Documenta 12 e 52ª Bienal de Veneza:[1] pensamentos sobre a modernidade

Sheila Cabo Geraldo

AiWeiWei. *Fairytale*, instalação, 12ª Documenta de Kassel.

1 Sobre *Documenta 12*, Kassel, junho-setembro 2007, e *52ª Esposizione Internazionale d'Arte, Pensa con i sensi - Senti con la mente. L'arte al presente*, Veneza, junho-novembro 2007.

O Museu Fridericianum é a principal referência de espaço expositivo na Documenta de Kassel. Com muita freqüência é escolhido para ser o primeiro pavilhão a ser visitado. Um dos primeiro trabalhos da 12ª edição da mostra, depois da escultura de espelhos de John McCracken, no primeiro piso, era o *Angelus Novus*, o pequeno desenho de Paul Klee que Walter Benjamin descreveu como o anjo da história em suas famosas teses. Entre um andar e outro, em meio às escadas, acabava provocando certo tumulto a seu redor, impedindo o trânsito, o que também é um dado importante para se pensar a Documenta como um todo. O que faziam todos aqueles visitantes olhando para o anjo que reconhece os escombros provocados pela catástrofe do tempo? O que os fazia pararem diante dessa imagem de 1920 que, segundo Benjamin, nos revela o que o tempo impõe, mas que se angustia no desejo de parar o curso da história, sabendo da imponderabilidade do futuro? Talvez esse seja o melhor exemplo do que escreveram o diretor e a curadora no pequeno texto[2] que abre o catálogo da mostra que, há décadas, vem sendo creditada como um parâmetro de radicalidade na arte contemporânea. No dito texto, Buergel e Noak se referem à Documenta 12 como exposição "sem forma", o que, certamente, deve estar relacionado com a escolha de uma organização em que as obras, como em um caleidoscópio de tempo e lugar, lançam-se como um desafio por uma ordem no nível em que Felix Guattari e Gilles Deleuze descrevem nos *mil plateaux*: reconstrução que não se fecha, ordem em fragmentos, em constante transição. Isso é o que se pode depreender tanto no espaço do Fridericianum quanto nos demais.

2 Buergel, Roger M & Noack, Ruth. Katalog/ Catalogue. Documenta, Kassel, 16/06/2007 -23/09/2007.

A Documenta, se não teve diretriz conceitual única nem um grande artista homenageado, tampouco privilegiou determinada região geopolítica, segundo, ainda, o diretor Roger Buergel, assim como a curadora, Ruth Noack. A mostra, efetivamente, teria sido pensada em torno de três perguntas, como foi amplamente divulgado em seu período de elaboração, que incluiu ainda os debates de produção de sua plataforma Documenta Magazines,[3] de que participaram dezenas de periódicos de dezenas de cidades do mundo. Os temas, sem serem conclusivos, tiveram o mérito de abrir os debates, cuja relevância não se pode negar: É a modernidade nossa antigüidade?; O que é vida nua?; O que se há de fazer?

3 Ver http://www.documenta12.de.

Na primeira pergunta, obviamente estaria inscrita a discussão que tanto vem atormentando os teóricos e historiadores, sobretudo desde os anos 80 do último século, e que, naturalmente, está relacionada com a discussão do fim da história, da morte da arte e da história da arte, discussões de, entre outros, Hal Foster, Arthur Danto e Hans Belting em textos e livros lidos e discutidos em grande parte do mundo.

