suas respectivas estruturas de apresentação e comunicação: bienais/museus.

A crise de identidade a ser tratada aqui ocorre dentro deste sistema institucional,

museus e bienais, de onde justamente emerge o descompasso entre seu movimento de abertura para atingir um público não especializado maior, o mais carente de acesso aos bens culturais, e o "fechamento" aos conteúdos conceituais, "invisíveis e secretos", de seu objeto – arte contemporânea. No final deste trabalho são apresentados alguns conceitos experimentais básicos que nortearam, como carta magna, a Ação Educativa da XXIV Bienal desenvolvida pelo Núcleo Educação. É oportuno esclarecer que todos os estudos e experiências enfocando as estratégias múltiplas de engajamento de público diversificado nas exposições de arte; estudos curatoriais; debates e mesas-redondas dentro de um museu, bienal ou, mesmo, centro cultural são apresentados da mesma forma, como parte das ações comunicativas ou programas de assimilação e aprofundamento da instituição. Todas essas estratégias dentro de um museu representam muito mais dinâmizações comunicativas e englobam, como seus componentes, os ingredientes educativos. Da mesma maneira, ao abordar o desafio comunicativo dos discursos artísticos contemporâneos, se está pensando nessa dimensão interativa entre público e obra – como dificuldade e crítica à fragmentação cultural que perpassa a distância entre arte e sociedade. Mais uma vez, coloca-se como

meta geral da instituição promover a vivência comunicativa de uma exposição por meio de métodos educativos.

Bienais: rituais de civilização – abertos ou fechados

As grandes exposições internacionais de arte tendem a se manifestar como espetáculos "abertos" ao grande público, mas seus conteúdos ainda permanecem fechados, de acordo com Thomas Sokolowski². Esse é um dos aspectos cruciais na crise de identidade e função das bienais e de todos os museus de arte contemporânea, que já vem sendo discutido há algum tempo em nível internacional. O "binômio aberto/fechado", apresentado dessa forma por Sokolowski, pode ser identificado também como um conflito entre paradigmas do moderno, pós-moderno e/ou supermoderno³. Trata-se de um problema de identidade cultural para os sistemas e instituições que lidam com arte contemporânea, tanto para o Andy Warhol Museum, em Pittsburgh, apontado por Thomas Sokolowski, como também para The New Museum, criado nos anos 70 em Nova York, como modelo politicamente correto alternativo para museus. Os desafios comunicativos das bienais e museus de arte atingem também a produção artística contemporânea – para quem ela se dirige originalmente. Bienais/museus são, *a priori*, parte de um sistema institucional, em expansão, de circulação e comunicação de objetos/valores culturais, dentro dos locais da cultura. Os públicos alvo flutuam entre aqueles permeáveis – por formação e privilégios socioculturais – à potência de abertura da cultura/arte e, infelizmente, a maioria, marginalizada pela impotência de assimilação de seus conteúdos.

A necessidade de refletir sobre a identidade e função das bienais se faz também no sentido de examinar proposições viáveis para uma relação de equilíbrio dinâmico entre seu formato (espaço-tempo, período de duração e periodicidade da exposição, e investimento) e uma abordagem curatorial que seja sensível à diversidade de conteúdos esteticoculturais. Em contraponto

às intenções de produzir exposições "abertas", que acontecem internacionalmente como "rituais de civilização"⁴ obrigatórios, sobretudo nos casos de megaeventos, como as bienais, elas se tornam crescentemente matizadas pelo espectro da alienação em massa, fenômeno atávico de fechamento e, por consequência, mistificação histórica dos conteúdos artísticos.

Como lidar com esta polaridade arte contemporânea, experiência aberta x fechada? Nesse sentido, estudos críticos da história das bienais poderiam também contribuir para transformá-las em imensos laboratórios de experiências artísticas e críticas estéticas e culturais. Pesquisas interdisciplinares devem ser estimuladas abordando as inserções recíprocas entre as renovações artísticas, curatoriais, museológicas, educativas, de administração/gerência e crítica cultural. Já é de grande valia reconhecer o momento de tomada de consciência da própria ausência de estudos suficientes para levantar parâmetros ou referências para se avaliar, por exemplo, os limites da ação curatorial, as estratégias (no Brasil ainda embrionárias) de interação e comunicação das exposições com seu público diversificado, levando em conta a experiência estética com cada objeto artístico e sua densidade histórico-cultural.

