



Arte com filtro — XXIV Bienal Internacional de São Paulo¹

Roberto Conduru*

Neste artigo é discutida a aplicação do conceito de "antropofagia" como estratégia de curadoria da XXIV Bienal Internacional de São Paulo. O autor retorna as recentes transformações, os dilemas e impasses dessa mostra que se realiza desde 1951, acentuando a intensificação progressiva da ação curatorial.

Palavras-chave: arte contemporânea; antropofagia; Bienal de São Paulo.

Duas são as dimensões públicas da Bienal de São Paulo: o evento – a exposição que ocorre a cada dois anos desde 1951² – e a instituição promotora – inicialmente, o Museu de Arte Moderna; a partir de 1962, a Fundação Bienal de São Paulo.³ O evento e a instituição estão em estreita dependência: a Fundação é delineada paulatinamente pela soma das bienais; cada edição do evento tem seus limites estabelecidos pela instituição.

A XXIV Bienal, realizada entre outubro e dezembro de 1998, não fugiu à regra, sendo pensada em relação ao passado e ao presente do evento e da instituição. Em declarações à imprensa e nos catálogos, Paulo Herkenhoff, curador-geral da mostra, explicitou sua revisão dos formatos de exposição experimentados ao longo dos quase 50 anos de Bienal, à luz das idiosincrasias da Fundação. Nas suas palavras, houve

(...) uma deliberação de manter a estrutura desenvolvida pela XXIII Bienal, uma vez que mudanças radicais exigem, na Fundação Bienal, um tempo mais longo de processamento. Nosso desafio não foi alterar o modelo, mas o modo de operá-lo.⁴

A XXIII Bienal se dividia em três segmentos: Representações Nacionais, Núcleo Histórico e Universalis. No dizer de Paulo Herkenhoff, "o segmento Representações Nacionais é a base primeira e mais consolidada da Bienal de São Paulo. É seu trunfo e sua fraqueza"⁵. Existentes desde a primeira edição, seguindo o modelo da Bienal de Veneza, derivado por

sua vez das Exposições Universais do século 19, as representações por países constituem o ponto fraco, ao configurar a exposição de arte como instância de afirmação das nacionalidades. Constituem também o ponto forte porque, diferentemente das grandes mostras de arte contemporânea (a Bienal de Veneza e a Documenta de Kassel), dão "(...) espaço ao lugar da diferença"⁶. Visando ao mesmo tempo a controlar e valorizar a heterogeneidade resultante de um processo que escapa a seu controle, o curador-geral da mostra manteve a limitação de um artista representante por país, estabelecida na Bienal anterior, e reduziu o número de países participantes de 75, em 1996, para 53, em 1998. Também intensificou o diálogo com as curadorias dos respectivos países na definição dos artistas e obras participantes, e preferiu na montagem o confronto produtivo das obras em vez da territorialização simbólica da mostra por meio de salas por nações, estratégias implantadas na Bienal a partir dos anos 80.

As Salas Especiais existem desde o início da Bienal. Na XXII Bienal, passaram a constituir um segmento específico, o Espaço Museológico, criado para abrigá-las de acordo com as exigências contemporâneas de museografia. Renomeado como Núcleo Histórico, na edição de 1996, o segmento foi mantido na última bienal.

A Universalis foi criada na XXIII Bienal de São Paulo a partir dos modelos da Documenta de Kassel e da mostra Aperto

da Bienal de Veneza, com curadores livres da representatividade das nações. Além de estender a ação da curadoria para fora dos limites impostos pelo segmento Representações Nacionais, houve a intenção de traçar um panorama da arte contemporânea segundo uma visão não eurocêntrica da arte: as nações foram substituídas por sete regiões (Ásia, África e Oceania, Europa Oriental, Europa Ocidental, Brasil, América Latina e América do Norte), e os curadores oficiais de cada país, por curadores contratados pela Fundação Bienal. Em 1998, esse segmento foi rebatizado como "Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros", a partir de uma citação do *Manifesto antropofágico*, de Oswald de Andrade, propondo uma nova organização das regiões do globo terrestre (Ásia, África, Oceania, Oriente Médio, Europa, América Latina, Canadá e Estados Unidos), mas mantendo a pretensão de deslocar o olhar dos centros hegemônicos e oferecer múltiplos pontos de vista da arte contemporânea.