Há quem diga que essa é uma discussão ultrapassada, associada ao moribundo conceito de pós-modernismo em arte. Talvez seja, mas é preciso considerar que, mesmo exaustivamente discutida e até considerada finda, a modernidade continua colocando problemas, sobretudo para a chamada história da arte, que, enquanto disciplina, é, em si, moderna. Coloca problemas, sobretudo, quando as fronteiras desta, assim como da história em geral, passam à condição de permeabilidade, o que possibilitou a criação de campos híbridos ou campos de transição entre a história e diversas outras disciplinas, como a antropologia, disciplina também moderna. Dessa condição surge, então, a grande pertinência da pergunta, sobretudo porque a partir dessa hibridização é que se pode levantar a discussão que passa pela relação entre modernidade e ocidentalidade, como muito bem escreveu Okwui Enwezor no catálogo da Documenta 11, em 2002.[4]

4 Enwezor, Okwui. Documenta 11. Catálogo. Kassel, 2002.

Ao discutirmos hoje o fim da modernidade ou se ela já é uma antigüidade, ou melhor, se já virou passado, temos que fazê-lo a partir da concepção de história da arte como campo ampliado, o que inclui a diversidade de culturas – também um termo moderno – e as noções de distância e tempo não só para as culturas européia e norte-americana, mas também para as culturas asiáticas, africanas, sul-americanas e da Oceania.

O que se pergunta, então, é como a modernidade se deu, ou se dá, para essas culturas a partir do fenômeno em si moderno de inter-relações culturais, anunciado pela antropologia novecentista, que relativizou a noção de centro e de distância, assim como há que se partir da noção de tempo histórico, enquanto tempo de longa duração, que Braudel descreve em seus estudos em época de nova história. Assim, se poderia pensar: sobre qual modernidade, afinal, perguntam esses curadores? O que de imediato aparece é que o projeto da Documenta 12, de alguma forma, continua aquele da Documenta 11, de 2002, que, segundo seu curador, Okwui Envezor, enquanto mostra de arte contemporânea, teria que dar conta das mudanças que ocorreram nas fronteiras disciplinares e culturais, mudanças que estão implícitas nos procedimentos artísticos de hoje.[5]

5 A Documenta 11, de 2002, teria levado em consideração, em suas cinco plataformas, a dimensão espaciotemporal, assim como a dimensão histórico-cultural. Seu projeto, que incluía nas quatro primeiras plataformas debates e conferências em Viena e Berlim (Europa), Nova Delhi (Ásia), Santa Lúcia (Américas) e Lagos (África), partia do princípio de que "não é a centralidade de uma mostra que define o caráter correto das possibilidades artísticas e intelectuais...". Documenta 11, Catálogo, Kassel, 2002.

Se as primeiras Documentas foram pensadas como forma de reconciliar com a arte moderna a desmoralizada sociedade civil alemã do pós-guerra – como escrevem os curadores da Documenta 12 –, em seus anos subseqüentes, sempre de cinco em cinco anos, as edições vão conformando-se ao aspecto radical da arte contemporânea e desenvolvendo dicção experimental sobre arte, tendo-se encaminhado, nos últimos 10 anos, entretanto, para o discurso de investigação das múltiplas condições da arte, sob reconhecimento e impacto de culturas não ocidentais que os estudos culturais e pós-coloniais acirraram.

Discutindo o processo de modernização – tanto formal quanto de vanguarda – associado ao de ocidentalização, Okwui antecipava em 2002 uma resposta às perguntas que hoje os críticos da Documenta 12 fazem e que se referem à impossibilidade de identificação não só de uma diretriz curatorial precisa, como também da história de radicalidade a que a mostra vinha sendo associada. Okwui tinha escrito:

> Os propagadores da vanguarda têm-se esforçado pouco para elaborar um espaço de auto-reflexividade que possa compreender novas relações de modernidade artística não fundadas no ocidentalismo. Essa reflexão faz com que reivindicações atribuídas a mostras tais como a Documenta (ou manifestações do gênero dentro do complexo de exibições das práticas artísticas hoje), denominadas radicais, sejam tendenciosas.[6]

