



Denegação da história, exportação do mito: a dOCUMENTA(13) entre Kassel e Cabul

Denying History, Exporting the Myth: dOCUMENTA(13) between Kassel and Kabul

Gabriel Ferreira Zacarias

Como citar:

ZACARIAS, GF Negando a História, Exportando o Mito: dOCUMENTA (13) entre Kassel e Cabul. **MODOS**, Campinas, SP, v. 5, n. 2, pág. 320–336, 2021. DOI:10.20396/modos.v5i2.8665317. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8665317>.

Imagem: Detalhe de Brief History of Collapses, de Mariam Ghani (2010-12, TRT 22 minutos, trecho RT 5 minutos), originalmente comissionado para dOCUMENTA (13) e produzido com o apoio da Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts. Fonte: <https://vimeo.com/49916741>.

Denegação da história, exportação do mito: a dOCUMENTA(13) entre Kassel e Cabul

Denying History, Exporting the Myth: dOCUMENTA(13) between Kassel and Kabul

Gabriel Ferreira Zacarias*

Resumo

Nesse artigo analisaremos a 13ª edição da documenta de Kassel, realizada em 2012. De maneira inédita, parte da exposição ocorreu fora da Alemanha, com a realização de um seminário e de uma exposição reduzida em Cabul, no Afeganistão. A análise da exposição aqui apresentada pertence a uma pesquisa voltada a problematizar a relação das megaexposições com o contexto de crise global no século XXI, com atenção especial à reorganização da geopolítica mundial com a Guerra ao Terror. Daí nosso interesse particular por essa exposição realizada no Afeganistão, poucos anos após a invasão militar norte-americana. Analisaremos o discurso curatorial de Carolyn Christov-Bakargiev, diretora artística desta edição, momentos da recepção, e trabalhos de artistas que expuseram tanto em Kassel quanto em Cabul – apoiando-nos para tanto nos catálogos e em materiais do *documenta archiv* de Kassel. Procuraremos, por fim, posicionar essa edição específica com relação à história da documenta, ou melhor, demonstrar como a curadoria ressignifica essa história em mito, no movimento de legitimação de sua ação no presente.

Palavras-chave

documenta. História das Exposições. Curadoria. Arte global. Crise global.

Abstract

In the present article we will study the 13th edition of Kassel's documenta, held in 2012. On that year, part of the exhibition took place outside of Germany, for the first time in more than 50 years of existence, with a seminar and a reduced exhibition being held in Kabul, Afghanistan. The study here presented is part of a wider research aimed at problematizing the relationship of mega-exhibitions with the context of global crisis in the 21st century, with special attention to the geopolitical shift of the "War on Terror". Hence our particular interest in this exhibition held in Afghanistan only a few years after the US military invasion. We will analyze the curatorial speech of Carolyn Christov-Bakargiev, artistic director of the dOCUMENTA(13), as well as artworks of artists who exhibited in both Kassel and Kabul – with the aid of exhibition catalogues as well as archival material from *documenta archiv*. We will try to relate this specific edition to the history of the documenta, or more accurately, we will try to elucidate how the curatorship appropriates that history and turns it into myth, in an effort to legitimize its action in the present.

Keywords

documenta. Exhibition History. Curatorship. Global Art. Global Crisis.

Diversos escritos recentes têm notado a crescente importância das exposições periódicas, e sobretudo das chamadas “megaexposições”, como espaço privilegiado de apresentação e difusão da arte contemporânea (Gardner; Green, 2016). Nota-se ainda com frequência como essas exposições têm determinado cada vez mais uma nova constituição de um cânone artístico, sobretudo através de releituras que abraçam uma mirada “global” e, ao menos em aparência, buscam romper com os pressupostos do modernismo. Todavia, considerando-se os dois decênios do novo século, caberia indagar se a percepção de um contexto global da arte, profundamente informado pela globalização triunfante ao findar da Guerra Fria, segue pertinente (notadamente em seus pressupostos ideológicos) após a guinada geopolítica pós-11 de setembro, com o aparecimento das “guerras de ordenamento mundial” (Kurz, 2003) levadas a cabo pela superpotência dominante, os Estados Unidos, e acompanhadas da generalização, em escala planetária, de quadros de exceção normativa. Foi com esse questionamento em mente que desenvolvi uma pesquisa sobre as edições recentes da documenta de Kassel, comumente referida como “a mais importante exposição de arte contemporânea do mundo”¹.

Fundada em 1955, no contexto de reconstrução da Alemanha no pós-guerra, inicialmente sem a pretensão de periodicidade, mas instituída depois em mostra quinquenal, a exposição adquiriu crescente notoriedade ao longo do século XX. Desde o início desvinculada do modelo veneziano das representações nacionais, a documenta frequentemente antecipou tendências que se tornariam regra geral no mundo das grandes exposições, por exemplo enquanto palco de projeção não mais de artistas, mas de curadores – como para a figura emblemática da curadoria independente, Harald Szeemann, com sua célebre documenta 5 (Glicenstein, 2009: 74-75). Na virada do século, a exposição abraçou o discurso pós-colonial e a perspectiva global; a revisão alargada do cânone esteve presente na documenta X, a primeira dirigida por uma mulher, a curadora francesa Cathérine David, e as pretensões epistemológicas e globais marcaram a documenta 11, a primeira dirigida por um curador negro e africano, Okwui Enwezor, que antes da abertura da exposição realizou diversas “plataformas”, com debates sobre problemas atuais, em diferentes continentes. Daí em diante, a exposição, em suas edições sucessivas, não abandonou mais essa pretensão de produzir um discurso sobre o mundo contemporâneo, e não apenas sobre a arte contemporânea. Não é de se surpreender que na fase histórica que estamos vivendo – de colapso da modernização, avanço da crise estrutural do capitalismo e iminente desastre ambiental – a pretensão de produzir discursos sobre o mundo em crise (frequentemente acompanhada de “soluções” por parte da arte) seja uma característica partilhada pela maioria das megaexposições recentes. No caso da documenta de Kassel, porém, essa pretensão se revestiu de uma força acrescida por conta de sua própria história, diretamente atrelada ao contexto pós-traumático do período nazista e ao esforço de retomada do modernismo em solo alemão. A história da exposição foi paulatinamente reapropriada e convertida em mito fundador, como potência de legitimação da documenta como a “mais importante exposição” dentre as congêneres, não mais por conta da arte que apresenta, mas por ser aquela onde arte e crise se entrelaçam desde o berço². Veremos como isso se dá em sua 13ª edição, realizada em 2012. Dirigida pela curadora norte-americana Carolyn Christov-Bakargiev, a dOCUMENTA(13) teve parte de suas atividades desenvolvidas no Afeganistão, país alvo da invasão militar estado-unidense deflagrada em 2001.