Em 1998, foi criado um novo segmento, além dos existentes na XXIII Bienal, uma seção específica para a arte contemporânea produzida no Brasil. Esse segmento foi dividido em dois eixos: "Um e outro", com curadoria de Adriano Pedrosa e que "(...) – mais psicanalítico, subjetivo, embora não livre de implicações sociais e políticas – inicia-se com o tema canibalístico da fusão amorosa (...)"; e "Um entre outros", com curadoria de Paulo Herkenhoff, "(...) centralizado numa arte solidária que envolve questões de abandono social"⁸.

A revisão do formato da Bienal se estendeu aos catálogos: um para cada segmento da mostra, editados como livros e totalizando mais de 1.500 páginas. Livros que, nas palavras de seu editor, Adriano Pedrosa,

(...) acompanham e problematizam a XXIV Bienal. Não se trata de reflexos perfeitos da mostra, mas de complementações. Assim, há obras que estão presentes na exposição, mas que não surgem nos livros, como há artistas que desenvolvem projetos específicos para as publicações, mas que não expõem no Pavilhão. (...) Outras referências foram

*trazidas de forma mais fragmentada, mas sempre conceitualmente articulada e pertinente: trechos, imagens.*⁹

Outro complemento foi a exposição de Web arte organizada por Ricardo Ribemboim e Ricardo Anderáos no site da Bienal na Internet: virtual e em permanente transformação durante o período da mostra.

Um conceito operacional e outro histórico estruturavam os quatro segmentos da exposição, a Bienal impressa e a informatizada – a tática da curadoria para rever a questão do tema, adotado na Bienal de São Paulo desde os anos 1980. Sobre o processo de conceituação, o curador afirmou:

A curadoria da XXIV Bienal de São Paulo iniciou-se com a tomada da 'espessura do olhar', na linha de Jean-François Lyotard em Discours, figure, como conceito operacional deslocado para a idéia de densidade. (...) O Núcleo Histórico deveria partir de uma visão não eurocêntrica. Qual o momento denso da história da arte no Brasil? O conceito de 'espessura' demarcava respostas: barroco, modernismo, neoconcretismo ou anos 60/70. O modernismo ofereceu uma resposta desafiadora: a antropofagia. (...) Estranhamente, o Brasil nunca realizara uma grande mostra sobre a antropofagia para discutir sua pluralidade cultural. Ademais, a antropofagia admite precedentes e paralelos na história da arte. Permite uma abertura conceitual complexa para vários campos anunciados no 'Manifesto Antropofágico', como história, antropologia, política, filosofia, religião, linguística, psicanálise. (...) Parafraseando Borges, a Bienal deixaria de ilustrar ou espelhar discussões surradas para introduzir uma lente da cultura brasileira para visitar a arte contemporânea e a história. (...) O complexo envolvimento de dezenas de curadores produz dificuldades crônicas de efetivação de seus 'temas' através de obras. Algo ocorria e não se enunciava nas bienais: a multiplicidade, a disparidade, a contradição das interpretações, ou até a afronta ou a negação do tema. A antropofagia, enquanto conceito de estratégia cultural, e suas relações com o canibalismo, ofereceu um momento de diálogo – o banquete antropofágico – para a interpretação."¹⁰

Assim, a antropofagia se tornou também uma tática para enfrentar o fato de a Bienal

ser organizada por uma rede hierárquica de curadores. Sendo impossível produzir uma exposição dessa escala sem essa rede, a mesma foi não só assumida, mas explicitada: curador-geral do evento, curador-adjunto, curadores das Representações Nacionais, curadores das exposições do Núcleo Histórico, curadores dos Roteiros..., curadores de mostras paralelas e curadores da mostra de *Web arte*, todos participaram da interpretação da pauta. Contra o risco da perda de coesão num processo tão aberto de conceituação, apostou-se no diálogo como modo de construção da Bienal.