6 Enwezor, op. cit.

A pergunta sobre essas novas relações passa, então, por uma espécie de arqueologia das possibilidades em arte nesse tempo de modernidade – incluindo a discussão do fim da modernidade –, assim como pelas várias respostas, em diversos lugares e temporalidades, ao processo de modernização-ocidentalização, o que inclui a adesão, o repúdio, mas também o que poderíamos chamar, com Guattari, de microrresistências. Assim é que aparecem na mostra de arte, que assume a negociação da radicalidade, obras que incluem pequenas pinturas persas do século XIV, cuja análise deixa suspeitar alguma influência da pintura chinesa, presumivelmente do período em que a Pérsia conquistou a Mongólia,[7] mas também a permanência de características persas, que não se diluíram com a hibridização. A seu lado, ocupando uma das salas do espaço expositivo mais fascinante, o Schloss Wilhelmshöhe, desenhos da Índia do século XVI ao XX, ilustrações feitas por Hokusai, no século XIX, entre outros, em sua maioria pequenos desenhos, álbuns de aquarelas e gravuras que apresentavam, desde o século XIV, alguma forma de hibridismo cultural não só entre Ocidente e Oriente, mas também entre culturas orientais e asiáticas. Essa seção da Documenta exigia dedicação especial do visitante, assim como temporalidade quase impossível de ser admitida em uma grande mostra internacional.

7 Buergel & Noack, op. cit.

O Castelo Wilhemshöhe foi ainda usado como espaço experimental de curadoria, tendo seu acervo de museu de arte recebido em seus interstícios, ou em suas lacunas, obras de artistas cuja cronologia chocava-se ou dialogava com as do acervo. Algumas dessas experiências se mostraram bastante desconcertantes e certamente abriram espaços de reflexão, como o vídeo *Funk Staden*, da dupla Walter Riedweg e Maurício Dias, uma espécie de ensaio artístico-antropológico, que se inseria, tal qual Hans Staden, em uma tribo indígena, como um corpo estranho naquele ambiente historicamente aristocrático.

O vídeo da dupla, assim como sua outra videoinstalação, *Voracidade Máxima*, localizada no Aue-Pavillon, prédio construído exclusivamente para a Documenta 12, cujo aspecto improvisado tanto incomodou a crítica internacional, pode ser, ainda, ótima oportunidade para se pensar na outra pergunta da curadoria, sobre a "*bare life*", que pode ser traduzida por "vida nua" ou "vida crua". As entrevistas da dupla MauWal sublinham a vulnerabilidade do ser, para cuja exposição não há proteção nem segurança, apesar da máscara, ao mesmo tempo, disfarce e forma de identificação com o diferente. Tal exposição se vê também nas fotografias *The transport of KnaNdebele*, de David Goldblat, feitas na década de 1980, na África do Sul, em que os homens e seus corpos banidos e punidos são fotografados no processo de "Going to work" e "Going home". A dimensão de não estar, coincidente com a de não ser,

registrada nas imagens, leva-nos a uma leitura da autoridade e do modo como age sobre os direitos individuais, a uma leitura do mando e seu oposto, que é a vida nua, independente de políticas culturais de defesa de minorias, como nos explicou Giorgio Agamben.[8] A exposição do controle da vida, que configura, como escreveu Foucault, fato "biopolítico",[9] nos leva, ainda, à identificação de outra forma de política, melhor dizendo, micropolítica, que expõe o sujeito até que a subjetividade quase inexistente se torne, porque ínfima, uma resistência ao processo de encrudecimento, como parece acontecer no trabalho de Tseng Yu-Chin, *Who's Listening,* n. 5, em que uma mulher e seu filho de quatro anos são filmados em situação cotidiana de afagos, ou quando AiWeiwei convida 1.001 chineses para *Farytale*, um trabalho em que esses homens e mulheres se iriam expor uns aos outros e também aos visitantes, mas no sentido de estabelecer uma forma de convívio a que não tiveram jamais acesso. AiWeiwei trama ali uma espécie de empoderamento dos sujeitos chineses de província, que por décadas estiveram em situação de banimento.

