

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
COORDENADORIA GERAL DE ESPECIALIZAÇÃO,
APERFEIÇOAMENTO E EXTENSÃO – COGEAE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LATO SENSU
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM ARTE: CRÍTICA E CURADORIA**

Isabella Guimarães Rezende

**DESAPRENDER COM A DOCUMENTA 14: A ARTE COMO LUGAR DA
EXPERIÊNCIA**

**SÃO PAULO
2017**

ISABELLA GUIMARÃES REZENDE

**DESAPRENDER COM A DOCUMENTA 14: A ARTE COMO LUGAR DA
EXPERIÊNCIA**

Monografia apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista do Curso de Pós-graduação *Lato Sensu* – Especialização em Arte: Crítica e Curadoria da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Orientador: Prof. Dr. Fabio Cypriano.

**SÃO PAULO
2017**

Ficha Catalográfica:

GUIMARÃES REZENDE, Isabella
Desaprender com a documenta 14: a arte como lugar da
experiência / Isabella Guimarães Rezende. -- São Paulo, 2017.
232 f.: il

Orientador: Fabio Cypriano.
Monografia (Pós-Graduação Lato Sensu em Arte: Crítica e Curadoria),
Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão/PUC-SP,
2017.

1. História da Arte. 2. Arte contemporânea. 3. Curadoria. 4.
Documenta. 5. História das exposições. I. Cypriano, Fabio. II. Título.

Isabella Guimarães Rezende

Desaprender com a documenta 14: a arte como lugar da experiência

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Aprovada em: São Paulo, ____ de _____ de _____.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	I
RESUMO	II
ABSTRACT	III
INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – HISTÓRIAS E LEGADOS DAS DOCUMENTAS	14
Contexto e origem	14
As histórias das documentas	17
documenta I	17
documenta II	26
documenta III	30
documenta 4	32
documenta 5	34
documenta 6	41
documenta 7	43
documenta 8	47
documenta IX	50
documenta X	53
documenta11	59
documenta XII	62
dOCUMENTA (13)	65
Legados e contribuições para o exercício de pensamentos críticos para além do campo da arte	70
CAPÍTULO 2 – APRENDENDO COM ATENAS: CONCEITOS E RECORTES CURATORIAIS	76
Plataformas expositivas audiovisuais	85
Plataformas expositivas sonoras	87
Plataformas expositivas gráficas e publicações	90
Plataformas expositivas reflexivas e educativas	99
Plataforma expositiva de programas públicos	103
Plataforma expositiva on-line	107
documenta 14: Agente de reflexão crítico e agente de reflexão criticado	107

CAPÍTULO 3 – APRENDENDO COM ATENAS: A ARTE COMO O LUGAR DA EXPERIÊNCIA	115
Estratégias de imersão, conceitos, artistas e recursos expográficos	116
Registros do processo de imersão	121
<i>Athinaiki Techniki</i> em Exarcheia	121
Duplos: <i>Drawing a line through landscape</i>	122
Duplos: <i>O 8</i>	124
Duplos: <i>Glimpse e Realism</i>	126
Duplos: <i>Adonis</i>	128
Duplos: <i>Such a morning e Letter 5 (Such a morning)</i>	130
Duplos: <i>The Tempest Society</i>	130
Recursos expográficos: filmes, músicas, documentações e performances	131
Duplos: <i>The Missing Link. Dicolonisation Education by Smiling Stone</i>	133
Duplos: <i>Time as Activity: Live Athens – Berlin</i>	134
Duplos: <i>Biinjiya'iing Onji (From inside)</i>	135
Uma transposição: a documenta e a crise grega, dentro do expoente máximo da arte contemporânea em Atenas – Museu Nacional de Arte Contemporânea	136
Duplos: <i>Tripoli Cancelled e Two Meetings and a Funeral</i>	139
Duplos: <i>Occupation e Heimat</i>	142
Duplos: <i>Building as Unowned Property e Rose Valland Institute</i>	145
Uma transposição: a crise grega e o “retorno de um presente” dentro do expoente máximo da arte contemporânea em Kassel – Fridericianum	147
The Parliament of Bodies e The Society of Friends of Halit	150
246247596248914102516... And then there were none na Neue Neue Galerie	151
Recursos expográficos: vidros e tessituras urbanas	153
<i>Nassib's Bakery e Works from I Strongly Believe in Our Right to Be Frivolous</i> na Glass Pavillions	154
Duplos: <i>Monument for strangers and refugees e Biafra Time Capsule</i>	156
Recursos expográficos: ressignificação de espaços museológicos	158
Uma homenagem à Lorenza Böttner	161
<i>Monday</i> na Kulturbahnhof	162
<i>Whispering Campaign</i> à deriva e <i>Skin Set Project</i> na documenta Halle	163
Duplo: <i>I had nowhere to go: A portrait of a displaced person</i>	165
Kassel transvestida de Atenas e o fim da dívida da Grécia paga à Alemanha	167
Uma breve reflexão decorrente da experiência: o lugar da memória	169
CONSIDERAÇÕES FINAIS	173
BIBLIOGRAFIA	186
ANEXOS	

*Dedico este trabalho ao meu pai e ao
desconhecido que me habita.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Renata, que esteve comigo em mais uma fase acadêmica, sempre presente, cúmplice do caos que habita a minha cabeça e o meu modo de pensar, sentir e também escrever as linhas que se seguirão.

Ao Fabio, pela interlocução, que me trouxe crescimento intelectual, e pelo incentivo vital para a concretização desta pesquisa.

À Carolina, minha companheira de vida. Sem ela, não teria conhecido Atenas, Kassel, a documenta 14 e outras partes de mim.

À Audrey, guardiã do meu inconsciente, por acompanhar a minha psique e por sempre acreditar.

Ao Adam Szymczyk, por ter me proporcionado a experiência de arte mais radical e marcante que experienciei em meus 31 anos de vida.