Produto de múltiplas contribuições, a Bienal foi conduzida pela batuta de seu curador-geral. Além do *leitmotiv* da antropofagia, Paulo Herkenhoff deu o tom de sua regência com as idéias de transparência e contaminação na montagem, exigências às quais o arquiteto Paulo Mendes da Rocha respondeu com a sobriedade de sempre ao desenhar a arquitetura da mostra. A recomendação da idéia de espaços transparentes configurados como "(...) um diagrama do diálogo curatorial e não delimitação de territórios"¹¹ implicou o fim das salas, presentes apenas quando indispensáveis às obras, e a valorização da espacialidade fluida do edifício concebido por Oscar Niemeyer. Contaminação foi o termo usado para caracterizar "(...) interferências, diálogos e inter-relações entre obras e artistas"¹², visando a "(...) demonstrar paralelismos, diferenças, precedências ou mesmo como tomamos o fundo comum da cultura para constituir a nossa voz"¹³, e se concretizou com a presença de obras de alguns artistas no espaço dedicado a outros: gravuras japonesas e objetos de Cildo Meireles entre desenhos e pinturas de Van Gogh, uma obra de Tunga diante de uma tela de Guignard, um *Bólide* de Hélio Oiticica deslocado pelas exposições de Monocromos e de David Siqueiros durante o evento, obras de Bruce Nauman distribuídas por vários segmentos da mostra, entre outros tantos confrontos.

Ampliar, esse foi um dos modos de operar com o modelo anterior da Bienal, resultando das estratégias e táticas da curadoria uma

Bienal maior do que as anteriores: tanto por sua subdivisão em segmentos, eixos, mostras coletivas, individuais e contaminações quanto por sua difusão em diferentes meios – exposições, livros e *sites* na *Internet*. De modo que talvez ninguém tenha conseguido acompanhar a Bienal por inteiro. Uma vez mais, incrivelmente, o agigantamento de um gigante...

Expansão processada em meio aos problemas já costumeiros na Bienal. Duas semanas antes da abertura, ainda não havia um acordo definitivo sobre a utilização do espaço do Museu de Arte Contemporânea no edifício. No dia seguinte ao da inauguração, um temporal atingiu e danificou o telhado do prédio, obrigando ao fechamento da mostra durante alguns dias. Duas semanas depois, a sinalização do prédio e a identificação das obras ainda estavam por concluir. Um mês e meio após sua abertura, os custos ainda não tinham sido cobertos¹⁴. Má conservação do edifício, falta de acordo institucional sobre a utilização do espaço, captação insuficiente de recursos financeiros e atraso no cronograma de produção – problemas estruturais da instituição que complicam a realização do evento.

Apesar dessas dificuldades, a capacidade dos organizadores de contornar as deficiências e explorar as potencialidades das instituições envolvidas conduziu à otimização da Bienal, tornando-a novamente um breve museu de arte ou "uma grande mostra sobre a antropofagia", nas palavras do curador-geral¹⁵. Pode-se até dizer que sua XXIV versão atingiu o ápice de seu formato recente – uma megaexposição organizada por uma rede hierárquica de curadores e constituída por um somatório de exposições individuais e coletivas em torno de um tema histórico. Contudo, não faltaram problemas.

A revisão do segmento Representações Nacionais foi razoável. Sem conseguir evitar o envio oficial dos países, ao menos minimizou sua dimensão negativa na composição da mostra. Pode-se, contudo, perguntar: quando os patrocinadores se dispõem a financiar uma Bienal

independentemente do aparato das nações, possibilitando aos curadores uma atuação mais livre?

Nas exposições do Núcleo Histórico, compostas por obras referentes ao período do século 16 ao 20 e equalizadas pela questão da antropofagia e história de canibalismos, enfatizou-se o viés historicizante assumido pelas salas especiais no decorrer das bienais, chegando ao "paradoxo da exposição erudita de arte contemporânea", como observou Rodrigo Naves.¹⁶ O enquadramento conceitual das exposições ali reunidas, com textos de parede e legendas ao mesmo tempo excessivos e vagos, pôs novamente em dúvida se o melhor lugar para determinadas mostras (Armando Reverón ou Roberto Matta, ou os monocromos, ou Eva Hesse, ou...) é dentro de uma Bienal sob a lente de um tema qualquer (no caso, o filtro da antropofagia). A intenção de abdicar "(...) das idéias de status ('especial') ou territorialização ('salas'), (...)"¹⁷ não se efetivou nem foi de todo feliz. O tratamento diferenciado na climatização, segurança, no patrocínio e *marketing* desse setor ressaltou a excepcionalidade do segmento dentro da Bienal. A organização dos espaços evitou ao máximo a configuração de recintos estanques, mas gerou uma espacialidade dispersiva cuja melhor exceção – a bela sala de Reverón – apontava os limites da tática empregada.