Pós-humano e anti-histórico: o discurso curatorial

Dentre todas as edições da documenta realizadas nos anos 2000, a exposição de Carolyn Christov-Bakargiev (daqui em diante designada como CCB, conforme assinatura usada pela própria curadora) é certamente aquela que está mais próxima do problema que enunciamos no início. Sua exposição teve uma relação direta com a ordem da Guerra ao Terror, parte das ações da exposição tendo se desenrolado no Afeganistão, ainda ocupado pelas forças militares da OTAN. Logo no início de seu texto

de apresentação, que abre o volumoso *The Book of Books*, primeira das três publicações da exposição, CCB escreve: “We are told we live in a state of permanent crisis, emergency and exception. Collapse and recovery no longer seem two subsequent moments in time, but often appear simultaneously, and the precariousness of lives all over the world has become the norm” (Christov-Bakargiev, 2012: 37). Em diversos momentos de seu texto, a curadora apresenta diagnósticos do presente. Refere-se amiúde aos novos meios de comunicação, os dispositivos eletrônicos, à Internet e às redes sociais. Para CCB, na configuração atual, seria necessário pensar novas consequências para as subjetividades, distintas dos “distúrbios megalomaniacos que o espetáculo causava no passado”: “pode-se argumentar que a subjetividade ou a formação da subjetividade na era da digitalização avançada frequentemente permanece em um estado de ‘onipotência subjetiva’, causada pelo fato de que todas as demandas recebem uma resposta imediata, na ponta dos dedos, em nosso navegador” (*Ibidem*: 44). Embora não aprofundado, o diagnóstico é certo³. E é por conta de tal compreensão do presente, que a curadora afirma propor uma exposição cujo foco não está “no performativo, no virtuosístico ‘Eu estou aqui’ da geração Facebook” (*Ibidem*). Mas não estaria tampouco, afirma ainda, “no objeto inerte ... um retorno conservador ao gosto, ao colecionismo e arquivamento acadêmico” (*Ibidem*). Seu foco estaria, pelo contrário, “no espaço de relações entre as pessoas e as coisas”, propõe CCB, revelando seu alinhamento com aquela que foi uma das principais vogas no mundo da arte contemporânea no início dos anos 2000: a estética relacional⁴. Logo adiante, a curadora qualifica ainda mais esse espaço de relações, que seria também “um espaço político no qual a polis não se limita apenas pela agência humana” (*Ibidem*: 43). Assim, se a prática da curadora é informada pela estética relacional, sua teoria é informada pelo pensamento pós-humanista.

O pós-humanismo é afirmado como referência filosófica desde o princípio do texto. Segundo CCB, a “dOCUMENTA(13) é dirigida por uma visão holística e não-logocêntrica do mundo, e que reconhece o saber dos criadores animados e inanimados do mundo” (*Ibidem*: 31). Isso implica um esforço “de não colocar o pensamento humano acima da habilidade de outras espécies e coisas”, que tem por consequência “tornar-nos mais humildes e capazes de perceber a parcialidade da agência humana, encorajando um ponto de vista menos antropocêntrico” (*Ibidem*). O que para CCB seria, ademais, uma necessidade política:

It is important that today an alliance is forged between, on the one hand, progressive social thought, traditionally anthropocentric due to its engagement with social and economic justice in social communities, and, on the other, the current legacy of ecological perspectives (*Ibidem*).

O discurso de CCB passa, portanto, por reivindicações políticas, embasadas em reiterados diagnósticos do presente, mas que permanecem ambíguas, derivadas em constatações transhistóricas pelo viés pós-humano. Há uma verdadeira recusa da história que permeia todo o seu discurso, em franca contradição com sua insistência em caracterizar o presente – afinal o que caracteriza o presente senão a diferença histórica? Tome-se como exemplo a seguinte passagem do texto. Informada por Susan Buck-Morss, CCB propõe o seguinte diagnóstico crítico de época:

The problems of today are primarily those of the acute and growing difference between the wealthy and the poor in the world in the early twenty-first century, the subjugation of economy, society, and nature to financial systems interconnected with advances in computing power rather than the production of material goods, and the problems and consequences of a conservative notion of “patrimony” (that cultural heritage is specifically mine and cannot be shared or merged with that of others) (*Ibidem*).

Logo em seguida, porém, escreve:

But dOCUMENTA(13) is nonetheless not organized around any attempt to read historical conditions through art, or the ways in which art's languages and materials might represent these historical conditions. Rather, it looks at moments of trauma, at turning points, accidents, catastrophes, crises – events that mark moments when the world changes. (*Ibidem*)

O discurso é prenhe de contradições. Primeiro, a autora procura caracterizar “os dias de hoje”, mas em seguida afirma que não quer “ler as condições históricas pela arte” ou apreender a relação entre a arte e seu contexto histórico. Ora, qual o interesse então dessa insistência no discurso curatorial em enunciar as condições históricas do presente? É como se afirmasse que a compreensão histórica interessa aos curadores, aos produtores de discursos, mas não aos artistas, cujo trabalho transcende a ordem discursiva – ideia já avançada no prefácio, e que nada mais é do que uma reiteração da autonomia estética como ordem distinta da razão, velho pressuposto kantiano escamoteado aqui pela pseudo-novidade da estética relacional. Além disso, ao mesmo tempo em que se recusa a apreender a história através da arte, a autora diz se interessar pelos “momentos traumáticos, pelos momentos de viragem, acidentes, catástrofes, crises – eventos que marcam momentos em que o mundo muda”. Ou seja, se interessa precisamente em momentos de transformação histórica. A autora diz não se interessar por aquilo em que diz se interessar. A passagem é marcada, portanto, por uma estranha denegação da história.

Podemos relacionar essa denegação da história com ao menos dois fatores. Primeiro, trata-se de se distanciar do debate que marcou o mundo da arte após a virada global, informado pela teoria pós-colonial, e que colocou em questão as narrativas históricas vigentes, notadamente a da história da arte. Essa vontade de releitura da história da arte foi de grande importância nas edições anteriores da documenta, desde ao menos a documenta X, curada por David, como na documenta11, curada por Enwezor, e permaneceu presente na documenta 12, curada por Buerger, que interrogava os diferentes modernismos. Mas além dessa demarcação da curadora para com seus predecessores, e de sua vontade de apoiar-se em nova tendência intelectual – o pós-humanismo tomando o lugar que até então fora ocupado pelo pós-colonial – há talvez também uma motivação política, mesmo que inconsciente, para tal posicionamento. A recusa da historicidade deve ser pensada em par com a crítica ao antropocentrismo, que aqui se reveste da insistência na reduzida importância da agência humana. O que está em jogo nessa denegação da história é a importância da agência humana nos processos históricos. E isso pode ser particularmente conveniente para uma curadora que decide levar uma megaexposição para o interior de um território militarmente ocupado por tropas de seu país natal.

Tratarei mais adiante da presença da dOCUMENTA(13) em Cabul, no Afeganistão. Mas, para entender como denegação da história e pós-humanismo se cruzam no discurso da curadora em uma estratégia política de esvaziamento da responsabilidade, analisemos a anedota com que abre seu texto. Trata-se da proposta feita pelos artistas argentinos Guillermo Faivovich e Nicolás Goldberg de transferir para Kassel o meteorito de El Chaco, o segundo maior meteorito do planeta, que se encontra no norte da Argentina. Segundo a curadora, seria uma experiência de “being emplaced” na “avançada era digital”, funcionando como “um gigantesco objeto transicional, temporariamente compartilhado por milhares de pessoas” (2012: 30). Em sua relação ambígua com a história, a curadora escreve ainda: “Provavelmente teria sido o objeto mais pesado a jamais ser transportado por humanos de um ponto no Hemisfério Sul do nosso planeta a outro ponto distante no Hemisfério Norte” (*Ibidem*). Aqui CCB mostra um fascínio por uma história de almanaque, estilo “livro dos recordes”, ao mesmo tempo em que tropeça na pouca

consideração por uma história bem mais importante: a história da colonização. Na história da pilhagem colonial, transportar pesados objetos do hemisfério sul para distantes pontos no hemisfério norte era uma prática banal, não raro pagada a sangue. Não à toa, a proposta foi vista como uma ofensa pelas populações locais, sobretudo pelos indígenas Moqoit, que possuem uma relação tradicional de guardiões do meteorito. Após insistentes protestos – são diversos os recortes de imprensa conservados no *documenta archiv* sobre o fato – o projeto foi suspenso e a proposta abandonada. Para CCB, “alguns direitos bastante legítimos entraram em conflito com a imaginação do temporário partilhamento que pretendia-se criar com o meteorito em Kassel” (*Ibidem*). Não contente, porém, pretende oferecer uma outra visão dos fatos:

And what if we asked ourselves, beyond this irresolvable contradiction, what it was to see things from the position of the meteorite? It had traveled through vertiginous space before landing on Earth and settling. Would it have wished to go on this further journey? Does *it* have any rights, and if so how can they be exercised? Can it ask to be buried again, as some of the Moqoit argue, or would it have enjoyed a short trip to an art exhibition, rather than a science or world's fair? (*Ibidem*)

Projetando uma subjetividade em um meteorito, a passagem pode causar estranhamento, e até parecer cômica. Todavia, o problema não está especificamente nessa projeção – que encontra seu fundamento no pensamento pós-humanista e na crítica do antropocentrismo – mas como isso é feito aqui para retirar a responsabilidade de certos agentes – e não de outros. O meteorito é apresentado como um ente em movimento, que atravessou o vertiginoso espaço sideral e que, se escutado, talvez ambicionasse continuar em movimento, prolongar sua jornada ou, ao menos, curtir, como um turista qualquer, uma visita a uma megaexposição de arte contemporânea. Nessa projeção caricatural da mais pobre das subjetividades – o sujeito-turista – sobre uma rocha extraterrestre, o que se obtém é o apagamento dos sujeitos responsáveis pelo deslocamento do meteorito – curadora, artistas, instituição. Quando se trata, porém, de enunciar o estado de imobilidade do meteorito, daí enuncia-se a comunidade Moqoit como agente que impede seu trânsito. A inversão abraça o absurdo. Os Moqoit, seres humanos, são os culpados pelo fato de que o meteorito, uma pedra, não ande.

Exportar o mito: a dOCUMENTA(13) no Afeganistão

A proposta mais ousada e mais polêmica de CCB foi certamente aquela de realizar uma primeira parte da *documenta* no Afeganistão. O país que se encontrava naquele momento ocupado por forças militares ocidentais (norte-americanas e da OTAN), em consequência da invasão promovida pelos EUA, como resposta aos ataques terroristas de 11 de setembro de 2001. No texto de abertura do *The Book of books*, a curadora afirma que a questão sobre realizar-se ou não um projeto no Afeganistão foi “longamente debatida”, e em oposição àqueles que afirmaram que “organizar projetos artísticos em zonas de guerra ou em zonas militarmente ocupadas” seria uma forma de “normalização de eventos ultrajantes”, afirma enfaticamente seu posicionamento pessoal como uma ação contra o isolamento: “Eu tomei a decisão de agir em maneiras que não isolam ainda mais as pessoas, mas sim oferecem oportunidades para aproximá-las” (2012: 37).

Com auxílio de órgãos governamentais e culturais, a *documenta* instalou-se em Cabul, onde produziu seminários, palestras e uma exposição que ocupou o Palácio da Rainha (Queen's Palace) e os adjacentes jardins de Bagh-e Babur. Além disso, realizou ainda uma oficina de esculturas dirigidas pelo artista Michael Rakowitz em Bamiyan, região onde se localizavam as históricas estátuas de Buddha destruídas pelo regime Taliban em março de 2001. Essa presença da *documenta* em território de conflito, além de inédita, mostra um engajamento direto da megaexposição global com a nova ordem

geopolítica da Guerra ao Terror. Merece, portanto, ser analisada mais detidamente. Atentaremos, primeiramente, para o discurso que se estabelece como justificativa dessa presença, e que se manifesta em torno ao seminário e à exposição. Em seguida, analisaremos alguns trabalhos de artistas que estiveram presentes em Cabul.

Uma boa síntese dos discursos produzidos a partir da experiência da documenta no Afeganistão encontram-se na brochura de divulgação intitulada: “The Afghan Seminars: A Position of dOCUMENTA (13) / Kabul, Bamiyan, Kassel”⁵. Ali encontramos textos de alguns dos protagonistas dessa presença da documenta no Afeganistão: membros da equipe curatorial, artistas participantes, e ainda o filósofo Christoph Menke, da Universidade de Frankfurt, que atuara nos seminários. Os textos são do primeiro semestre de 2012 e apresentam o que fora até ali a experiência da documenta no país, cujo ponto de chegada se dava agora com a exposição curada por Andrea Viliani e Aman Mojadidi no Queen’s Palace. A diretora artística da documenta escreve a introdução da publicação.

The texts that follow are personal reports from the arts and participants that have been working very closely with me in one of these places: Afghanistan. documenta started in the early 1950s in Kassel, Germany, after a terrible period of conflict, different and totally dissimilar to what has taken place in Afghanistan, but nonetheless in a moment of rebuilding a civil society, at the juncture of where art is felt to be of the utmost importance as an international common language and world of shared ideas and hopes.

Logo de saída, a experiência no Afeganistão é comparada com o momento de fundação da documenta, em Kassel, na reconstrução da Alemanha após a segunda guerra. CCB lembra também que o que a atraiu inicialmente para o Afeganistão foi o interesse no período ali vivido pelo artista italiano Alighero Boetti. Vale lembrar que, filha de mãe piemontesa, Bakargiev formou-se na Itália, na Universidade de Pisa, sendo ademais autora de uma obra sobre o movimento *arte povera* (Christov-Bakargiev, 2005). Boetti, igualmente piemontês e ligado ao *arte povera*, estabeleceu um hotel em Shar-e-Naw, no Afeganistão, em 1971, momento de modernização do país. Entre 1971 e 1977, passou metade de seus anos ali, gerindo o ‘One Hotel’, e produzindo as tapeçarias características de sua obra, notadamente seus *Mapas* (*Mappe*). Enquanto os *Mapas* de Boetti seriam exibidos na exposição em Kassel, em Shar-e-Naw o artista Mario Garcia Torres recuperaria o ‘One Hotel’. O artista já havia produzido uma obra sobre a experiência de Boetti no Afeganistão, e decidiu partir em busca do hotel. Ao descobrir que o prédio não havia sido destruído na Guerra Civil, como acreditava Boetti, Torres decidiu reativar o hotel. O espaço foi alugado pela documenta em 2011, e reativado pelo artista em 2012.

Não à toa, o primeiro texto na publicação em questão é justamente aquele de Garcia Torres, que afirma que em seu tempo em Shar-e-Naw pôde conhecer a população local e forjar uma nova percepção do país totalmente distinta daquela oferecida pelas mídias. O artista não deixa de levantar um autoquestionamento sobre sua presença no país militarmente ocupado: “porque Cabul, e porque nesse momento?” (...) “tenho o direito de ir até lá?”, se pergunta o artista, temendo que a presença poderia ser uma forma de “se aproveitar da situação”. Não obstante, o artista rapidamente conclui em favor da presença da documenta na região, através de uma argumentação de tom relativista: “não importa o que alguém faça, sempre pode ser criticado: argumentos podem ser encontrados para sustentar uma visão a favor ou contra”, cabendo ao artista “explorar esse contexto altamente intrincado mesmo que seja problemático”. Mais interessante ainda é notar como o artista inicia seu texto, não com uma referência a Boetti, mas com uma referência à história da documenta, em semelhança com o início do texto da curadora: “Como começar? Para além de contar-lhes a história do projeto, eu diria que começa com a

história da documenta, com o significado de um lugar, Kassel, e a possibilidade de se deslocar de lá e ao mesmo tempo permanecer conectado a esse lugar”.