RESUMO

O presente trabalho propõe-se a estudar a documenta 14, Aprendendo com Atenas, que aconteceu em 2017, como manifestação política, cultural e crítica, para além das fronteiras territoriais e simbólicas de Kassel. Para tanto, buscou-se fazer um levantamento histórico das origens da instituição dentro das contingências de seu contexto, como desafio epistemológico, bem como conhecer o legado deixado pelo trabalho intelectual de cada curador ao longo dos sessenta e dois anos da permanência do que é conhecido hoje como uma das mais celebradas e aguardadas exposições de arte contemporânea.

Palavras-chave: documenta; Kassel; arte contemporânea; exposição; curadoria.

ABSTRACT

The present work proposes to study documenta 14, Learning with Athens, that happened in 2017, as a political, cultural and critical manifestation, beyond the territorial and symbolic borders of Kassel. To do so, it was sought to make a historical survey of the origins of the institution within the contingencies of its context, as epistemological challenge, as well as to know the legacy left by the intellectual work of each curator over the sixty-two years of the permanence of what is known today as one of the most celebrated and awaited contemporary art exhibitions.

Keywords: documenta; contemporary art; exposition; curatorship.

INTRODUÇÃO

Essa dissertação tem como objetivo compreender a origem e a história da documenta, exposição quinzenal de arte contemporânea que acontece em Kassel, no interior da Alemanha desde os anos 1955, bem como analisar a sua última edição, 14^a, realizada em 2017, a partir da experiência pessoal de imersão de duas semanas por parte da autora.

A história das exposições vem sendo consolidada como um recurso plausível para análise e compreensão de processos, mudanças e percepções políticas, afirmando, assim, um campo autônomo e legítimo da arte. Escolhas específicas, intervenções na prática curatorial, determinação de significados, efeitos e implicações construídas em momentos-chaves de concepção e realização de exposições, legitimam a construção de legados, que auxiliam na compreensão da conjuntura que vivemos, angariando novos sentidos e modos de fazer, de acordo com as mudanças do mundo e das referências visuais. Além disso, as dimensões polissêmicas que se estabelecem entre a arte, a sociedade e a política, quando vinculadas, problematizam as questões mundiais e assumem relações específicas em função dos momentos históricos por elas perpassados.

O estudo da origem da documenta está vinculado a um esforço de recuperação do pós-guerra que desvelou o programa de recuperação econômica alinhado à potência hegemônica norte-americana, além do engajamento de uma exposição, alinhada aos tempos de sua época, que buscou devolver à sociedade toda a produção de arte que outrora fora censurada pelos nazistas.

Neste sentido, a monografia deverá ter como recorte empírico não somente o contexto que impulsionou e originou a série de exposições, bem como um breve estudo sobre as mudanças paradigmáticas e estruturais encorajadas em cada edição, definindo a consolidação da instituição ao longo de seus 62 anos de existência. Para além deste resgate histórico, buscou-se analisar e compreender a concepção e as práticas curatoriais da última edição.

Em 2017, a 14^a edição da exposição, Aprendendo com Atenas, curada pelo polonês Adam Szymczyk (nascido em 1970) tomou lugar em Atenas e Kassel,

respondendo ao legado de edições prévias de descentralização e descolonização. Este, iniciado pela documenta X engajou participantes, sejam estes artistas, teóricos, pensadores do Sul Global, continuando na documenta 11 com o início de plataformas fora do seu eixo de origem, se expandido para Berlim, Viena, Nova Déli, Santa Lúcia e Lagos, seguido da documenta 12, que lançou uma rede de revistas ao redor do mundo e, por fim, da dOCUMENTA (13), que contou com projetos satélites em Kabul, Alexandria e Banff.

Aprendendo com Atenas privilegiou uma vasta produção intelectual e artística que buscou desaprender do familiar, para além de todos os locais que acolheram as obras dos seus 246 artistas participantes, seja em torno das publicações que iniciaram-se dois anos antes da abertura da exposição, em 2015 – a revista de origem grega *South as a State of mind*, que hospedou quatro edições da documenta 14 –, assim como dos programas públicos semanais do Parlamento dos corpos, proposto pelo filósofo espanhol transgênero Paul B. Preciado, iniciados em Atenas em 2016, além de uma vasta programação de rádio, música ao vivo, cinema, TV pública, jornais e educação.

O objeto de estudo da pesquisa é de grande relevância para o campo da curadoria, em consequência da consolidação da documenta como chancela máxima de legitimação institucional e artística que reverbera as produções expressivas e radicais de várias partes de mundo, muitas vezes não incorporadas pelo mercado. Atuando como uma exposição de arte contemporânea de extrema magnitude no cenário artístico, a documenta possibilita ao seu curador a realização de um trabalho autoral e experimental, em processo de concretização por durante cada quatro anos.

Analisar as contribuições de cada curador para cada edição da exposição, bem como imergir no território complexo da documenta 14, permite reconhecer novos modos de conceber e produzir uma exposição de arte contemporânea nos tempos de hoje, seja conceitual e espacialmente. Toda a trama que envolve a sua realização e os recursos utilizados para tal, assim como as escolhas dos artistas, a maneira de apresentá-los, as narrativas criadas, a construção de uma teoria, a apropriação de locais para acolher a mostra e seus desdobramentos no contexto urbano, os

dispositivos curatoriais, as respostas e as rupturas criadas a partir das edições anteriores propiciam o entendimento da documenta como um fenômeno total.

Partindo do estudo das origens institucionais, esta pesquisa deverá assumir as seguintes linhas de reflexão:

Primeira, sob a ótica internacional, a documenta foi criada num contexto de Guerra Fria, época na qual os EUA, num confronto com a URSS / realismo socialista, implantou uma estratégia de divulgação de um determinado movimento de arte ocidental, o expressionismo abstrato.

Segunda, dentro de uma perspectiva nacional, a documenta surgiu num contexto de recuperação econômica, social e cultural dos alemães, por iniciativa substancial do artista e professor Arnold Bode, mediante as consequências deixadas pela Segunda Guerra Mundial e pelo nazismo, que censurou a produção artística de vanguarda, denominando-a “arte degenerada”.