Com relação aos Roteiros..., continua a questão sobre a necessidade de dois segmentos de representação geopolítica, um por países e outro por regiões. Duvidosos também são os critérios de definição das regiões, como em 1996, vagos e ainda marcados pela visão hegemônica que pretendiam contestar; por exemplo, passar de América do Norte para Canadá e Estados Unidos não é reforçar a posição dominante dessas nações (na América e no sistema de arte) e minimizar a presença da cultura latina na região?

Roteiros, leituras, cartografias... Quando o artigo definido desaparece e o plural generalizante é instituído como prática

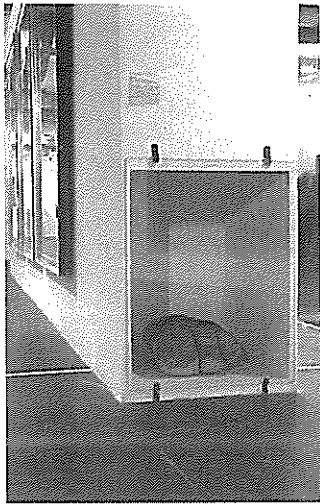
discursiva, entra-se no território de generalidades, de um relativismo que não ousa dizer seu nome. Se o título *Arte Contemporânea Brasileira* sugere um enquadramento diferente do relativismo dominante nas demais seções da Bienal, o subtítulo – *Um e/entre Outro(s)* – logo desfaz a impressão. Como explicou Adriano Pedrosa, curador-adjunto da Bienal:

*A exposição não define paradigmas totalizantes para se pensar a arte brasileira, não quer precisar um panorama geral ou elenco de eleitos, mas uma entre muitas possíveis e outras organizações ou recortes conceituais da arte contemporânea brasileira.*¹⁸

Esse segmento, válido por constituir uma situação de maior visibilidade para a arte do Brasil, também se perdeu pelo viés historicizante com que foi conduzido. Poucas foram as obras inéditas e produzidas especialmente para o evento. Em vez de fazer a pergunta aos artistas, usaram seus trabalhos como argumentos das respostas. Se a produção de arte no Brasil hoje é de alta qualidade, por que não lhes oferecer a oportunidade e o desafio de pensar a temática em vez de usar suas obras para construção de uma leitura? Aversão ao inesperado? Medo da crítica que pudesse surgir? Necessidade de afirmação da curadoria?

Enfrentando a questão do tema, o curador-geral ofereceu a isca ambígua da antropofagia, de grande apelo na mídia por sua vinculação à tradição do nacionalismo, ao orgulho paulistano da efeméride sempre omitida – os 70 anos do *Manifesto Antropofágico*, de Oswald de Andrade – e ao multiculturalismo contemporâneo. Tomando a experiência do modernismo no Brasil como referência, evitou a encenação atrasada de temas generalizantes, como em edições precedente. Enunciando a antropofagia como problemática aberta a aproximações e interpretações múltiplas, configurando uma perspectiva poliédrica reveladora de dimensões e *nuances* variadas, possibilitou sua extrapolação além do tempo e do lugar do modernismo brasileiro. A conceituação revelou-se, então, um modo

de posicionamento da curadoria diante da desgastada dúvida sobre ser eurocêntrico ou não: embora defendesse a segunda posição, a construção de outro olhar, de uma visão da arte a partir de um ponto de vista brasileiro, ao tratar a antropofagia menos como problema artístico e mais como conceito de estratégia cultural, abriu a possibilidade para a discussão dessa polaridade simplista e simplificadora. Contudo, não se conseguiu impedir o esgarçamento do conceito, que chegou a ser quase tudo: construção, destruição, troca simbólica, absorção cultural, ato sexual, catequese, transpólitica, conectividade e experimento poético, entre outras das 165



definições apresentadas.¹⁹ Recobrinho toda e qualquer obra na exposição, das mais pertinentes às mais estranhas, o conceito perdeu a densidade inicialmente pretendida. Se a relação de um artista com a obra de outro é antropofágica, como exemplificado na apropriação das gravuras japonesas por Van Gogh e deste por Cildo Meireles, então toda a história da arte o é, cabendo a pergunta: por que não a relação de Tobey e Kline com a caligrafia e a

pintura oriental? Ou a de Gauguin com a Martinica e o Taiti? Ou a de Klimt com a pintura bizantina? Ou a de Ingres com o orientalismo? Ou...