Nos textos que se seguem acompanhamos o mesmo movimento anunciado até aqui. Uma recusa das críticas à presença da documenta no Afeganistão, e um referimento ao passado da documenta como legitimação dessa presença. O filósofo alemão Christoph Menke abre seu texto recusando, de maneira voluntarista e sem argumentos muito precisos, a acusação do caráter colonial da empreitada:

In response to the concern that documenta's decision to go to these places ... could be perceived as a colonialist approach, my answer is that, in my view, other ways of inquiring into this matter should be taken into account. Considering, for instance, the nature of contemporary art, the reasons for our interest in it and how this interest is also present here, is not – in spite of the conflict – completely beyond the participants' sphere of interest.

O escultor Michael Rakowitz é aquele que expressa de maneira mais veemente esse estado de recusa, talvez precisamente por se considerar um artista politicamente engajado, falando não apenas em nome próprio, mas em nome da documenta como um todo:

dOCUMENTA(13) did not start an NGO in Afghanistan, nor is it a position embedded with NATO's occupation. To see only the moralistic problems and, on this basis to decide that one should not participate in a context such as Afghanistan, is to submit to one's sense of guilt, which is related to political correctness, and which is a form of racism.

O artista reconhece que ele próprio experimentou mal-estar com a proposta, tendo passado “por uma sequência de desconfortos pessoais ao ser convidado”, mas tendo chegado enfim à conclusão de que “a única palavra que vinha à mente era: sim”. A palavra desconforto, empregada aqui, deve ser sublinhada, pois ressoa em outra passagem do texto:

what could be more uncomfortable and unsettling to an all-to-comfortable art world than to raise the stakes again, as Arnold Bode did in the first decade after the Second World War, and ask how art might be enlisted in the service of rebuilding the culture of a devastated land and people? It is an incredibly problematic gesture and that is what makes it good and important.

Vemos, portanto, que aquilo que resolve o desconforto do artista é mirar-se no exemplo histórico do fundador da documenta, Arnold Bode. Mais uma vez é reestabelecido o paralelo entre o pós-guerra alemão e o Afeganistão contemporâneo. A fundação da documenta é vista como um momento de ruptura com o conforto habitual do mundo da arte, como uma aposta arriscada, um gesto importante porque problemático. Nada na história real da documenta autoriza afirmações desse porte, assim como parece no mínimo temerária a comparação direta do contexto de reconstrução alemão, dez anos após a guerra, com aquele de um país ainda sob ocupação militar. É evidente, portanto, que Rakowitz não está se referindo à história, mas ao mito da documenta. Um mito que está sendo forjado sob novo fogo nesse exato momento, em parte graças a presença da documenta no Afeganistão. E os mitos, como de hábito, confortam.

Os textos de Marian Ghani e de Francis Alÿs divergem dos demais. Aquele de Ghani é um texto neutro, que conta a experiência de recuperação do arquivo fílmico local, que foram digitalizados e colocados em uma base de dados de livre acesso. A empreitada foi como um processo de restituição da memória, visto que o regime Taliban havia proibido os registros fílmicos e realizado uma grande queima de películas em 2001. O trabalho de Francis Alÿs também reage a esse acontecimento, mas de forma

distinta. Alÿs produz um filme no qual crianças brincam com bobinas de filmes na periferia de Cabul. Retornarei ao texto de Ghani mais adiante, ao tratar da obra da artista⁶.

Por ora, é necessário destacar a única voz local na publicação, a da jovem artista Zainab Haidary, uma das selecionadas através dos seminários locais para estar presente na exposição em Cabul e em Kassel. Seu texto é escrito em primeira pessoa, e relaciona a produção artística ao sofrimento, inicialmente com certa ingenuidade: “Talvez a definição que tenho da arte já tenha sido definida por outros. A dor é relevante para a criação da arte. Usando a dor, eu posso fazer arte, e aqueles que tem consciência da dor podem entender, e compreendem o que quero dizer”. Mas é graças a essa mesma ingenuidade que a artista, na sequência, aponta para sua situação específica – dado o caráter excepcional da passagem, transcrevo-a aqui na integralidade:

For instance, I come from a country where people are too poor; the country is battling with the effects of war. Conversely, among these people, I find myself rich. This is because I have the ability to paint. Pain is important for creating art, as it keeps your inner self awake. I am a contemporary artist (with contemporary pain) – who else can produce painting better than me? People experiencing pain have the potential to make strong paintings and installations. I am a girl who does not have an identity. This identity is still to be introduced. My friends and I try to defend our rights and endure a lot of pain. I am an Afghan and due to popular belief we are seen as terrorists, just because we do not have German, Australian or US green cards. Common people think that I am a danger to them. Such assumptions kill me, and on the other hand, cause pain. I say to myself: at different times every country has been at war, and none of them were named terrorists, so why me? People around the world have suffered under bad conditions, but for them, when it is over, they are not called terrorists – so why don't I get another chance? Every time I am called a terrorist it kills me. I belong to a new generation. Someone who has never killed a person and yet is being called a terrorist. This is my personal pain.

É apenas nesse texto que comparece a palavra terrorismo. O vocábulo está ausente dos textos de apresentação da diretora artística da documenta, como está ausente do texto dos curadores da mostra local. Também não comparece nos outros textos que compõem a brochura, dos artistas e intelectuais atuantes no Afeganistão, nem mesmo naquele mais crítico, de Francis Alÿs. Mas quando é oferecido o espaço de fala à artista local, o termo salta como uma categoria central. Isso porque é graças a essa qualificação que toda a ação militar desdobrada em solo afegão se tornou possível. A invasão norte-americana no país foi uma consequência dos ataques terroristas de 11 de setembro de 2001. Os ataques não foram, porém, realizados por forças afegãs. Todavia, a inteligência americana afirmou que o regime Taliban oferecia guarida aos membros da Al-Qaeda, e notadamente a seu líder Osama Bin Laden. Daí, foi possível estender a todo um país a designação de terrorismo – uma designação normalmente antagônica aos parâmetros do Estado-nação. Por isso a sensação de uma violenta sobreposição identitária, presente na fala de Haidary, que faz dos habitantes dessa nação, por extensão, terroristas. Entender esse processo, entender a categoria ‘terrorista’ e como essa foi usada, é indispensável para compreender os conflitos em jogo. Todavia, a questão não parece ter recebido a atenção dos atores envolvidos com a documenta em Cabul, apesar de falas contundentes como essa de Haidary⁷.