Terceira, a documenta, que passou a acontecer continuamente, em sua característica de instituição, passa por transformações significativas que alteram o seu perfil durante o seu desenvolvimento, encorajando o trabalho de curadores, de suas metodologias, processos mentais e diversas perspectivas dos curadores e dos artistas envolvidos ao longo de 62 anos.

Quarta, a 14ª edição da exposição, Aprendendo com Atenas, aconteceu em Atenas e em Kassel, num gesto radical social e político de fragmentação, transposição e diálogo entre ambas as cidades, construindo uma narrativa que abarcou complexidades curatoriais propostas pelo trabalho de Adam Szymczyk. Estas ultrapassaram as fronteiras expográficas tradicionais, de forma crítica e radical com a abertura internacionalista e outras perspectivas do contexto local em Kassel.

Quinta, a documenta 14, situa-se dentro de uma rede do sistema da arte contemporânea influenciando, definindo e legitimando o campo artístico desde quando surgiu até os dias de hoje, e, exercendo grande um papel na divulgação da arte contemporânea no mundo.

Através de uma abordagem historiográfica, a primeira parte desse trabalho se baseará na origem da documenta, criada no interior de confrontos culturais e ideológicos. Na esfera nacional, dada pela recuperação da Alemanha Ocidental aos

destroços deixados pela Segunda Guerra Mundial e pelo nazismo, assim como na esfera internacional, na qual os EUA travaram lutas culturais com o leste europeu, propagando a arte abstrata e o plano Marshall de recuperação econômica. Neste sentido, a documenta, que surgiu em 1955, passou a acontecer a cada quatro anos (até 1972, na ocasião da documenta 5) como edições autônomas, respondendo, conseqüentemente, ao trabalho prévio. Procedendo através de seu próprio arquivo e de sua história, problematizam-se, desde a sua origem, questões sintomáticas de seu tempo, contribuindo para consolidar o exercício do trabalho do curador, relacionado com o mundo da arte internacional.

A segunda parte do trabalho se constituirá tendo em vista a última edição da documenta, Aprendendo com Atenas, a partir da análise das propostas do trabalho curatorial, em suas dimensões teóricas e práticas, da exposição e dos temas usados como dispositivos curatoriais. A construção da documenta, para além das instituições que abrigaram a mostra, em meios de disseminação escolhidos para a difusão da exposição promulgaram o encontro com a arte em um fazer social e político.

A terceira parte do trabalho buscará analisar Aprendendo com Atenas, a partir da experiência empírica de imersão na exposição, como um testemunho do encontro com algumas obras, com as práticas curatoriais definidas em recortes conceituais e também expográficos.

A última do trabalho, denominada “Considerações finais”, abordará a documenta 14 em sua divulgação da arte contemporânea, dentro de uma perspectiva interna da própria instituição, dando continuidade ao relato empírico resultante da experiência na exposição.

A base do estudo para a monografia será através de pesquisa bibliográfica, fundamentando-se na abordagem historiográfica, tendo em vista reconstruir a trajetória da instituição, bem como métodos de análises empíricos dados pela experiência imersiva de quinze dias em Aprendendo com Atenas.

CAPÍTULO 1 – Histórias e legados das documentas

Contexto e origem

Uma exposição de arte contemporânea pode ser traduzida como uma rede polissêmica¹ que perpassa todo o sistema da arte que conhecemos hoje. Tal conceito polissêmico, para além da própria arte em si, é gerado pelo conjunto de vários agentes articulados em rede que concebem, projetam, associam-se, executam, produzem, mediam, viabilizam, divulgam, analisam, legitimam, institucionalizam, inserem, colecionam, comercializam, criticam e consomem tudo aquilo que provém do resultado de extensas pesquisas e ideias organizadas, expostas e difundidas, por meio de determinadas obras de arte eleitas para ali participarem e conviverem por um determinado período de tempo.

Atualmente, são muitos os fatores que permitem analisar e compreender as possíveis intencionalidades, construções, narrativas reflexivas de uma exposição de arte contemporânea: as aproximações conceituais interdisciplinares que relacionam distintos campos de conhecimento e que elucidam um determinado recorte curatorial, assim como as questões, as problematizações e as reflexões propostas pela curadoria sobre o processo criativo de artistas elencados em determinados períodos históricos; a escolha dos lugares para receber as obras, além das atividades e os projetos paralelos à exposição; os dispositivos discursivos e de montagem expográfica; as publicações; as conferências e os seminários que fomentam a produção intelectual e analítica de assuntos propostos; as ações e os programas em espaços públicos; as respostas do contexto artístico especializado dos profissionais atuantes; o contato do público e a reverberação subjetiva decorrente do encontro com as obras; as intervenções das instituições, do seu conselho e de seus setores administrativos, financeiros e jurídicos atualmente passam a atuar como instrumentos que permitem analisar e compreender as possíveis intencionalidades e narrativas reflexivas de uma exposição de arte contemporânea.

¹ Sobre o conceito de polissemia na arte, ver: http://www.pucsp.br/neamp/eventos/entrevista_43.html.

Dessa forma, torna-se possível entender toda a complexidade de vários discursos e critérios que atravessam uma exposição, além do agenciamento de seus profissionais, do posicionamento por meio de escolhas específicas que repercutem no momento da exposição, da construção e da perpetuação de ideias dentro e fora de um contexto artístico contemporâneo e do sistema da arte contemporânea.

À luz dessas premissas que permitem ressignificar e analisar a maneira pela qual uma exposição de arte contemporânea é construída atualmente, cabe inserir nestes meandros a documenta² (palavra derivada do substantivo latim *documentum*³, que significa ensinamento, lição, amostra, exemplo, prova), uma exposição de caráter histórico e vanguardista que acontece há 62 anos, patrocinada e financiada pela Prefeitura de Kassel, pelo estado de Hesse e pela Fundação Cultural da República Federal da Alemanha. A cada cinco anos uma nova edição se repensa e acontece, problematizando, protocolando e institucionalizando o momento presente não só da arte, mas de outros campos de conhecimento além de, muitas vezes, situações sociais, históricas e (geo) políticas da conjuntura na qual se inscreve.