8 Agamben, Giorgio. *Homo sacer: O poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

9 Deleuze, Gilles. "As estratégias ou o não-estratificado: o pensamento do poder do lado de fora". In Foucault. São Paulo: Brasiliense, 2005.

As relações do poder soberano, ou seja, daquele que se exerce em estado de exceção sobre os corpos e mentes evidenciam-se na maioria dos trabalhos dos cinco pavilhões – Friedericianum, Documenta-Halle, Aue Pavillon, Neue-Galerie, Schloss Wilhelmhöhe –, além dos espaços Haupt-/Kulturbahnhof e Kulturzentrum Schlachthof, assim como dos outros tantos espaços – expositivos e não expositivos – espalhados pela pequena cidade. A implicação dessa evidência parece ser o reconhecimento da inexorável condição do homem contemporâneo, como escreve Agamben,[10] em que a diferença entre a existência individual, enquanto existência política, e a existência anônima e anômica, fora da norma e da lei, já não existe. Assim, o que parece perpassar a produção artística das diversas culturas, nos variados lugares e temporalidades, é o imponderável de uma vida sem qualificação, ou seja, do homem em estado de exceção, mas, sobretudo, o estado de banimento que o poder soberano impõe, em que "a relação originária da lei com a vida não é a aplicação, mas o abandono".[11] As relações, assim, passam a ser as "de força", em que a justiça é aplicada em seu ausentar-se, deixando espaço à violência do homem sobre o homem.

10 Agamben, op. cit.

11 Idem.

Se o reconhecimento do abandono é uma tônica, também o é a procura de possibilidades que anulem a brutalidade reinante. É uma procura que, como escreve Ettore Finazzi-Agrò a propósito do conto Sorôco, de Guimarães Rosa, transforma "em "pátria" o alhures e, ao mesmo tempo, aceita alhear-se de si próprio, decidindo estranhar-se do seu "sítio",[12] anulando as fronteiras, instalando-se ele mesmo em um limiar em que não existe mais a brutalidade da divisão, da contradição entre o eu e o outro... um limiar em que é possível colher o que é anterior à violência da discriminação e da repressão",[13] que seria, nas palavras de Foucault,[14] um outro espaço, um outro lugar, ou uma heterotopia em arte, como se pode perceber nas *Droguinhas*, de Mira Schendel, que viveu em São Paulo, ou na *Emotional Library*, de Shooshie Sulaiman, que vive em Kuala Lampur.

12 Finazzi-Agrò, Ettore. "Meios (s)em fim. O estado de exceção na obra de Giorgio Agamben". In *Outra Travessia*. Santa Catarina, segundo semestre de 2005: 20.

13 Idem.

14 Foucault, Michel. "Outros espaços". In *Ditos e Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, 2ª ed.

Talvez assim entremos no terceiro tema, que é exatamente o que pergunta sobre o que pode ser feito e qual a função da educação (da, na arte?) nesse processo. Mas também é a

pergunta sobre a função de uma mostra como a Documenta, pergunta que se refere mais exatamente a como uma instituição expositiva pode mediar experiências artísticas sem destituir essas experiências de suas particularidades, sobretudo quando se trata de experiências radicais, como a montagem de fotos e textos de Martha Rosler, *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, de 1974, exibida no Fridericianum, ou a do Grupo de Artistas de Vanguardia, que organizou para a Documenta 12 uma apresentação de documentos da exposição Tucumán Arde, acontecida em Rosário, na Argentina, em 1968, assim como a fotografia-registro do acontecimento provocado por Graciela Carnevalle no Cycle of Experimental Art, também em Rosário, em 1968. Cabe também nesse contexto, em que educação ganha o sentido da *bildung* alemã, ou seja, o da constituição ou da geração de alternativas para o futuro – o que, no sentido benjaminiano, pressupõe a memória –, a reconstrução do magnífico *Electric Dress*, de Tanaka Atsuko, de 1956, que foi apresentado em conjunto com o projeto e fotos de época, cujo contexto ficaria mais completo e radiante se colocado ao lado de um *Parangolé*, de Hélio Oiticica, mas isso já seria outra exposição.