O fato de os curadores divulgarem recorrentemente suas estratégias e táticas deriva, é óbvio, da consciência da necessidade de explicitar a posição curatorial no jogo da arte contemporânea. Contudo, a compulsão em mencionar intenção, estratégia, programa, projeto, parâmetros e métodos da curadoria denuncia uma hipervalorização da função. Como dito pelo curador-geral, interessava articular olhares; ao que parece, não tanto

as visões dos artistas quanto as do "exército" ou "tropa de curadores".²⁰ Nesse sentido, a idéia de "contaminação" é reveladora. Baseia-se, com certeza, na crítica do paradigma modernista da exposição individual,²¹ atualizando os modos de expor arte no Brasil. Mas, se era para interferir e dialogar, por que não delegar aos artistas a tarefa? Ao contrário, os curadores, preocupados com paralelismos e precedências, conseguiram transformar artistas do porte de José Resende e Barrio em comentadores passivos de Alberto Giacometti e Francis Bacon, respectivamente; o fato de que essas obras tenham resistido a tal exploração diz muito de sua qualidade. Concentrados no prazer de dispor de acervos institucionais e pessoais, públicos e privados, nacionais e estrangeiros, para exibir sua leitura da arte, os curadores trataram algumas obras de arte como lentes através das quais (ou antolhos apesar dos quais) outras obras são vistas, sublinhando mais fortemente seus enquadramentos e menos o trabalho dos artistas.

A Bienal deixou de ser a ocasião excepcional para os artistas irem além de seus limites cotidianos; tornou-se o momento de afirmação dos curadores. Em determinado momento, chegou-se a dizer:

*Assim, o que está em exposição são as curadorias como discurso de leitura inventiva e poética da arte. E, sobretudo, a própria arte como o espelho da potência de invenção e da reflexão sobre mitos e práticas simbólicas, diferenças e linguagens.*²²

Se o advérbio 'sobretudo' restitui a primazia à arte, esta é entendida como "espelho da potência de invenção e da reflexão..." e não como invenção e reflexão ela mesma. Nada a estranhar, pois a menção prévia à curadoria (essa, sim, "inventiva e poética"...) já sublinhava a primazia dada à ação curatorial como trabalho em exposição; o que se acentuou no caso dos Roteiros Oriente Médio, a partir da afirmação do curador-geral:

(...) esses Roteiros — mais do que qualquer

*outro — é um testemunho sobre si mesmo como possibilidade do processo curatorial. Roteiros Oriente Médio talvez tratem mais sobre a arte da curadoria.*²³

O primado da curadoria também se evidenciou na organização espacial do setor Representações Nacionais. Valorizando a individualidade dos artistas em detrimento das nacionalidades, Paulo Herkenhoff afirmou:

*Deixou-se claro que não se desejava a produção de salas dos países, como um processo de reterritorialização simbólica do espaço. A idéia de 'sala nacional' cumpre a função de fronteira. Assim, propusemos aos países a noção de presença de um artista e a definição do lugar da obra.*²⁴

Contudo, em relação à América Central, em troca da adesão das nações dessa região a uma única curadora,

*(...) a Bienal atende à proposta de que os países desta região, contrariamente ao restante das representações nacionais, estejam agrupados num mesmo espaço. Quando existe articulação curatorial do conjunto, a reunião num espaço perde a conotação de gueto, para exercer a função de dar visibilidade a um discurso curatorial preciso e à espessura da arte da região em torno da problemática proposta.*²⁵

Ou seja, quando se trata de uma nação, as imagens são reterritorialização, fronteira e gueto; no caso dos curadores, precisão e espessura.