Organizada como um evento alemão único e local, a primeira documenta aconteceu por cem dias entre meados de julho e meados de setembro de 1955, em Kassel, no centro da Alemanha. Esta era, na época, dividida em dois países antagônicos: a República Democrática Alemã, parte Oriental, dominada pelo regime socialista de economia planificada do Partido Comunista alinhado com da União Soviética, sendo a sua capital Berlim Oriental; e a República Federal da Alemanha, parte Ocidental, liderada pelos sistemas político e econômico dos Estados Unidos, sendo a sua capital Bonn. Kassel situava-se dentro da República Federal da Alemanha, que beneficiou-se de uma rápida reconstrução das instituições, do Estado e da economia, impulsionada pelo programa de recuperação europeia do pós-guerra dos países aliados, denominado Plano Marshall, instituído pelos Estados Unidos⁴.

² Optou-se por referir-se à documenta com a grafia utilizada pela própria instituição, com a letra inicial minúscula.

³ Disponível em: <https://pt.glosbe.com/la/pt/documentum> e <http://dicionarionet.com/palavra/documentum>. Acesso em: 02/04/2017.

⁴ Ver “A divisão da Alemanha de 1945 a 1989”. Disponível em: <http://www.dw.com/pt-br/a-divisao-da-alemanha-de-1945-a-1989/a-958753>. Acesso em: 02/04/2017.

Durante a Segunda Guerra Mundial, a cidade sofreu constantes bombardeios, pois era um polo industrial, rico em ferro, referência em armamentos e fornecia equipamentos bélicos como aeronaves, tanques, motores e materiais ferroviários.

Grande parte de Kassel foi destruída, sobretudo o Fridericianum, em novembro de 1944. O primeiro museu público da Europa, construído em 1779 pelo arquiteto clássico da corte de Frederico II da Prússia, Simon Louis du Ry, representava os ideais do Iluminismo e foi inspirado nas arquiteturas neoclássica e neopalladiana, como o British Museum, em Londres. Reunia uma coleção de arte, esculturas, relevos clássicos, além de um gabinete de curiosidades e de uma biblioteca (SPRICIGO, 2012). Um aspecto simbólico da cidade relaciona-se aos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, linguistas, filólogos, escritores e acadêmicos conhecidos pelos contos e fábulas infantis como Chapeuzinho vermelho, O pequeno polegar, Rapunzel, Cinderela, Branca de Neve e os sete anões, João e Maria entre outros. Lá eles permaneceram por mais de trinta anos, trabalharam como bibliotecários no Fridericianum e produziram grande parte de suas obras no século XIX⁵.



Figura 1 – Fridericianum em Kassel depois dos ataques aéreos dos Aliados nos dias 8 e 9 de setembro de 1941. Fonte: <http://www.documenta-archiv.de>

⁵ Disponível em: <http://www.kassel.de/englisch/grimm/>. Acesso em: 15/03/2017.



Figura 2 – Fridericianum em Kassel depois dos ataques aéreos dos Aliados nos dias 8 e 9 de setembro de 1941. Fonte: <http://www.documenta-archiv.de>

As histórias das documentas

documenta I

“documenta: arte do século XX” foi proposta em 1954 com o desafio de refletir em que lugar a arte da época apoiava-se, ressitando a história do modernismo alemão como uma história autêntica. Tendo sido banido e promulgado pelos nazistas como “arte degenerada”, a documenta pretendia evocar, resgatar e ressignificar a memória do modernismo alemão, reinterpretando a cultura e a identidade alemã oriental do pós-guerra. Tratava-se de mostrar uma verdadeira cultura que foi oprimida e acertar os novos caminhos da sociedade com a sua época (WALLACE, 2011).

De acordo com a Enciclopédia do Itaú Cultural⁶:

⁶ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo328/arte-degenerada>. Acesso em: 09/04/2017.

Os nazistas classificavam como degenerada as obras que fugiam aos padrões clássicos de beleza e representação naturalista, em que eram valorizadas a perfeição, a harmonia e o equilíbrio das figuras. Nesse sentido, a arte moderna, com sua liberdade formal de cunho fundamentalmente antinaturalista, é considerada em sua essência “degenerada”.

Reconstruir uma esfera pública no contexto alemão, sobretudo, neste caso, as coleções de museus, comprometidas com a censura do governo nazista que removeu trabalhos de arte moderna das coleções públicas, tornou-se uma necessidade urgente. Para além disto, a recuperação do diálogo da Alemanha Ocidental com o mundo e a contiguidade com a cena artística internacional foram estabelecidas através de uma apresentação daquilo que foi entendido como a arte do século XX.

De forma particular, a documenta não emergiu das feiras comerciais e das exposições universais dos séculos XIX e XX. A sua origem crítica está vinculada ao trauma consequente da Segunda Guerra Mundial, no qual ideias de colapso e recuperação foram justapostas e articuladas à tradição histórica e à modernidade (WALLACE, 2011).

Werner Haftmann, historiador e crítico de arte, junto com Arnold Bode, artista e professor na *Werkakademie* de Kassel, idealizaram a exposição depois de visitarem a 27ª Bienal de Veneza, em 1954. Neste mesmo ano foi publicado o livro “Pintura no século XX”, de autoria de Haftmann, que serviu para legitimar e embasar os discursos ideológico e estético que permearam a exposição. É importante distinguir que Arnold Bode atuou como diretor artístico da mostra, enquanto Werner Haftmann fez parte do conselho, embora tenha contribuído com as ideias difundidas por Bode para conceituar a exposição (WALLACE, 2011).

Simultaneamente ao período de reconstrução da cidade, sob os auspícios do Partido Cristão Democrático, pelo governo do chanceler Konrad Adenauer, acontecia uma exposição de jardinagem, horticultura e paisagismo, a BUGA Kassel, de abril a outubro de 1955⁷. Sobre os escombros resultantes da Segunda Guerra Mundial, plantaram-se inúmeras roseiras forjando um auxílio para a reconstrução de uma cidade completamente danificada.

⁷ Disponível em: <http://bundesgartenschau.de/buga-iga/bisherige-gartenschauen/buga-kassel-1955.html>. Acesso em: 02/04/2017.