Em contraposição ao apelo de Haidary, podemos notar como foi apresentada, na recepção alemã, a participação do segundo jovem artista afegão escolhido para integrar a mostra, Abul Qasem Fushanji. Nos arquivos da documenta encontramos diversas matérias do jornal HNA da província de Hessen, que cobre insistentemente a preparação do evento. Em uma delas, intitulada “Um pouco de esperança de mudança” (“Ein wenig Hoffnung auf Wandel”), de 2 de Julho 2012, o jornal apresenta uma narrativa

inteiramente alinhada com o discurso curatorial. “Cabul. Arte apesar da guerra: esse ano, Cabul é uma antena da documenta 13. Durante anos, a arte não teve nenhum papel na vida dos afegãos. Agora ela reaviva a esperança de mudanças em um país desfeito pela guerra” (Bhandari; Kakar: 2012). Repetindo mais de uma vez durante o texto que a arte havia sido “banida” e “proibida” pelo regime do Taliban, o artigo transmite a ideia de que a documenta está refundando a arte no país. Subtexto implícito, essa refundação só é possível por conta da derrubada daqueles que proibiam a arte – ou seja, só é possível por conta da intervenção militar das forças militares norte-americanas e suas aliadas europeias.

Além disso, a arte que floresce aqui – sempre segundo o artigo em questão – é uma arte que não fala da guerra, ou de seus agentes. O jovem artista escolhido como exemplo na matéria é Abul Qasem Fushanji, “cantor de *trash metal*” e pintor. Segundo o jornal, suas “instalações consistem em desenhos, letras e sons de *heavy metal*. Temas políticos – “como o Taliban ou os Americanos” – ele procura evitar, diz”. Fushanji teve dois trabalhos seus exibidos no Queen's Palace, em Cabul, como parte da dOCUMENTA(13). Na matéria, o artista afegão posa diante de uma pintura de sua autoria. Trata-se de um quadro abstrato gestual, arte autônoma por excelência, e estilo predominante nas primeiras edições da documenta. A pintura poderia ter agradado ao fundador da documenta, Arnold Bode – ele mesmo um praticante do estilo. É como se a documenta estivesse exportando seu próprio mito. Leva para Cabul a mesma refundação mitológica do modernismo sobre as cinzas da guerra que teria sido milagrosamente operada na recém reconstruída Kassel da década de 1950. A curadoria se serve voluntariamente dessa mitologia para propor sua intervenção em Cabul. E o jornal da orgulhosa província de Hessen reitera essa ideia, confundindo as falas do artista com a dos organizadores, produzindo uma impressão de consenso sem fissuras:

“A documenta é uma grande exposição para artistas Afegãos e uma ótima oportunidade para nós, mas acima de tudo nos conecta”, diz Fushanji. “Cria uma relação entre a guerra em curso em Cabul e a guerra que já aconteceu em Kassel”. A exibição paralela reúne a história das duas cidades: “Cabul e Kassel – ambas destruídas pela guerra e ambas reconstruídas fisicamente, reconstrução que necessita renovação espiritual”, escrevem os organizadores (Bhandari; Kakar: 2012).

Percebemos o mesmo movimento em artigo de outro periódico local, o *Süddeutsche*. Demonstrando a mesma harmonia com o discurso curatorial, traz como manchete da matéria uma frase do texto de CCB: “A guerra cria fatos – a arte também” (“Krieg schafft Fakten – Kunst auch”). Em seguida, reitera a ideia da refundação espiritual por via da arte no contexto pós-guerra, como recorrência em Cabul daquilo que teria se passado 50 anos antes em Kassel: “Nos jardins das rainhas: um dos espaços expositivos internacionais da Documenta encontra-se em Cabul. A visita pela exposição de arte local relembra o significado que teve outrora a arte contemporânea para a reconstrução da Alemanha” (Neshitov: 2012).

Entre Cabul e Kassel: sobre alguns trabalhos expostos

Voltemos agora nossa atenção para a exposição realizada em Cabul. O curador Andrea Viliani apresenta a mostra da seguinte maneira:

The exhibition comprises works mainly produced in Afghanistan, engaging the audience in a dialogue full of correspondences (...) as well as mutual evocations of the history of the two cities, Kabul and Kassel, both of which have witnessed destruction through war and the need for physical reconstruction and mental retrieval, becoming stages where our present is represented (as in the two tree sculptures of Giuseppe Penone installed in Kassel's Karlsäue park and in Kabul's Bagh-e Babur). Evoking a condition where war and peace co-exist (as in Zalmai's photographs and Francis Alÿs' paintings) and forms of worldly imagination explore commitment, matter, things, and active life, dOCUMENTA(13)

locates artistic research at a precarious and at the same time engaging point (*apud* Christov-Bakargiev, 2012: 663-664).

Vemos, mais uma vez, aparecer como fio condutor a equiparação entre Kassel e Cabul, como cidades igualmente devastadas pela guerra e necessitadas de reconstrução. A aproximação histórica é aqui desdobrada em contiguidade espacial. As árvores de Giuseppe Penone estão presentes no parque de Karlsaue assim como nos jardins de Bagh-e Babur; as fotografias de Zalmai que se encontram no Palácio da Rainha serão encontradas também em Kassel, e as pinturas que Alÿs exhibe na cidade alemã remetem ao vídeo produzido pelo artista na cidade afegã. Como aponta a fala do curador, a proposta foi a de estabelecer uma relação não problemática, isto é, de continuidade ou de complementaridade entre as exposições de Cabul e de Kassel. Os artistas que expuseram nas duas cidades (apenas uma pequena parcela dos artistas presentes na gigantesca *documenta 13*) apresentaram trabalhos informados por essa demanda da curadoria. Em alguns casos isso significou simplesmente exibir em Kassel a mesma obra já exibida em Cabul. Em outros casos, isso significou representar Kassel em Cabul e Cabul em Kassel. Ou ainda, propor intervenções semelhantes, mas não idênticas, em cada local.

Vejamos os exemplos. O consagrado artista Giuseppe Penone, artista igualmente projetado pelo movimento *arte povera*, realizou dois projetos semelhantes, embora não idênticos, em Cabul e em Kassel. Em Cabul, Penone instalou a escultura *Radici di pietra*, composta de uma base e um pilar de mármore que foi apoiado diagonalmente sobre a lateral de uma árvore nos jardins de Bagh-e Babur. Em um gesto característico de sua obra, Penone cria uma tensão entre a natureza, com seu movimento ininterrupto, e o caráter estático da intervenção escultórica. A árvore continuará seu crescimento, mas agora reagindo ao peso do mármore, e levando consigo a escultura, que se modifica com o movimento da natureza. Em sentido oposto vai a escultura instalada no parque de Karlsaue. *Idee di pietra* é uma imensa árvore de bronze, de cerca de 9 metros de altura, que traz em sua copa uma grande rocha, retirada de um rio⁸. Vista de longe, a árvore parece ameaçada de romper-se sob o peso da imensa pedra. Enquanto a escultura em Cabul é de movimento ascendente, aquela de Kassel é tendencialmente descendente. Aqui, porém, o verdadeiro movimento está ausente, pois a natureza foi subtraída. O bronze impede todo movimento, que permanecerá sempre como mera latência.