Em inversão total, a arte e o artista passaram a existir em função da exposição e de seus curadores. Como sintetizou Adriano Pedrosa, a propósito do segmento Arte Contemporânea Brasileira:

*A exposição inclui obras inéditas e outras já expostas; alguns artistas aparecem com um número menor de trabalhos do que outros. A prioridade foi a construção da exposição — e não novos nomes, novas obras. (...) Trata-se de uma exposição coletiva; é preciso dar sentido ao grupo.*²⁶

De tudo isso resultou a valorização excessiva da "arte da curadoria", como chegou a ser denominado o trabalho de

organização da mostra. O problema não foi só ultrapassar a presença opaca do curador, obstruindo a experiência das obras pelo público, mas constatar como "a arte do curador devorou a arte do artista", na formulação perfeita de Alberto Tassinari.²⁷ Nessa direção, não deixa de ser curioso o fato de que, após o fim da Bienal, a mídia tenha explorado menos a inserção dos artistas brasileiros no sistema de arte estrangeiro e mais o convite feito a Paulo Herkenhoff para ser um dos curadores do Museu de Arte Moderna de Nova York.²⁸

Esse questionamento pode parecer ingênuo frente à dominância da lógica do *marketing* na realização e na avaliação das ações artísticas e diante do processo de consolidação da Bienal como instância máxima do sistema de arte no Brasil. Mas continua a fazer sentido caso se lembre de uma das duas tarefas principais da Bienal, segundo o diretor artístico de sua primeira edição, Lourival Gomes Machado: "colocar a arte moderna no Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contacto com a arte do resto do mundo (...)."²⁹ Certo, pode-se sempre aludir à segunda tarefa — "conquistar a posição de centro artístico mundial" para a cidade de São Paulo — e até defender a idéia de que as duas não são excludentes. Entretanto, optar pela relação entre a Bienal e a cidade, como feito na XXIV edição, privilegiando o enquadramento histórico e a ação educativa como estratégias de transformação a partir da cultura local, em detrimento do acontecimento ruidoso da produção artística nova, é participar do processo atual de "culturalização", de redução de toda e qualquer ação ou obra à esfera da cultura, é tomar a cultura como essência artística em vez de arte como ruptura cultural, ou seja, é apostar mais na cultura e menos na arte.

* Professor do curso de Educação Artística da UERJ, Mestre em História da Arte / PUC-RJ, historiador da arte; professor na UERJ e PUC