Assim, as condições e incentivos necessários para o surgimento da documenta favoreciam a sua concretização para consolidar o retorno do modernismo à Alemanha e reintegrar seus artistas, pensadores e propagadores à vida política e cultura da Europa no período pós-guerra. Possibilitou-se a recontextualização da arte dentro da reconstrução de um país marcado pela guerra – o papel social da arte articulava-se à autonomia de seu próprio campo. Arnold Bode reuniu amigos e juntos fundaram uma associação que atuou como a organizadora oficial da mostra, denominada Sociedade para a arte ocidental do século XX (*Society for the 20th century western art*)⁸.

O projeto pretendia devolver a vanguarda alemã, proibida pelo regime nacional socialista, ao seu próprio país e apresentá-la a um grande público, em sua maioria empobrecida culturalmente em decorrência da censura promulgada pelos nazistas. Depois da exposição “Arte degenerada”, que aconteceu em 1937, em Munique, a documenta nasceu como a primeira grande exposição internacional de arte moderna desde então (WALLACE, 2011). Conseqüentemente, o papel ideológico da exposição residiu em cristalizar e consolidar a retomada do modernismo e do abstracionismo alinhados às motivações políticas não só da Alemanha Ocidental, bem como da Europa Ocidental e também dos Estados Unidos durante a Guerra Fria. É importante mencionar que a polarização ideológica dos anos 1950 encontrou seus lugares de legitimação no campo de arte através do abstracionismo e do realismo socialista.

⁸ Disponível em: https://www.documenta.de/en/about#16_documenta_ggmbh. Acesso em: 09/04/2017.



Figura 3 – O coordenador da exposição Hartmut Pistauer lidera os oficiais do partido nazista na Exposição de Arte Degenerada, em Kunst Palast, Düsseldorf, 1938. Cortesia Landeshauptstadt Düsseldorf. Fonte: <http://www.documenta-archiv.de> / Foto: Alfres Smolarczyk.

Dessa forma, o debate no qual inseria-se a exposição centrava-se na recuperação e na construção histórica da arte moderna, especificamente abstrata e expressionista, pautada nas ideias de liberdade e individualismo. A seleção das obras abrangia o período histórico de 1905 a 1950, dentro de um recorte retrospectivo que envolvia os principais movimentos artísticos e de vanguardas europeias, sob uma perspectiva alemã teorizada no livro de Haftmann. Bode pretendia “revelar as raízes da arte contemporânea em todas as áreas”, articulando o trauma do pós-guerra e o desejo de modernizar, desvelando um outro momento da arte e da sociedade e preenchendo a lacuna existente nos museus locais. A modernidade contemporânea era legitimada à luz de sua própria tradição, por meio de outras culturas e tradições (WALLACE, 2011).

A abordagem tentava provar a continuidade da forma criativa do arcaico ao moderno, dos primeiros ídolos de pedra até a abstração de Brancusi, da Idade da Pedra até Picasso. Essa abordagem incluía um apelo global por reconhecimento, ao lado do apelo por continuidade histórica: a assim chamada arte primitiva e arcaica já não era vista como mera fonte de inspiração, mas estava incluída na atual noção de arte universal, que com certeza é uma invenção europeia. A teoria da universalidade da arte foi o clímax da globalização da noção europeia de arte. (SPRICIGO, 2012 apud GRASSKAMP, 2005).



Figura 4 – Friedrichsplatz e fachada do Fridericianum, documenta I. Fonte: <http://www.documenta-archiv.de> / Foto: Günther Becker.

A exposição destacava a tradição e a figuração modernistas, antes da guerra, bem como a abstração, signo da regeneração cultural na Alemanha Ocidental durante o pós-guerra. A intenção era elencar a arte da primeira metade do século XX, a partir de um ponto de vista europeu, a fim de demonstrar as origens da arte contemporânea na Europa. Assim, reavaliava-se a história da arte e evidenciava-se como uma jovem geração de artistas da época retomava as realizações dos pioneiros do modernismo. Com a construção de genealogias, articulavam-se as produções artísticas europeias com as tradições modernas advindas das principais correntes das vanguardas como o cubismo, o futurismo, o construtivismo, o fauvismo, *Der Blaue Reiter*, o expressionismo e o abstracionismo (WALLACE, 2011).



Figura 5 – Vista da exposição no Fridericianum, documenta I. Fonte: <http://www.documenta-archiv.de/> / Foto: Günther Becker.



Figura 6 – Vista da exposição no Fridericianum, documenta I. Fonte: <http://www.documenta-archiv.de/> / Foto: Günther Becker.



Figura 7 – Vista da exposição no Fridericianum, documenta I. Fonte: <http://www.documenta-archiv.de/> / Foto: Günther Becker.

O *statement* de seus idealizadores abrangiam os cerne políticos e críticos das obras apresentadas, a partir de experiências metafísicas e existenciais delas advindas, que atuavam como premissas da arte abstrata, sem aludir a uma verdadeira mudança política da sociedade, promulgada pelas posições mais radicais, subversivas e políticas, como o dadaísmo, ausente na exposição. O conceito primordial da exposição primava pela continuidade do desenvolvimento decorrente da arte abstrata. Dessa forma, a documenta instaurava-se como a utopia de uma linguagem vernacular preconizada pela arte moderna, por meandros da liberdade proveniente da memória e da historicidade (WALLACE, 2011).