Outros artistas estabeleceram uma relação distinta entre os espaços, representando-os de maneira alternada. É o caso, por exemplo, de Tacita Dean, que realizou dois trabalhos inéditos para a *DOCUMENTA(13)*. Em Cabul, Dean apresentou o trabalho *Jolyon* (2012), uma série de 100 cartões postais da cidade de Kassel antes da guerra, sobre os quais Dean fez intervenções em guache, sobrepondo o cenário urbano atual àquele representado nos cartões. Os postais foram de fato enviados por correio da Alemanha para o Afeganistão, e é daí que a obra extrai seu nome. O destinatário dos postais foi Jolyon Leslie, outrora diretor da Aga Khan Trust for Culture em Cabul, um dos organismos promotores da exposição. Nome pouco comum, Jolyon é um nome de origem literária, proveniente do romance *The Forsyte Saga* de John Galsworthy. O autor fora próximo ao avô de Dean, razão pela qual o pai da artista recebeu Jolyon como seu segundo nome – sendo possivelmente, acredita Dean, a primeira pessoa real batizada com o nome ficcional. Aparentemente simples em sua forma, a obra encerra, todavia, complexidade, entrecruzando não apenas o espaço, mas sobretudo temporalidades, tanto em âmbito histórico quanto pessoal. Primeiramente, Dean retoma a imagem de uma cidade desaparecida, a Kassel do pré-guerra, devastada posteriormente pelas bombas. O fato de recuperar essas imagens é interessante, pois antecedem ao período da *documenta*, escapando, portanto, aos lugares comuns de sua narrativa. É habitual reencontrar nas publicações sobre a *documenta* as

imagens da cidade devastada, o que serve a reforçar a importância da reconstrução na qual toma parte a criação da documenta. No caso da obra de Dean, a reconstrução não é confrontada com a destruição, mas com a existência prévia de uma outra cidade, distinta em sua arquitetura, ocupada por outros habitantes. A reconstrução deixa de aparecer como redenção e como preenchimento do vazio. Pelo contrário, revela aqui uma dimensão bastante distinta, aparecendo agora como substituição material e apagamento da memória. Esse entrelaçamento temporal entre as duas cidades, um entrelaçamento entre temporalidades históricas, se confunde ainda com a ordem privada, a história da família da artista, articulada na projeção da figura paterna através da homonímia do destinatário. As temporalidades se cruzam também com as temporalidades da história da arte, aqui presentes na evocação do *hasard objectif* surrealista e da arte postal explorada pelo conceitualismo.

Em Kassel, por sua vez, Dean apresentou *Fatigues* (2012), uma série de 6 painéis de grandes proporções – com altura de 2,30 m e comprimentos variando entre aproximadamente 5,5m e 7,4 m – compostos de desenhos de giz branco sobre quadro negro. Os desenhos narram a história do rio Cabul, desde seu nascimento nos picos nevados da cordilheira do Indocuche (Hindu Kush), até o momento das enchentes que sazonalmente alagam o vale no qual se situa a capital afegã. Os painéis foram instalados em um pequeno prédio de dois andares, de forma que os picos montanhosos se encontravam no andar de cima, e a descida da água era acompanhada pelo sentido descendente da visita. A obra de Dean era a única a ocupar esse espaço, e não estava, portanto, em relação direta com outras obras da exposição. *Fatigues* é distinto dos trabalhos habituais de Dean, em sua maioria obras filmicas com trabalho em película, ou ao menos com alguma forma de apropriação de imagem – como no caso dos cartões postais acima mencionados. A intenção inicial da artista era, efetivamente, realizar um filme sobre o mesmo tema, o que tentou fazer dirigindo as filmagens à distância. O resultado não foi satisfatório e, com base nas imagens obtidas, a artista realizou os painéis. A mudança de suporte pode ter sido motivada por uma contingência, mas a escolha é bastante significativa. Primeiramente, o uso do giz auxilia na obtenção de efeitos formais desejados de transparência semelhantes a veladuras, úteis na representação de massas aquosas e vapores, assim como salienta em contraste a brancura dos picos nevados. Ao mesmo tempo, consequência fundamental, dotam a obra de fragilidade, deixando sua durabilidade ameaçada. Nesse sentido, a obra mimetiza seu conteúdo, o gelo que se desfaz em água, a torrente que recobre a paisagem e leva o que está pelo caminho. Como na poesia romântica, ou ainda na poesia clássica chinesa, a água é metáfora da impermanência. A obra adquire materialmente essa mesma impermanência. Isso é importante ainda em ao menos mais dois sentidos. Primeiro, porque serve de contraponto às demais qualidades materiais da obra, que recobram algo da tradição da grande pintura. Os painéis são de grandes dimensões e a forma da representação caudatária da pintura romântica. Das vistas dos altos picos nevados até a ameaça torrencial das águas, tudo parece evocar a estética do sublime. O uso de um material barato e destinado ao apagamento são os contrapontos necessários que retiram das obras aquilo que carregam de demasiado acadêmico, ou mesmo de conservador – não apenas artística, mas politicamente, se pensarmos nos usos que essa forma de pintura romântica recebeu nos dois países em que atua Dean: os EUA e a Alemanha. Finalmente, último ponto a ser notado, a obra de Dean parece caminhar na contramão da vontade de restituição proposta por outros trabalhos e também apregoada pelo discurso curatorial como uma resposta aos ataques do fundamentalismo contra a arte. Ao fazê-lo, parece indicar uma verdade sobre a própria documenta, a impermanência de qualquer restituição proposta por uma exposição que não tem seu lugar verdadeiro no vale de Cabul.

Consideremos mais uma artista presente nas exposições de Kassel e Cabul, Mariam Ghani, artista de origem afegã radicada nos EUA, e que realizou dois projetos para a dOCUMENTA(13). Um deles foi

uma obra de vídeo-instalação, comissionada pela documenta, e intitulada *A Brief History of Collapses*. Na documentação dos arquivos encontramos o projeto da obra, no qual o título ainda figura como provisório. É interessante notar como a organização do evento sintetiza a proposta:

[documenta] began in 1955 as an attempt to reestablish culture and the visual arts as a primary focus of society (...) after the trauma of World War II. (...) All this came about in Kassel, a city that had been severely bombed in 1943 with the destruction of 90% of the city centre, enormous civilian casualties and the sudden creation of 150.000 homeless. (...) These processes of postwar recovery and reconstruction are one of the main points of focus of dOCUMENTA(13), and they connect Kassel with Kabul in that we strive to promote the essential role of culture as a catalyst for innovation. (...) By stressing the parallels between histories of Kassel and Kabul, Mariam Ghani's project builds on this loose connection, triggering an understanding of historical processes. Overall, her project can be said to function as a bridge between the two cities, thus exemplifying the goals of dOCUMENTA(13).

A obra é apresentada, portanto, segundo os termos que já vimos serem caros à curadoria da exposição, sobretudo no que tange à justificativa da presença da documenta no Afeganistão. Mais uma vez é evocado o momento fundador da exposição e sua função no reestabelecimento da sociedade, a arte servindo como catalisador da recuperação em um momento pós-traumático. Na compreensão da curadoria, a obra de Ghani se enquadra no mesmo conjunto de intenções. A relação que estabelece entre os edifícios de Cabul e de Kassel equivaleria a estabelecer uma relação entre as duas cidades na qual a reconstrução da cidade alemã poderia aparecer como modelo para a reconstrução da cidade afegã – a documenta cumprindo agora na reconstrução do Afeganistão o mesmo papel que teria cumprido na reconstrução da Alemanha.

Não à toa, a obra foi exibida nas duas cidades, estando montada no interior do Palácio da Rainha, em Cabul, e em uma das salas do Museu Fridericianum, em Kassel. Em Cabul o vídeo teve narração em persa afegão (dari), e em Kassel teve versões em alemão e em inglês. Trata-se, portanto, de um exemplo no qual a continuidade entre os dois espaços expositivos se deu de maneira direta, a mesma obra sendo exposta em ambos os locais. Além disso, a continuidade entre as duas cidades estava também presente no próprio conteúdo da obra.