Notas

- ¹ Este texto parte de uma análise anterior do autor sobre a Bienal de São Paulo: CONDURU, Roberto. "Janela baixa: a Bienal de São Paulo e seu formato recente". In: *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 52, nov. 1998, pp. 67-79. A presente análise se beneficiou também da participação do autor em dois debates sobre a Bienal: "As Bienais de São Paulo em debate", com Alberto Tassinari, Iole de Freitas, Nuno Ramos e Rodrigo Naves, promovido pelo Cebrap no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 10/dez/1998, e "A Bienal na cultura contemporânea brasileira", com Agnaldo Farias, Nelson Leirner e Paulo Herkenhoff, no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, em 09/abr/1999.
- ² Até o presente momento, a única exceção é a XXII Bienal, que deveria ocorrer em 1993, mas foi adiada para o ano seguinte.
- ³ O Museu de Arte Moderna de São Paulo foi extinto em 1963, um ano após a criação da Fundação Bienal.
- ⁴ HERKENHOFF, Paulo. "Ensaio de diálogo". In: *Fundação Bienal de São Paulo. XXIV Bienal de São Paulo: representações nacionais*. São Paulo: A Fundação, 1998, p. 25.
- ⁵ HERKENHOFF, Paulo. "Ensaio de diálogo". *Op. cit.*, p. 23.
- ⁶ *Idem, ibidem*.
- ⁷ PEDROSA, Adriano. "Um e Outro". In: *Fundação Bienal de São Paulo. XXIV Bienal de São Paulo: arte contemporânea brasileira: um e/entre outros*. São Paulo: A Fundação, 1998, p. 100.
- ⁸ HERKENHOFF, Paulo. "Um entre Outros". In: *Fundação Bienal de São Paulo. XXIV Bienal de São Paulo: arte contemporânea brasileira: um e/entre outros*. *Op. cit.*, p. 115.
- ⁹ PEDROSA, Adriano. "Nota do editor". In: *Fundação Bienal de São Paulo. XXIV Bienal de São Paulo: "Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros"*. São Paulo: A Fundação, 1998, p. 324.
- ¹⁰ HERKENHOFF, Paulo. "Introdução geral". In: *Fundação Bienal de São Paulo. XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e história de canibalismos*. São Paulo: A Fundação, 1998, pp. 22-23.
- ¹¹ HERKENHOFF, Paulo. "Ir e vir". In: *Fundação Bienal de São Paulo. XXIV Bienal de São Paulo: "Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros"*. *Op. cit.*, p. 25.
- ¹² Apud FIORAVANTE, Celso. "Conheça os brasileiros da Bienal". In: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27/ago./1998.
- ¹³ Apud FIORAVANTE, Celso. "Bienal elimina territórios narcísicos". In: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16/out./1998.
- ¹⁴ Sobre a dificuldade para utilização do espaço do Museu de Arte Contemporânea da USP no edifício onde funciona a Bienal, ver: FIORAVANTE, Celso. "Falta de espaço atinge evento". In: *Folha de S. Paulo*, 11/jul./1998. "Briga de vizinhos coloca planos da Bienal em risco". In: *Folha de S. Paulo*, 30/jul./1998. "MAC e Bienal acertam seus espaços no pavilhão". In: *Folha de S. Paulo*, 21/ago./98 e NETTO, José Teixeira Coelho. "MAC e Bienal". In: *Folha de S. Paulo*, 11/set./1998. Sobre o fechamento da Bienal devido aos fortes ventos e à chuva de granizo que atingiram e danificaram o telhado do prédio, ver: *Folha de S. Paulo*, 05 e 08/out./1998 e *O Globo*, 06, 07 e 08/out./1998. Sobre a falta de sinalização do prédio e de identificação das salas e das obras, ver: FIORAVANTE, Celso. "Sinalização ainda é falha". In: *Folha de S. Paulo*, 08/out./1998. "Evento reabre ainda em obras". In: *Folha de S. Paulo*, 09/out./1998. "Evento é rigoroso nos conceitos e fraco no didatismo". In: *Folha de S. Paulo*, 16/out./1998. Sobre a falta de patrocínio, ver: MACHADO, Cassiano Elek. "Bienal tem rombo de R\$1,4 milhão". In: *Folha de S. Paulo*, 14/nov./98; "Diretor tenta tapar rombo que passa de R\$1 milhão". In: *O Globo*, 16/nov./98.
- ¹⁵ HERKENHOFF, Paulo. "Introdução geral". *Op. cit.*, p. 22.
- ¹⁶ Citação livre a partir da intervenção de Rodrigo Naves no debate promovido pelo Cebrap no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 10/dez/1998 (ver nota 1).
- ¹⁷ HERKENHOFF, Paulo. "Introdução geral". *Op. cit.*, p. 22.
- ¹⁸ PEDROSA, Adriano. "Arte Contemporânea Brasileira". In: *Fundação Bienal de São Paulo. XXIV Bienal de São Paulo: arte contemporânea brasileira: um e/entre outros*. *Op. cit.*, p. 98.
- ¹⁹ *Fundação Bienal de São Paulo. XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e história de canibalismos*. *Op. cit.*, segunda e terceiras capas.
- ²⁰ HERKENHOFF, Paulo. "Introdução geral". *Op. cit.*, p. 24; apud "Uma grande feira para as idéias contemporâneas". In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 19/jun./1997, respectivamente.
- ²¹ Sobre a questão, ver: SEROTA, Nicholas. *Experience and Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art*. London: Thames & Hudson, 1996.
- ²² HERKENHOFF, Paulo. "Introdução geral". *Op. cit.*, p. 23.
- ²³ HERKENHOFF, Paulo. "Ir e vir". *Op. cit.*, p. 25.
- ²⁴ HERKENHOFF, Paulo. "Ensaio de diálogo". *Op. cit.*, p. 28.
- ²⁵ HERKENHOFF, Paulo. "Ensaio de diálogo". *Op. cit.*, p. 27.
- ²⁶ PEDROSA, Adriano. "Curadoria, processo". In: *Fundação Bienal de São Paulo. XXIV Bienal de São Paulo: arte contemporânea brasileira: um e/entre outros*. *Op. cit.*, p. 114.
- ²⁷ Citação livre a partir da intervenção de Alberto Tassinari no debate promovido pelo Cebrap no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 10/dez/1998 (ver nota 1).
- ²⁸ A esse respeito, ver: NAME, Daniela. "Da antropofagia para as exposições do MoMA". In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 15/dez/1998. "De Cachoeiro para Manhattan". In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 30/dez/1998.
- ²⁹ MACHADO, Lourival Gomes. "Introdução". In: *Fundação Bienal de São Paulo. I Bienal do Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo: MAM/SP, 1951, p. 14.