A expografia e arquitetura concebidas por Arnold Bode remeteram ao entendimento das obras como objetos autônomos, desfavorecendo as ambições de vanguarda da prática coletiva e da arte como veículos de transformações sociopolíticas. Bode recorreu a uma espécie de *mise-en-scène* para apresentação das obras, reforçando o caráter aurático da exposição (SPRICIGO, 2012). O recurso expográfico utilizado de exibir as obras em ambientes com superfícies, sejam em paredes inacabadas e em cortinas de plástico pretas, brancas e cinzas, regulava a entrada de luz natural. O contraste entre branco e preto, as construções de painéis de madeira Heraklith como revestimentos estruturais, as cortinas de plásticos de três cores, as paredes de tijolos brancos cujas obras eram expostas defronte e a tridimensionalidade

provocada pela montagem de pinturas em molduras de ferro, em frente às paredes e às cortinas, evocavam o máximo efeito visual, junto à atmosfera de contemplação em que encontravam-se as obras, dispostas em amplas salas, em um ambiente que ainda comportava os danos causados pela guerra⁹. Bode utilizou-se da interação entre o espaço arquitetônico e as obras para potencializar a exposição. Mesmo com grande parte reconstruída, no Fridericianum ainda encontravam-se rastros dos bombardeios em Kassel, sob forma de algumas ruínas que se faziam presentes na exposição. Tal dado reordenava as relações afetivas do público com o ambiente.



Figura 8 – Vista da exposição no Fridericianum, documenta I. Fonte: <http://www.documenta-archiv.de/> / Foto: Günther Becker.

A estética e o design modernistas utilizados como identidade expográfica e visual estendeu-se aos materiais gráficos e impressos vinculados à mostra, como o catálogo. A tipografia foi utilizada como um elemento de design gráfico abstrato aos modos da Bauhaus. Introduzir o público à arte atual da época, revalorizada após a reestruturação política, social e econômica do país, e a maneira de exibir as obras, por meio de articulações que possibilitavam a valorização das mesmas num determinado espaço, foram questões agenciadas por Bode e que permaneceram fundamentais na primeira documenta. Além de reunir obras primas da arte moderna, a documenta possibilitou novas experiências visuais (WALLACE, 2011).

⁹ Disponível em: <https://www.documenta.de/es/retrospective/documenta>. Acesso: 09/04/2017.



Figura 9 – Pôster da documenta I. Fonte: <http://www.documenta-archiv.de>

A exposição contou com um orçamento de 379 mil marcos alemães, com mais de 130 mil visitantes, com a participação de 670 trabalhos e 148 artistas provenientes, em sua maioria, da Alemanha, França e Itália (SCHWARZE, 2014). Destes, 58 eram alemães, 42 franceses, 28 italianos, 8 britânicos e 3 norte-americanos. Incluíam-se artistas históricos como Pablo Picasso, Paul Klee, Fernand Léger e outros não menos importantes como: Hans Arp, Raymond Duchamp-Villon, Barbara Hepworth, Alexander Calder, Fritz Winter, Wilhelm Lehmbruck, Max Ernst, Henry Moore, Oskar Schlemmer, Giorgio de Chirico, Max Beckmann, Wassily Kandinsky, Henri Matisse, Piet Mondrian, Carlo Carrà, Paula Modersohn-Becker, Maria Helena Viera da Silva, Sophie Taeuber-Arp (WALLACE, 2011).

A geração do pós-guerra presente na exposição era composta majoritariamente por abstracionistas. No entanto, é possível perceber que a representação de artistas se dava por um critério eurocêntrico e tradicionalista, desconsiderando grupos de vanguardas radicais como os construtivistas russos, os dadaístas de Berlim, os artistas

da Nova Objetividade Alemã, os surrealistas, os grupos Art Brut e Cobra (WALLACE, 2011).

Haftmann defendeu a ideia de que os modernistas que permaneceram na Alemanha recorreram a uma resistência simbólica, expressa de forma individual e privada, a qual ele denominou “emigração interna”, uma autonomia ideal do *self* refletida no trabalho de arte (WALLACE, 2011). Assim, a exposição apropriava-se de uma visão puritana da arte, considerando o abstracionismo como uma arte pura, que não fora infringida pelos nazistas.

Como um ato de rendição, reconciliação, reintegração e reconhecimento da linguagem do modernismo, a primeira documenta procurou entender a arte como um processo histórico, por meio de objetos estéticos autossuficientes, consolidando o modernismo depois do hiato provocado pela censura nazista entre 1933 e 1945.

documenta II

Quatro anos depois, em 1959, como extensão da primeira exposição, Bode deu sequência à segunda edição da documenta, iniciando o ciclo contínuo destas exposições, desde então. “II. documenta – Arte após 1945 – exposição internacional” foi o título e o recorte conferidos à esta edição, que não se valia a mostrar somente obras do pós-guerra, sobretudo destacavam-se aquelas norte-americanas, um comentário que aludia ao fato de que os EUA havia dado continuidade à arte moderna europeia. A exposição foi institucionalizada, através da companhia de gestão documenta GmbH e, a partir desta edição, passou a acontecer a cada quatro anos.



Figura 10 - Friedrichsplatz e fachada do Fridericianum, documenta II. Fonte: <http://www.documenta-archiv.de> / Foto: Günther Becker.

Novamente, em colaboração com Werner Haftmann, a exposição foi destinada a apontar o abstracionismo como uma das tendências mais importantes da arte contemporânea da época, sob a ideia de que “a arte tornou-se abstrata”¹⁰. Mesmo com tal ideia postulada, ainda assim, a exposição apresentou uma série de correntes figurativas. Ora, cabe recorrer ao fato de que a Guerra Fria já consolidara-se e vivia-se uma grande influência da política dos EUA nos países que se alinhavam àqueles paradigmas impostos.



Figura 11 – Vista da exposição no Fridericianum, documenta II. Fonte: <http://www.documenta-archiv.de> / Foto: Günther Becker.

¹⁰ Disponível em: https://www.documenta.de/es/retrospective/ii_documenta. Acesso em: 09/04/2017.

A exposição ultrapassou as fronteiras do Fridericianum, acontecendo também na entrada no parque Karlsaeue, que também havia sido destruído na Segunda Guerra Mundial, nas ruínas barrocas do Orangerie e no Palácio Bellevue. Apresentaram-se esculturas em um bulevar, nas ruínas do Orangerie, que se iluminavam à noite. Outra forma que Arnold Bode encontrou de mostrá-las foi sob pedestais, em frente a paredes brancas. Além do comitê de pintura e escultura, também existiu um comitê de obras gráficas, apresentadas no palácio de Bellevue.