Deve-se examinar o desafio qualitativo das bienais, assegurando a potencialização de uma estrutura que leve em consideração todos os seus componentes, de todas as pequenas partes até seu funcionamento no todo, e, principalmente, questões conceituais mais delicadas, como a singularidade dos discursos artísticos em toda a sua complexidade, a natureza pluralista, ética/estética, as intradutibilidades contextuais e transculturais.

As dificuldades de comunicação e assimilação da produção artística contemporânea é extremamente comentada, seja por razões de diferenças culturais, transculturais, sociais ou ainda raciais, conforme examina Thomas McEvilley:

O grupo para quem a obra foi feita está ligado aos seus significados secretos; e os outros grupos – profanos, não iniciados – foram tomados como presas sociais, econômicas e culturais. Ao mesmo tempo que enfatiza a universalidade ou igualdade, a arte no Ocidente tornou-se uma força de divisão e exclusão.⁵

Essa incomunicabilidade agrava-se quando se trata daquelas representações nacionais marginais aos centros narradores da história da arte, as outras histórias, não européias; quando a nossa própria ainda é estrangeira dentro do território brasileiro, "para quem as bienais podem ser abertas? Como?".

O risco que se enfrenta hoje, identificado pelo prof. Conduru, é o de tornar as bienais um instrumento pasteurizado da globalização sobre as conquistas artísticas contemporâneas: uma megaexposição/espetáculo demandando megainvestimento e atraindo megainvestidores, que exigem um megaespaço na mídia, contabilizado por um megapúblico.

Desafios comunicativos da arte contemporânea

Como pensar sobre a relação Arte / Cultura via questionamentos de identidade das bienais: o quê? para quê? para quem? e como? Conduru aponta para um outro hiato cultural crescente:

Louváveis são os objetivos de ampliar o horizonte cultural das pessoas e aumentar a audiência da arte, propalados como metas do evento. Resta saber se a falta de parâmetros inviabiliza a educação estética de um público em sua maioria iniciante nos domínios da arte. (p.77)

Os desafios comunicativos da arte contemporânea para a educação estética pública são enormes e internacionalmente reconhecidos. Existem muito poucos exemplos, incluindo Nova York, Londres, Berlim ou Paris, nos quais uma metodologia, com metas e estratégias, tenha sido estabelecida com sucesso. Instalações artísticas multiplicam-se utilizando os mais efêmeros materiais provenientes de

conceitos historicamente ligados à antiarte (dadaísmo) e ao antimuseu; exploram a entropia, ações de decomposição de materiais com o passar do tempo e processos químicos; operações como apropriação e deslocamento de objetos do cotidiano, que já se tornam uma tradição para a arte do século 20. Porém, ainda causam grande estranhamento no que concerne a seu valor estético para um público não especializado. Essas estratégias poéticas demandam difíceis leituras metafóricas contextualizadas às salas dos museus/bienais: esses procedimentos tornam-se mais fechados ainda por sua resistência a uma leitura sistemática identificada com qualquer fórmula de "ismos".

Sem dúvida, existe carência de parâmetros qualitativos que possam aparelhar o olhar do público não iniciado para se posicionar criticamente perante essa produção artística, que se insere na vida pública via os "rituais de civilização pós-modernos". Em que apoiar uma estratégia de ação e inserção comunicativa (leitura) desses discursos sem referências de valor histórico ou artístico? Esse é justamente o ponto desafiante para essas reflexões sobre bienais/museus de arte contemporânea, quando são formatados para se tornar um evento "aberto".