A obra era composta de um vídeo digital em alta definição projetado em dois canais sobre telas de 2,5 metros de altura⁹. Cada uma das telas exibia tomadas feitas em dois espaços distintos: o próprio Museu Fridericianum, em Kassel, e o palácio Dar ul-Aman, em Cabul. O primeiro, construído em 1779 pelo arquiteto francês Simon Louis du Ry a pedido do déspota esclarecido Frederico II; o segundo, obra do arquiteto alemão Walter Harten, erigido em 1929, por encomenda do rei Amanullah Khan, que empreendeu reformas modernizadoras no país. Enquanto o primeiro encontra-se renovado, sendo abrigo da documenta há 50 anos, o segundo encontrava-se em ruínas¹⁰. Em seu site, a artista apresenta a obra da seguinte forma:

A Brief History of Collapses exploits the uncanny architectural similarity between two buildings constructed two centuries and a continent apart – the Museum Fridericianum built by Simon Louis du Ry in Kassel, Germany in 1779, and the Dar ul-Aman Palace built by Walter Harten in Kabul, Afghanistan in 1929 – to explore both similarities and differences in their histories, myths, uses and contexts. One is a ruin, but was once part of a reformer-king's project to build a new kind of city; one was a ruin, but is now restored to the purpose for which it was built, as the first public museum in Europe. Each represents a specific moment in which an impulse to open society was crystallized in architecture; and each also represents, to those who know the history (or can read it in the bones of the building) a

series of blows delivered to those ideals, which resulted in the collapses of both dreams and buildings. Because Dar ul-Aman deliberately references the period and principles of German neo-classicism, as embodied by the Fridericianum, the two buildings also share similar layouts and details (Ghani, 2012).

Vemos que a maneira como a artista apresenta o trabalho soa já diferente da apresentação da organização. Enquanto a curadoria insiste em “paralelos” e “pontes” de uma história comum, a artista enfatiza, por sua vez, “similaridades e diferenças em suas histórias, mitos, usos e contextos”. A similaridade inicial é a similaridade arquitetônica, que ao ser explorada revela um forte contraste dado pelo estado atual de cada edificação. Os dois vídeos são feitos de um longo plano-sequência, uma câmera subjetiva que atravessa paulatinamente todo o espaço do edifício. Os vídeos são projetados paralelamente em dois canais, o que oferece uma apreensão simultânea dos dois espaços. A experiência da projeção, por conta da escala e da câmera subjetiva, é particularmente eficaz em transmitir a sensação de se estar no espaço filmado. Com isso, o espectador que se encontra no palácio em ruínas sente a presença do espaço construído, e aquele que está no museu renovado sente a presença das ruínas.

Os vídeos são entrelaçados por uma projeção sonora de canal único, com uma trilha sonora e uma narração em voz-off que conta alternadamente a história de cada um dos edifícios. Inicia-se com uma advertência, na qual a narradora alerta aos ouvintes sobre a ilusão de acreditar que “o mito nunca se torna história, ou a história, mito”, e de que é “inútil fingir que as histórias são contadas sem intenções”.

A câmera subjetiva nos leva na perseguição de uma personagem que perambula pelos edifícios, mas que constantemente escapa ao enquadramento¹¹. A personagem não é idêntica. Nas filmagens em Dar-ul Aman, a personagem traça túnica branca e xador, e naquelas do Fridericianum uma roupa ocidental de época. São personagens, portanto, que remetem ao passado dos edifícios. A trilha sonora resume-se a um piano em ritmo lento que insiste sobre poucas notas com vibração alta e intervalos menores. Tudo somado, trilha, indumentária passadista e o movimento de fuga da personagem compõem uma aura fantasmática, não muito distinta de um filme de suspense. A artista, de fato, refere-se a seus personagens como “espectros”, e diz que os edifícios “assombram” um ao outro:

a different specter is pursued in each place: one camera chases a ghost of the past that can neither be revived nor reconciled, while the other chases an unrealized vision, the possible future that can never be made fully real in the present. In another sense, each building serves to haunt the other: when the Fridericianum, which was once a ruin but has been restored, is juxtaposed with Dar ul-Aman, which remains a ruin, each could be understood as the past or future of the other.

Comissionada para exposição, a obra parece alinhada com as concepções da curadoria. Apresenta a história de objetos (os edifícios), e não sujeitos, estabelece uma relação de proximidade entre as duas cidades e poderia ainda ser compreendida como uma apologia da reconstrução, se compreendermos o Fridericianum reconstruído como polo positivo do vídeo, e futuro almejado para o Palácio de Dar-ul-Aman. Todavia, a advertência que serve para relativizar a narrativa torna esse alinhamento menos direto. Além disso, a relação entre passado e futuro de um edifício ao outro não é tão evidente. O fato de que o espectro que ronda o Fridericianum porte trajes de época desautoriza a leitura do museu alemão como sendo simplesmente o futuro visado para o palácio afegão, como modelo de reconstrução. As vestes da personagem parecem evocar um momento anterior aos conflitos europeus que levariam à devastação da cidade de Kassel e, conseqüentemente, do prédio construído sob os auspícios de

Frederico II. Nesse sentido, as ruínas de Dar ul-Aman também podem ser vistas como o futuro do Friedericianum, ao menos como uma forma de futuro anterior.

Finalmente, o vídeo pode ser visto também como revelador do reverso destrutivo da razão ocidental, ou como o colapso reiterado do projeto iluminista. A insistência sobre a semelhança arquitetônica dos dois edifícios coloca em evidência a pretensão universalizante do iluminismo europeu, e sua aceitação como modelo modernizador da política e das relações sociais em diferentes partes do mundo. O paralelo das ruínas atuais de Dar ul-Aman com as ruínas passadas do Friedericianum ajuda a compreender a destruição como um resultado adverso desse mesmo projeto modernizador e não como produto da não aceitação da modernidade por fundamentalismos locais – ideia que transparece nos discursos e obras que salientam as proibições do regime Taliban.

Considerações finais

Cabe destacar algumas questões a partir daquilo que foi acima exposto. Primeiro, vimos como se organizou o discurso curatorial da dOCUMENTA(13), e identificamos os pressupostos teóricos que orientaram as escolhas de Christov-Bakargiev. A maneira como a curadora formula seus propósitos parece por vezes marcada por certa ingenuidade. Trata-se, na verdade, de uma ingenuidade aparente, que funciona como estratégia discursiva¹². A curadora está amplamente ciente da dimensão autorreflexiva atingida pelo campo curatorial, como releva em passagem de seu texto:

Recent writings about art are often of two orders. The first reports on the intention of the artists and the effects their artworks have on viewers, as well as on the social consequences of these effects, and this register is often descriptive and illustrative. The second order occurs in writings that speak about curatorial positions in art today, constituting a meta-artistic discourse. This second mode of speech begun in the period of self-awareness of curatorial practice and the professionalization of the field of exhibition-making (Christov-Bakargiev, 2012: 38).

Deste modo, pode-se pressupor que a curadora tem ampla ciência das implicações de suas escolhas, notadamente quando se lança sobre a história da documenta, apropriando-se dela no intuito de legitimar sua ação inédita fora de Kassel. Diretora artística de uma única edição, deixa uma marca que excede sua passagem. E não apenas em termos práticos, inaugurando o precedente de uma documenta fora da Alemanha, estratégia a ser retomada em seguida por Adam Szymczyk, que em 2017 levou a documenta 14 para a Grécia. Mas também enquanto marca historiográfica, de reescritura da história da própria exposição – que nesse caso é também, como vimos, uma história sublimada em mito.