Figura 12 – Vista da exposição no Orangerie, documenta II. Fonte: <http://www.documenta-archiv.de/> / Foto: Günther Becker.

O impacto das ruínas do Fridericianum foi reduzido com a arquitetura proposta por Bode, que privilegiou a divisão da exposição em duas seções históricas, nas quais os pioneiros do modernismo foram apresentados em blocos retóricos intitulados “Argumentos da arte do século XX” e “Mentores da arte do século XX”. Dentro destes, ainda havia as subseções intituladas “Mestres dos mestres da arte do século XX” – que incluíam Wassily Kandinsky, Paul Klee e Piet Mondrian – e “Pioneiros da escultura do século XX” – que incluía Julio González, Henri Laurens, Henri Matisse e outros. O ineditismo da exposição se dava pela participação de artistas norte-americanos como Jackson Pollock, Franz Kline e Robert Motherwell (SCHWARZE, 2014).



Figura 13 – Mulheres olhando pintura abstrata. Fonte: <http://www.documenta-archiv.de> / Foto: Carl Eberth.

Um dado importante a ser mencionado é que as escolhas de tais artistas foram encomendadas por Bode para serem feitas por Porter McCray, responsável pelas exposições internacionais do MOMA, em Nova Iorque, evidenciando a participação da CIA nas políticas culturais de emancipação dos alinhamentos hegemônicos dos EUA¹¹. Dessa forma, a documenta promoveu a abstração como linguagem universal, vinculada ao eixo político euro-americano (SCHWARZE, 2014).

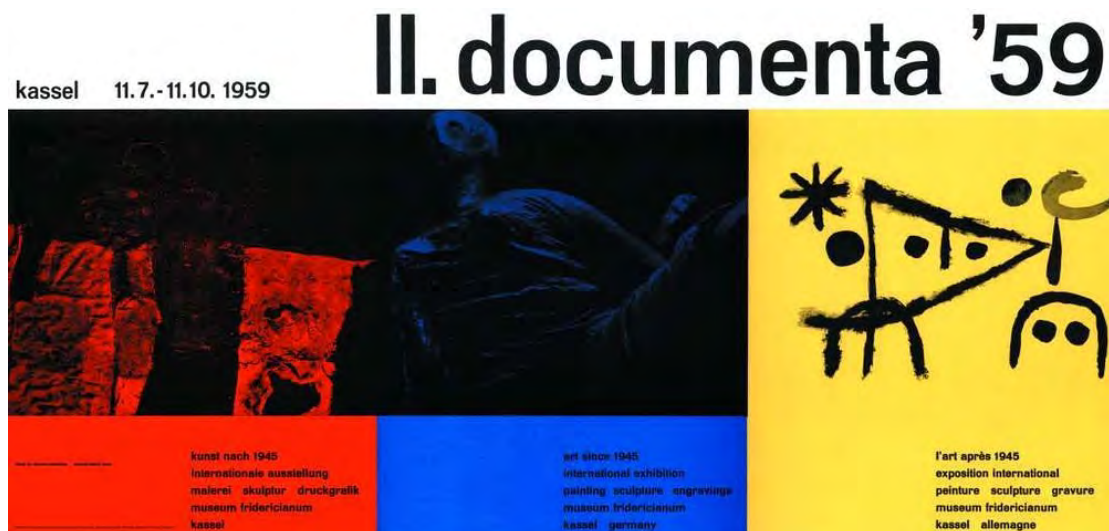


Figura 14 – Pôster da documenta II. Fonte: <http://www.documenta-archiv.de>

¹¹ Sobre a influência da CIA em políticas culturais, ver: SAUNDERS, Frances Stonor. Quem pagou a conta? A CIA na guerra fria da cultura. 1ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2008.

Com um orçamento fechado em 991 mil marcos alemães, participaram da segunda documenta 339 artistas, expondo 1770 obras. O número de visitantes se deu em 134 mil (SCHWARZE, 2014).

documenta III

Prevista para acontecer em 1963, a terceira edição da documenta inaugurou um ano depois, em 1964, devido aos atrasos de seus organizadores, que planejavam reconstruir em 1962 o palácio *Wilhelmshöhe*, situado no parque intitulado com o mesmo nome. Isto propiciou a primeira crise da exposição da qual se tem notícia¹². Arnold Bode, em mais uma colaboração com Werner Haftmann, que contribuiu para questões teóricas nos comitês de pintura, escultura e desenho, e outros conselheiros – a partir dessa edição, nota-se que a quantidade de profissionais envolvidos na mostra aumentou consideravelmente –, decidiram mostrar obras primas da primeira metade do século XX (SCHWARZE, 2014).

“documenta III: exposição internacional” privilegiou uma seção de desenhos que contemplava artistas como Cézanne e por volta de 500 obras, que abrangiam um período de 80 anos e resgatava a transformação da arte desde Vicent van Gogh a Joseph Beuys – com sua primeira participação na mostra. Outras importantes seções desenvolvidas pelo recorte de Bode abrangiam ideias como “Aspectos de 1964”, “Luz e movimento”, “Imagem e escultura no espaço”, “Desenhos” e “A geração dos quadragenários e sexagenários”. Tais ideias fundamentavam teórica e historicamente a exposição ao tempo presente da época. Artistas como Joseph Beuys, Peter Brüning e Konrad Klapheck representaram a nova geração alemã (SCHWARZE, 2014).

¹² Disponível em: https://www.documenta.de/es/retrospective/documenta_iii. Acesso em: 07/04/2017.