Como os conteúdos estéticos/éticos e culturais – não apenas aqueles que são fruto dos exercícios de rupturas formalistas européias, mas principalmente os resultantes de ações culturais engajadas, pós-anos 60 – podem ser assimilados? Como obras emblemáticas, em meio a uma multidão de outras de valores duvidosos, podem funcionar na formação de novas atitudes produtivas e receptivas (de público) perante as transformações culturais/artísticas do mundo contemporâneo? Poderia ser esta – a formação de novas atitudes, no que concerne tanto à produção quanto à recepção de valores estéticos e culturais – apontada como um parâmetro qualitativo para o binômio função/identidade das bienais e instituições culturais públicas?

Bienais: os primeiros 15 anos Antropofagias contínuas do moderno para o pós-moderno

Para melhor refletir sobre essas questões é preciso também examinar a trajetória dos valores artísticos que regeram o percurso da arte moderna e sua passagem para o pós-moderno.

Certamente não existem indicadores históricos que verifiquem uma relação de causa e efeito entre as "novidades" artísticas estrangeiras trazidas pelas bienais e as frentes de renovação da produção artística brasileira. Mas o encontro do "centro com as periferias" foi sempre de uma forma ou de outra referenciado, mesmo que por negação. Conforme Mário Pedrosa apontava já em 57, por ocasião da IV Bienal, "Se isolarmos os pintores brasileiros da Bienal e os colocarmos em boas condições técnicas de apresentação, ao lado dos pintores internacionais, o confronto nada terá de desfavorável a nós..."⁶. Porém, o contato de nossas vanguardas lado a lado com as representações internacionais incentivou um processo de amadurecimento essencial para a formação de discursos mais individualizados – principalmente no que concerne à rápida passagem pelas formas e pelos paradigmas modernos. Foi esta uma das contribuições inaugurais dos primeiros 15 anos da Bienal de São Paulo: potencializar os horizontes de produção artística nacional por um processo institucionalizado (museus temporários, segundo Condruru) de antropofagias contínuas dos "exercícios da arte moderna".

A expectativa de trocas era evidente – não só ver obras estrangeiras históricas, mas também ser visto pelo olhar estrangeiro. Quanta resistência ou estranhamento não causou aos representantes do eixo Europa/Estados Unidos o fato de encontrar aqui, em 1957, um vocabulário concretista da produção artística brasileira já em nível avançado. Conforme comenta Mário Pedrosa a respeito da visita do "eminente" Sr. A. Barr Junior, a resistência desse crítico a nossa produção concretista foi expressa na classificação de "esforço Bauhausexercise"⁷.

As bienais serviram também como campo de confronto crítico essencial para o exercício do amadurecimento cultural – superar a dificuldade de ser visto e criticado pelos outros, principalmente aqueles representantes dos centros hegemônicos. Mário Pedrosa é quem muito bem conclui:

Em geral, essa é a atitude da maioria dos críticos estrangeiros que nos visitam: ou querem pintura ou escultura (de boa qualidade, já se vê), mas que esteja dentro dos cânones estéticos e do gosto predominante na atualidade em seus próprios meios, aprioristicamente considerados mais adiantados ou pelo menos mais sofisticados, ou então alguma coisa autóctone. Entendem, porém, autóctone tudo que indique primitivismo, romantismo, selvagismo, isto é, no fundo exotismo.

Os anos de pós-guerra promoveram no Brasil um momento construtivista movido pelas correntes de modernização do país: industrialização e urbanização (com especial enfoque na arquitetura). A bienal é fruto desse investimento datado – ali estava sua marca de identidade/função: ritual de civilização para a atualização desenvolvimentista do país, tendo a arte como um de seus agentes catalizadores para a instauração do moderno.

As bienais também são parte da efervescência dos anos 50 no Brasil, das gerações que construíram a passagem acelerada do moderno tardio para as poéticas pós-modernas. Por outro lado, elas promoveram a projeção internacional de nossos artistas. É bom lembrar o lançamento de Abraham Palatnik, em 1951, considerado pela crítica internacional um dos pioneiros da arte cinética, mesmo tendo sido desclassificado pelo júri nacional.