Pudemos acompanhar como o mito oculta contradições, não apenas históricas, mas com relação ao presente a partir do qual e sobre o qual a exposição fala – contradições tornadas ainda mais agudas pelas desigualdades da ordem global na qual se insere voluntariosamente a exposição. Notável é o silêncio sobre o terrorismo, vocábulo ausente nos discursos em torno da exposição, apesar de ser o termo que orienta toda a geopolítica da época e, especialmente, a ocupação militar no Afeganistão, país que recebe um braço da documenta. Por outro lado, vimos que as obras que abarcaram os dois espaços expositivos, mesmo quando comissionadas, nem sempre se enquadram inteiramente no discurso oficial da exposição. Trabalhos como os de Dean e Ghani revelam fissuras no mito. Não porque as artistas tenham intencionado se contrapor ao discurso curatorial. Ocorre que, ao moverem-se para uma temporalidade anterior à reconstrução do pós-guerra, suas obras permitem uma inversão de perspectiva, na qual não é mais a reconstrução e sim a destruição da guerra que aparecem como o verdadeiro destino da modernidade.

Referências

BOURRIAUD, N. *Estética relacional*, trad. Denise Bottmann, SP: Martis Fontes, 2009.

BUURMAN, N. Angels in the White Cube? Rhetorics of Curatorial Innocence at dOCUMENTA(13). Curating in Feminist Thought, *oncurating.org*, n. 29, may 2016, pp.146-160.

BUURMAN, N.; RICHTER, D. documenta – Curating the History of the Present, *oncurating.org*, n. 33, June 2017.

CHRISTOV-BAKARGIEV, C. dOCUMENTA(13). *Catalog 1/3. The Book of Books*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012.

_____. *Arte Povera*. London: Phaidon, 2005.

GARDNER, A.; GREEN, C. *Biennials, Triennials and documenta*, Wiley / Blackwell, 2016.

GLICENSTEIN, J. *L'art, une histoire d'expositions*. Paris: PUF, 2009.

KURZ, R. *Weltordnungskrieg. Das Ende der Souveränität und die Wandlungen des Imperialismus im Zeitalter der Globalisierung*. Horlemann Verlag, Bad Honnef, 2003.

ZACARIAS, G. F. *No espelho do terror: jihad e espetáculo*, SP: Elefante, 2018.

_____. “documenta: exposição para uma época de crises?”, *Periódico Permanente*, n. 8, 2020.

ARTIGOS DE JORNAL

BHANDARI, S.; KAKAR, H. Ein wenig Hoffnung auf Wandel. *HNA Zeitung*, 2. Juli 2012.

NESHITOV, T. Krieg schafft Fakten – Kunst auch. *Süddeutsche*, 14. Juli 2012.

SÍTIOS DA INTERNET

MARIAM GHANI, *A brief history of collapses* (2012). Disponível em: <https://www.mariamghani.com/work/357>. Acesso em 08/07/2019

ARQUIVOS CONSULTADOS

Documenta archiv, Kassel, Alemanha.

Notas

* Professor de História da Arte (IFCH-Unicamp). Possui doutorado em Estudos Culturais junto às universidades de Bergamo (Itália) e de Perpignan (França). Foi bolsista do programa Erasmus Mundus da União Europeia, e pesquisador visitante da Universidade de Yale (EUA). E-mail: gabrielz@unicamp.br ID: <<https://orcid.org/0000-0002-0290-9678>>.

¹ “Arte em tempos de exceção: a documenta de Kassel na era da Guerra ao Terror”. Projeto de pesquisa com financiamento FAPESP, na modalidade Auxílio Regular, processo n. 2017/07832-2.

² Tratei desse problema de maneira sintética com relação às últimas 4 edições da documenta no texto “documenta: exposição para uma época de crises?”, publicado no *Periódico Permanente*, n. 8, 2020 (Zacarias, 2020).

³ Permito-me remeter aqui a reflexão que elaboro sobre a relação entre espetáculo e ilusão de onipotência em meu livro *No espelho do terror: jihad e espetáculo* (Zacarias, 2018).

⁴ Conceito forjado pelo crítico e curador francês Nicolas Bourriaud (2009). Em Chistov-Bakargiev a dimensão relacional pode ser entendida também em outro sentido, aquele das relações da própria curadora, que coloca em cena suas escolhas e processos, notadamente em um dos volumes do catálogo, formatado como um diário e intitulado *The Logbook*. Não analisarei aqui esse volume, e remeto, portanto, para a análise crítica de Nanne Buurman, “CCB With... Displaying Curatorial Relationality in dOCUMENTA(13)’s *The Logbook*” (Buurman; Richter, 2017)

⁵ A brochura foi editada com o apoio do Goethe-Institut do Afeganistão e, curiosamente, talvez por questões práticas, não foi reproduzida no *The Book of books*. Consultamos a publicação no *documenta archiv*. Trata-se de uma brochura em formato tabloide, dimensão A3 e sem indicações de número de página.

⁶ Infelizmente não temos espaço nesse artigo para tratar das obras de Francis Alÿs. Além dos trabalhos apresentados em Cabul (o filme *Reel/Unreel*) e em Kassel (uma série de pinturas em encaústica realizadas durante as filmagens), seria necessário considerar o retorno do artista ao Afeganistão em 2013, ou seus trabalhos realizados no Iraque em 2016, todos sendo desdobramentos dos problemas que o artista enfrentou pela primeira vez ao participar da documenta(13).

⁷ No âmbito mais amplo da documenta(13), uma exceção foi o artista Sam Durant, que problematizou a noção de terrorismo em sua instalação *Scaffold* (2012), montada no Parque Karlsuae em Kassel. O artista, porém, não teve trabalhos apresentados no Afeganistão.

⁸ Obra de instalação complexa, está assente em uma base de aço e cimento, oculta em buraco de 2 metros de diâmetro e 1.2 metros de profundidade. Pesando mais de 3 toneladas, a escultura, ademais, foi enviada da Itália. Trata-se da primeira obra comissionada

para a exposição, instalada já em 2010. Vale lembrar que o artista possui outras análogas, *Idee di pietra* compondo uma espécie de série, sendo algumas delas anteriores a 2010.

⁹ Tive a ocasião de ver a obra montada em Kassel. Mas é possível assistir aos vídeos em canais paralelos no site da própria artista: <https://www.mariamghani.com/work/357>

¹⁰ O palácio havia já sofrido muitas avarias durante a Guerra Civil afegã dos anos 1990, antes de sofrer novos ataques durante a invasão militar norte-americana. Ainda em 2012, ano da documenta, o palácio esteve entre os alvos elencados pelo Taliban, ao passo que se almejava restaurá-lo para transformá-lo em sede do novo parlamento do país (ideia posteriormente abandonada). A restauração do palácio iniciou-se apenas anos depois, em 2016, sendo concluída em 2019.

¹¹ A personagem é interpretada pela performer Erin Ellen Kelly, responsável também por coreografar o deslocamento no espaço.

¹² Essa aparente ingenuidade e suas contradições em termos de prática curatorial foram devidamente analisados por Nanne Buurman (2016), que nota também seu caráter regressivo em termos de política de gênero.

Artigo recebido em fevereiro de 2020. Aprovado em abril de 2021.