O ano de 2007 concentrou grandes mostras internacionais. Além da Documenta de Kassel, a 52ª Bienal de Arte de Veneza – a mais antiga bienal internacional –, a Bienal de Istambul, a Bienal do Mercosul e a Skulptur Projekte Münster.[15] Essas mostras internacionais, sobretudo as bienais, tiveram como característica comum o fato de se ampliar no tempo e no espaço, promovendo encontros, simpósios, seminários e debates, o que, de alguma maneira, é uma forma de democratização da ação do curador, ou curadora, que já não quer mais assumir a função, como declara Robert Storr – curador da Bienal de Veneza –, de um "sol americano", em torno do qual os outros planetas giram. Declaração que se torna curiosa pelo fato de ser Storr um curador americano ligado ao Institutt of Fine Arts, de Nova York.

15 A 10ª Bienal de Istambul tem como tema a assertiva: Não só é possível, como necessário: otimismo na era globalizada. Ver http://www.universe-in-universe.de/car/istambul/esp/2007/index.htm

Já na Documenta 10, de 1997, Cathèrine David teria apresentado clara proposta de não realizar apenas mais uma "mostra" atualizada de trabalhos artísticos, que se espalham pelo mundo,[16] mas abrir, na mostra, os debates conceituais que a arte, os artistas e os projetos artísticos impõem. Nesse sentido, Robert Storr organizou um colóquio em dezembro de 2005, em Veneza, que ele denominou: Where Art Worlds Meet: Multiple Modernities and the Global Salon, tema que se aproxima em muitos aspectos daquele desenvolvido pela Documenta 12. Foi nesse colóquio que, segundo suas declarações, Storr definiu o tema da Bienal, "Pensar com os sentidos, sentir com a razão: a arte do presente", que parece não estar diretamente ligado ao que o colóquio adiantava, mas, ao fim e ao cabo, quer discutir a modernidade e o problema da modernidade à luz das teorias do pós-colonial. Entretanto, não é só a condição de modernidade que acaba sendo questionada, mas o próprio ser da arte, como declara Storr a Jean-Hubert Martin, curador da lendária exposição Les Magiciens de la Terre, de 1989.

16 Apud. Godoy, Lupe. *Documeta de Kassel: Médio siglo de Arte Contemporâneo*. Valência: Institucion Alfons el Magnànine, 2002.

Organizar uma mostra internacional de arte contemporânea com a presença de artistas contemporâneos da África, da Ásia ou da América Latina, diz ele, acaba sendo algo

complexo, pois o sentido de arte pode não coincidir entre essas culturas. O mais irônico, porém, ele continua, é que essa discussão, sobre a arte e a não-arte leva necessariamente ao debate da antiarte, uma discussão moderna entre os ocidentais:[17]

> É irônico que depois de tantas tentativas de desafiar e ampliar o conceito de arte no Ocidente, desde o Dadá e mesmo antes, sejam os operadores dessa arte que defendam sua integridade – exceto quando um antiartista faz uma antiarte. Eles aceitam a ampliação do campo artístico desde que as questões sejam feitas de dentro do sistema de arte, já que se supõe estarem assim descartando a clássica definição de arte. Mas, volte-se você para outra cultura, e eles começam a insistir nas mesmas diferenças. É uma loucura! Você não pode ser aberto e fechado ao mesmo tempo. O trabalho é o que você vê, o que você pensa dele. Sua inserção em um sistema social e econômico é menos importante que o fato de o trabalho ter sido feito para ser visto. Pessoas radicais podem ser, subitamente, muito conservadoras. A África não aparece no *Art since 1900*, por exemplo. Quando se perguntou a Rosalind Krauss por que não havia negros em sua seleção, ela respondeu que não havia nenhum negro que fosse bom artista. O racismo institucional reside precisamente nesse tipo de exclusão.