A forte identificação com a obra de Max Bill torna-a uma referência para a germinação construtiva dos anos 50. Um caso especial de "antropofagia" se dá com sua "fita de Moëbius" (*Unidade Tripartida*, MAC/USP. 1948/49), premiada na Bienal de 51 e emblemática para o neoconcretismo pela confluência de arte e ciência. Em meados dos anos 60, Hélio Oiticica, num de seus *Parangolés* (1965), e Lygia Clark, por seu

Caminhando (1964), ambos utilizando a fita de Moëbius em proposições participativas de obra, vão "transcender" Max Bill e os paradigmas modernos da relação sujeito/objeto artístico, inaugurando de forma singular conceitos artísticos pós-modernos. Encerram-se, assim, os primeiros 15 anos de bienais.

A vanguarda brasileira chega, então, ao pós-moderno, como sugere ainda Mário Pedrosa, referindo-se aos jovens do neoconcretismo não mais como "modestos seguidores mas sim como precursores". É lançado O manifesto da nova objetividade. O papel do artista é deslocado da condição de produtor de objetos para propositor de estados singulares artísticos sem arte, pela versão de antiarte de Lygia Clark, juntamente com a convocação da participação do espectador no sentido da obra. Todas essas conquistas conceituais ainda não fazem parte de um patrimônio público cultural. A própria passagem do concreto para o neoconcreto manifesta a superação de uma atitude gestáltica modernista, de sujeito e obra, dando lugar à introdução de princípios fenomenológicos de interação orgânica do sujeito na obra.

As bienais, nesses seus primeiros 15 anos, serviram um banquete cultural de iniciações e passagens para a maturidade artística. Porém as antropofagias contínuas se deram dentro de uma esfera de magnitudes individuais, e, lamentavelmente, até hoje, suas conquistas não estão disponíveis num sistema de circulação pública de cultura. As bienais podem, nesse sentido, atuar em uma malha cultural, assim transcendendo seu caráter de evento pontual / feira ou museu temporário (citando Conduru).

Anos 70/80 - êxodo e retorno das vanguardas às bienais

Era então o início de uma série de manifestações antiarte e antimuseu que se multiplicavam dentro e fora do país. Todas as "neovanguardas" entricheiravam-se contra as instituições de poder burguês, e certamente as bienais e os museus foram identificados como tais; tanto as bienais internacionais,

como a de Veneza, quanto a de São Paulo sofreram fortes boicotes até o fim dos anos 70.

As manifestações artísticas procuraram resgatar elos perdidos com o mundo pela impermeabilidade da arte moderna e optaram por se manifestar pelo embate fora dos templos oficiais do poder da tradição e cultura. Bienais e museus ficaram por uma década obsoletos e desinteressantes para as vanguardas. Nessa esteira de ações, definitivamente a arte abandona também sua condição de janela de representações formais em busca de sua essência como fenômeno – experiência formadora de consciência cultural.

Bienais anos 90: a quebra da janela

O que toda essa revolução deixou para os anos 90? Que implicações esses discursos – "espaços e objetos relacionais" – produzidos nos anos 60/70, antimuseu e, automaticamente, antibienais, ao serem exibidos nos anos 90, apresentam para uma redefinição de identidade / função destas instituições, museu/bienais?

Os anos 80, tanto no Brasil quanto no exterior, receberam a marca do sucesso – a revitalização inflacionária do "mercado das artes" contribuiu fortemente para uma conjunção de estética e ironia, em muitos casos desviante do engajamento ético das duas décadas anteriores. As bienais foram retomadas, mas com nova cara – a cara do mercado: o contemporâneo tornou-se museológico, mas para tal precisou ser **marketável**. As bienais, assim como todas as demais produções culturais, realmente assumem mentalidade empresarial – evento/espetáculo: um ritual de civilização pós-moderno.

Ao final dos anos 90, como e para quem projetar bienais sem janelas? Quando não mais se pode esperar novas referências formais estrangeiras revolucionárias para a produção artística brasileira, que formatos? Que estratégias de assimilações de conteúdos podem ser adotadas? Para que tipos de público?

Todas essas questões levam a um momento de redefinição de parâmetros para projeção e avaliação qualitativa do processo bienal. Que atitudes ou leituras buscar quanto à identidade e função das bienais, quando, diante da "janela bienal", não há mais uma perspectiva nítida do panorama artístico internacional, com um único ponto de fuga, mas sim um mundo (principalmente para os artistas) sem nações, mas pleno de conflitos de fronteiras e identidades; sem estilos nem histórias dominantes e nem manifestos? Enquanto o mapa das capitais de produção artística não mais se restringe a Paris, Nova York, Londres ou Berlim (sem dúvida, esses centros são ainda as vitrines obrigatórias), a rede internacional de bienais prolifera em todos os continentes, sem claro entendimento de sua função ou identidade. Cabe ilustrar essa crise pelo exemplo da Bienal de Johannesburgo – 97, África do Sul, que, um mês antes do encerramento programado, cerrou suas portas por desinteresse da sociedade local, depois de terem sido investidos ali U\$3 milhões! As portas "abertas" das bienais não superaram as fronteiras de fechamento cultural / histórico.

Se o programa eurocêntrico de colonialismo cultural que criou as feiras internacionais não cabe mais nos dias de hoje, o que fazer para romper de vez com esse espectro supermodernista entre evento aberto – ritual civilizador e leitura fechada. Para romper com os modelos de "bienais", como franchises de civilizadores para iniciação ao mundo internacional da arte, há que se repensar novas relações de inserções recíprocas entre os componentes culturais locais e os globais.

O prof. Roberto Conduru muito bem explorou este diagnóstico "bienal". As bienais assumiram uma dimensão de megaevento; esses atributos de escala/público nas proporções atingidas nos últimos 15 anos são decididamente indicadores de sucesso empresarial/mídia, porém obstaculizantes para avaliações qualitativas da sua relação de experiência/assimilação. Esse formato bienal reproduz ambigualmente o modelo de cultura atual de bombardeamento por excesso versus anestesia.

As forças mobilizadoras da produção artística – que atuam, suportam e viabilizam – são as mesmas que regem as estruturas de poder / controle e comunicação da cultura em processo de globalização. Podem as séries "bienais" espalhadas pelo mundo inteiro vir a representar grandes momentos catalizadores de ações críticas e poéticas com continuidade e benefício a seus locais e regiões específicos? Como? Ou se assumem impotentes perante as pressões alienantes características dos espetáculos de massa?

Antropofagias contínuas: a XXIV Bienal

Potencialização pelo estranhamento: uma proposta hermenêutico-fenomenológica para leituras e encontros com a diversidade poética

As grandes manifestações coletivas de arte por toda parte estão em crise: (...) as bienais (...) são, como as escolas de arte, as academias e os museus, instrumentos da glorificação do estado presente da arte (...) quer dizer do estado da consciência dilacerada...

Mário Pedrosa⁸

Louváveis são os objetivos de ampliar o horizonte cultural das pessoas e aumentar a audiência da arte, propalados como metas do evento...

Roberto Conduru

Sem dúvida, a primeira grande dificuldade encontrada na XXIV Bienal foi a relação de incompatibilidade entre megaexposição e assimilação ou apreciação de propostas e poéticas diversificadas, com conteúdos culturais de gravidade totalmente díspares. Porém, cabe aqui registrar os esforços de Paulo Herkenhoff, seu curador chefe, para aproximar desde os primeiros encontros, um ano antes da data de abertura, o staff internacional de curadores (Roteiros), colocando seus projetos/textos acessíveis ao Núcleo Educação, equipe responsável pela formulação de estratégias para a ação educativa. Está longe da realidade pensar que as preocupações do prof. Conduru foram atendidas, como também as próprias

expectativas de Herkenhoff de densidade para cada leitura de objetos.