17 Robert Storr. Penser avec les sens, sentir avec la raison. Conversation avec Jean-Hubert Martin. *Art Press*, 335, Paris, juin 2007.

O que parece mais intrigante nessa curadoria é que, além das questões culturais levantadas, o par razão/sentimento, uma questão do romantismo oitocentista, venha associado ao discurso que passa pelo debate sobre o que foi chamado de conceitual na arte contemporânea, opondo, nesse debate, o conceitual ao sensível; debate, aliás, já superado para a maioria dos teóricos, críticos e curadores, como declara Cathèrine David no catálogo da Documenta 10,[18] quando diz que não se sente obrigada a explicar Duchamp a cada visitante. A relação da razão – associada ao conceitual, ao imaterial, às imagens de segunda e terceira geração – com o sentimento – associado com a intuição, a matéria, as sensações – acaba determinando muitas das escolhas e mesmo a disposição das obras que compõem a exposição do Arsenale.

18 David, Cathèrine. Documenta 10. Katalog/ Catalogue, Kassel, 2002.

Se a Documenta 12 espalhou diferentes trabalhos de um mesmo artista em diferentes espaços, relacionando-o com diferentes contextos culturais e históricos, assim como com diferentes temporalidades, criando desafio constante para o visitante, a 52ª Bienal de Veneza mantém os pavilhões nacionais apresentados nos Giardini, mas organiza no Arsenale e no Padiglone Italia duas mostras de trabalhos de artistas convidados que, na maioria das vezes, reiteram as questões colocada pela curadoria, mas podem, também, ampliar ou anular tais questões. Assim é que, nesse pavilhão, a sala de Waltercio Caldas, magnífico exemplo de pensamento em arte, que transborda pela intensidade das relações que configura entre forma, espaço e matéria, está no mesmo nível daquela de Sol LeWitt, gigantesco envolvimento corporal de matéria e luz, que nos faz, automaticamente, pensar

Maurício Dias e Walter Riedweg. *Voracidade máxima*, videoinstalação, 2003 (Bienal de Veneza).

na equação "pensamento com sentidos". Mas, e as primorosas salas de Robert Ryman, Gerhard Richter e Ellsworth Kelly? Porque de pintura, por tradição, traduziriam sentimentos pensados? Aí a fórmula curatorial quase chega à banalidade, a uma espécie de exemplificação de teorias, que bloqueia não só a relação que se pode ter com as obras, como também o processo instigante de perda de certezas, que nos faz ir além do que está posto. Ao mesmo tempo, está ali a inteligência crítica da instalação de Bruce Nauman, assim como o lirismo sem telos dos desenhos de Louise Bourgeois. Já no Arsenale, impõem-se as mordazes colagens de León Ferrari, além de sua controvertida *A Civilização Ocidental e Cristã*, que lhe valeu o Leão de Ouro.[19] Também no Arsenale estão as imagens contundentes de Paolo Canevari, as fotografias de Paula Trope, ligadas ao trabalho do Grupo Morrinho, assim como os Listados, de Ignasi Aballi, instalação com o arquivo obsessivo de nomes e números inúteis, que nos remete a múltiplos aspectos da arte, mas também à condição de vida hoje.

Os Giardini, por sua vez, acolhem os pavilhões nacionais. Apesar de sua forma um tanto discutível – pois como declarou Storr,[20] não há como manter de todo ali a linha curatorial adotada –, alguns desses pavilhões apresentam o que se poderia chamar de "as melhores

19 O Leão de Ouro pelo conjunto da obra, anunciado na abertura da mostra, foi dado ao fotógrafo Malick Sidibé, do Mali, por indicação do curador. Os demais premiados, indicados por uma comissão, foram: Leon Ferrari, que recebeu o prêmio maior; Emily Jacir, premiada como artista com menos de 40 anos; o pavilhão da Hungria, do artista Andréa Fogarasi e o crítico alemão, radicado nos Estados Unidos, Benjamin Buchloh, por sua contribuição à crítica da arte contemporânea. Receberam, ainda, menção honrosa o pavilhão da Lituânia e o artista búlgaro Nedko Solaov.