Após estudar os conceitos básicos da curadoria – antropofagia e densidade –, uma carta magna com parâmetros modeladores da ação educativa foi redigida.

Dos conceitos curatoriais, antropofagia e densidade, para estratégias de ações



Como ficou bastante veiculado pelas mídias, as curadorias da XXIV Bienal de São Paulo foram elaboradas segundo dois conceitos curatoriais paradigmáticos: **densidade e antropofagia**. A proposta de densidade estabeleceu uma preocupação com os níveis de aprofundamento e articulação entre objeto/espaco e idéias, ocorrentes nas produções artísticas contemporâneas. Antropofagia para a ação educativa teve, por outro lado, além de uma dimensão histórica, vinculada a um momento de busca de emancipação e atualização da arte moderna brasileira – a Semana de 22 – uma leitura como metáfora da síntese simbólica de vários processos abertos e contínuos da construção de identidades e subjetividades

culturais e de suas correspondentes conquistas artísticas, ou seja, pelas trocas entre público e obra de arte.

Objetivos gerais

A XXIV Bienal teve três núcleos complementares de atuação: exposição, publicação e educação. A proposta educativa buscou corresponder à preocupação da curadoria de Paulo Herkenhoff de

desenvolver maior abrangência de sua inserção no sistema de relações culturais e educativas, isso significando tornar acessível o universo de produção artística a um público mais diversificado – sendo meta também dessa ação cultural e educativa a formação de novos públicos para esse mundo 'estrangeiro' das artes visuais.

- Primeiramente, compreendeu-se que o desafio que se apresentou para o Núcleo Educação foi o próprio desafio comunicativo da arte contemporânea. Em vez de evitar reconhecer essa

distância entre os discursos artísticos contemporâneos (nacionais e internacionais) e os diversos níveis de públicos (locais), o Núcleo Educação propôs tratar essa experiência de *estranhamento* como ponto de partida para potencializar a tensão comunicativa da arte.

- As estratégias educativas buscaram estabelecer um território de interações comunicativas e diálogos que revelassem ao leitor a obra de arte enquanto um sistema intencional de sentidos variados (plásticos, poético/críticos temporais, culturais, locais e universais), potencializando simultaneamente o indivíduo (sua própria construção de identidade) na relação com *objetos/sujeitos* – *estranhos*.

Estratégias de assimilação e aprofundamentos – curadorias educativas

Foram desenvolvidos percursos relacionais para visitas orientadas associando diferentes obras por meio de semelhanças ou contraste de conteúdos. Exemplo: objetos/ espaços metafóricos, penetráveis ou impenetráveis – Eva Hesse; Robert Smithson; Doris Salsedo; Ana Maria Maiolino; instalação do *Fantasma*, de Antonio Manuel; *Bólides, Parangolés e Penetráveis*, de Hélio Oiticica; *O desvio para o Vermelho*, de Cildo Meireles.

Os monitores desenvolveram vários outros percursos de relações à medida que aprofundavam o contato com a exposição.

- Percurso das poéticas das cores de Van Gogh a Cildo Meireles

- Apropriações entre arte e vida: Soo Já Kín; Doris Salsedo; Gabriel Orozco; Robert Smithson

Ao se estabelecer um percurso relacional, os grupos eram convidados a dialogar com obras diferentes, identificando similaridades de poéticas.

O objetivo ou desafio maior do Núcleo Educação foi sem dúvida, por meio de relações e experiências 'significativas' na XXIV Bienal, tornar acessível aos mais diversos níveis sociais e culturais de público e não-público a produção artística, sem banalizar a obra de arte por excessivo didatismo.