20 Storr op. cit.

Tanaka Atsuko. *Vestido elétrico*, 1956 (Documenta de Kassel).

obras da Bienal", como o da França, com o trabalho de Sophie Calle e curadoria de Daniel Buren, o da Grã-Bretanha, que trouxe Tracey Emin, o da Itália, com o trabalho de Penone, o da República Popular da China. Talvez, porém, os pavilhões que mais causaram impacto tenham sido o norte-mericano, com o trabalho de Felix Gonzáles-Torres, e o russo, com a impressionante instalação de Alexander Ponomarev, além da instalação com cinema em três canais do grupo AES+F.

A Bienal de Veneza, além das representações nacionais, mantém premiação que inclui os pavilhões. O premiado dessa edição foi o da Hungria, que exibia uma investigação de Andreas Fogarasi sobre a relação entre cultura e ócio, cujos filmes documentavam a ação de centros culturais de Budapeste. A forma documental foi presença marcante em inúmeros trabalhos, o que nos leva ao fato de que essa foi uma das maneiras como a fotografia, o filme e o vídeo desencadearam, na arte, os debates sobre o político. Mas, como escreveu Catalina Sierra em *El País*[21] por ocasião da divulgação dos nomes dos premiados com o Leão de Ouro, diante da violência que se instaurou no mundo no último século, parece que a política deixou de ser um tema e passou a ser o próprio objetivo da produção de arte. Assim a articulista pôde interpretar a premiação de alguns dos artistas, como foi

21 Serra, Catalina. Marchantes de Armas. *El País*, Madrid, 18/10/2007.

o caso da menção honrosa dada ao trabalho do artista búlgaro Nedko Solakov, que fez instalação documental com vídeos, textos, objetos, fotos e mapas em que explicava ironicamente sua investigação sobre a disputa pela patente do fusil AK-47, além de infrutífera tentativa de conhecer as duas versões das partes envolvidas na disputa, a Bulgária e a Rússia. A outra premiação que surpreendeu foi a dada à artista Emily Jacir, da Jordânia, que também apresentou arquivo documental – sobre o assassinato do poeta palestino e membro do El Fatah, Wael Zuaiter –, que ela nomeou *Material for a Film*.

O júri, presidido por Manuel J. Borja-Villel, diretor do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona e composto por Iwona Blazwick, diretora da Whitechapel Gallery, de Londres; Ilaria Bonacossa, da Fundação Rebaudengo, de Turin; Abdellah Karroum, curador independente residente em Paris e Rabat; e por José Roca, de Bogotá, nos deixa alertas para duas questões: a primeira se refere à importante presença de pensadores e curadores de regiões antes ausentes em tais situações, o que revela preocupação coincidente com as inquietações no nível dos estudos pós-coloniais declarados por Storr, mas que se acabou diluindo em função de algumas escolhas baseadas em sua "intuição"[22] crítica. A segunda se refere ao prêmio criado nessa edição da Bienal e que recaiu na obra do historiador Benjamin Buchloh, ligado à revista *October* e laureado por "sua capacidade de articular e analisar as vanguardas históricas no contexto da arte de hoje", como disse Storr na cerimônia de entrega do prêmio, o que nos faz voltar à mesma questão com a qual iniciamos este texto e que também está presente na Documenta de Kassel, ou seja, as discussões que a modernidade ainda nos coloca hoje.

22 Storr, op. cit.

Sheila Cabo Geraldo é professora do Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ e procientista, também da UERJ. Desenvolve atualmente pós-doutorado em Arte e Política na Universidade Complutense de Madri, com bolsa Capes. É editora de *Concinnitas*: Revista do Instituto de Artes da UERJ.