Glossário de conceitos básicos da metodologia

Formação de uma atitude (trans)cultural – poética e crítica

Despertar a consciência crítica e poética por meio da arte foi uma das metas básicas da ação educativa dessa bienal, buscando promover uma mudança de atitude do indivíduo perante a arte / o mundo e suas relações de inserções recíprocas. A bienal, enquanto exposição internacional, instaurou-se como excelente ocasião para interagir

com os diversos discursos artísticos contemporâneos. Nesse sentido, duas componentes conceituais foram utilizadas:

a. Abordagem hermenêutico-fenomenológica da experiência estética

Essa abordagem interessa-se pela dimensão interativa da arte, fenomenológica, do objeto artístico como situação intencional comunicativa que se concretiza pela ação de seu interlocutor, o "leitor". A ação desse leitor na construção de significados (leitura) da obra torna-se então premissa básica dessa proposta. Todos os desdobramentos e aprofundamentos de leituras da obra de arte devem partir do diálogo entre esse objeto cultural (arte) e o espectador participante, considerando seu *background* cultural e social.

O que se propõe

A participação do sujeito/leitor na obra de arte; a obra de arte como texto/linguagem, sistema de signos pertencentes a uma cultura em diálogo com as questões inerentes à história da arte; a relação entre arte/linguagem (multimeios) e a experiência formadora de consciência cultural coletiva e compartilhada.

b. Proposta de aprendizado existencial de Paulo Freire – do estranhamento à "ad-miração"

Uso do conceito de "ad-miração" proposto por Paulo Freire e sua aplicação na leitura de obras de arte contemporânea. Segundo Paulo Freire, "ad-mirar" é objetivar um "não-eu", pôr-se em face do "não-eu", curiosamente, para compreendê-lo. Por isso, não há ato de conhecimento sem "ad-miração" do objeto a ser conhecido.

Assim, entende-se o primeiro contato com a obra de arte, fazendo um paralelo com o aprendizado existencialista de Freire, como o momento do "estranhamento" no qual se "miram" preponderantemente as "codificações", os sistemas de signos que compõem o objeto. O segundo momento é relativo à construção de significados; a obra de arte, então, pode ser considerada "ad-mirada".⁹

Da Glocalização

Glocalização, tal como definido por Adriano Pedrosa, curador-assistente, ofereceu um interessante conceito no qual a arte propõe pensar os fenômenos paralelos da globalização e do arraigamento aos valores locais e regionais.

* Professor do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense; doutorando pela School of Education, New York University; diretor da Divisão de Educação do Museu de Arte Contemporânea de Niterói

Notas

- ¹ Conduro, Roberto. *Janela baça: a Bienal de São Paulo e seu formato recente*. *Novos Estudos* – publicação do Cebrap. Centro Brasileiro de Análise de Planejamento n° 52. novembro 1998. São Paulo.
- ² Thomas Sokolowski, diretor do Andy Warhol Museum / Pittsburgh, EUA. Palestra publicada: *Desafios da produção e exibição cultural. Andy Warhol: no museu, vida e obra de um artista*. Seminário Internacional: *Museu em Transformação. As novas identidades dos museus*. *Caderno de Memória Cultural* 4. Outubro 1998/ Março 1999. Ano 6 - n°4. Museu da República, Rio de Janeiro.
- ³ Termo usado por Donald Kuspit em debate com Robert Foreman, denunciando certas estratégias curatoriais de descentralização politicamente correta. Nova York, 1992.
- ⁴ Duncan, Carol. *Civilizing Rituals. Inside public art museums*. Routledge, Londres. 1996
- ⁵ McEvilley. *Art & Otherness. Crisis in Cultural Identity*. DocumentText. McPherson & Company. New York. 1992.
- ⁶ Pedrosa, Mário. *Acadêmicos e modernos. Textos Escolhidos III*. Org. Otília Arantes. Edusp - Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p.279.
- ⁷ *Op. cit.*, p. 280.
- ⁸ Citação de Mário Pedrosa – texto de Ítalo Campofiorito de apresentação: *Exposição 33 anos de Bienais em São Paulo, a coleção Sattamini e o MAC*. Catálogo. Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 1998.
- ⁹ Ad-miração – conceito adotado por Paulo Freire designando uma condição de assimilações e construção de (auto)conhecimento perante o estranho (não-eu). Ver Freire, Paulo. *Ação Cultural para a Liberdade*. Editora Paz e Terra. 8ª edição. Rio de Janeiro, 1982.