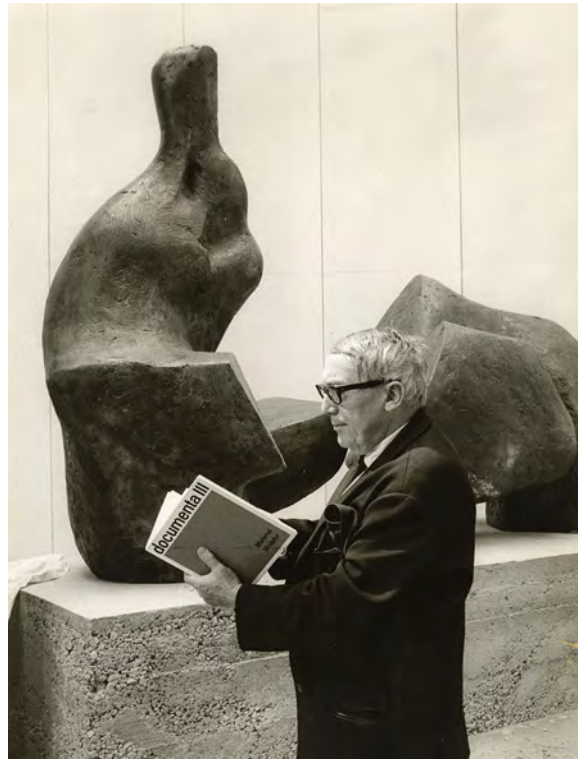


Figura 15 – Arnold Bode em frente a obra de Henry Moore, Seagram, com o catálogo da documenta III.
 Fonte: <http://www.documenta-archiv.de> / Foto: Carl Eberth.

A arte ótica e a arte cinética foram apresentadas como novas tendências, o que não aconteceu com a pop arte, embora artistas representantes deste movimento, como Jasper Johns, Allen Jones, Larry Rivers e Robert Rauschenberg tenham participado da exposição. Todavia, não foram considerados movimentos e novas perspectivas de se pensar e produzir a arte àquela época, deixando a documenta mais afastada de seu próprio tempo. Para além da arte pop, que emergia nos Estados Unidos, emergia na França o novo realismo, ademais da nova vanguarda liderada pelo Fluxus. Dessa forma, a arte de ação, os *happenings*, a arte conceitual e a arte processual emergiam como formas radicais e inovadoras no campo da arte, sendo desconsideradas por Bode em sua seleção para esta documenta. Os artistas foram priorizados ao invés das correntes específicas da época (SCHWARZE, 2014).

Foi nesta edição que Bode cunhou o *slogan* “Museu dos cem dias”, buscando refletir o caráter experimental da exposição. Outro legado deixado por esta edição foi a tradição por ela iniciada de comissionar obras para serem produzidas e apresentadas na exposição (SCHWARZE, 2014).

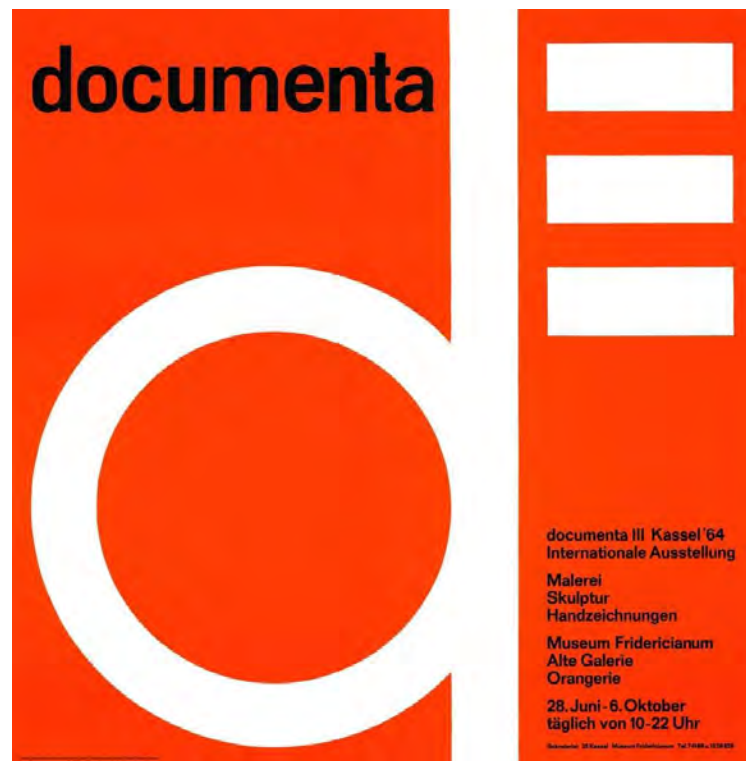


Figura 16 – Pôster da documenta III. Fonte: <http://www.documenta-archiv.de>

A documenta III aconteceu no Fridericianum, Orangerie, Alte Galerie e Staaliche Werkkunstschule. Participaram 353 artistas, com 1.424 peças expostas. Os visitantes contabilizaram em 200 mil e o orçamento desta edição encerrou-se em 1.860.000 marcos alemães (SCHWARZE, 2014).

documenta 4

A última documenta dirigida por Bode deu-se em 1968, a quarta edição: “documenta: exposição internacional”. A associação do Estado de Hesse à documenta ajudou a estabilizar a situação permanente e econômica para a realização da mostra, já conhecida como uma instituição, a documenta GmbH (sua sociedade gestora).

Arnold Bode ampliou a sua rede de colaboradores por meio de uma equipe de 26 membros para selecionar os artistas por meio dos critérios comuns estabelecidos. Foi a primeira vez em que Werner Haftmann não colaborou na exposição e alguns membros do conselho da documenta deixaram seus cargos como forma de manifesto. Devido aos protestos e às reivindicações de 1968 nos meios acadêmicos e artísticos, não

seria estratégico da parte de Bode assumir a institucionalização da documenta. No catálogo da exposição, Bode definia a importância da documenta pelo fato dela não existir como uma instituição estabelecida. Ainda assim, críticos e artistas, como o Fluxus, por exemplo, encontravam a documenta orientada ao mercado e às práticas institucionais. Protestos de ativistas e estudantes marcaram a exposição, não somente pelos acontecimentos geopolíticos que aconteciam na época, como a Guerra do Vietnã e o movimento estudantil irrompido em maio de 1968, mas também pela ausência na exposição de tendências contemporâneas como o Fluxus, a performance e os *happenings*¹³.



© 2007 documenta Archiv

Figura 17 – Arnold Bode na coletiva de imprensa da documenta 4, na prefeitura de Kassel. Fonte: <http://www.documenta-archiv.de> / Foto: Werner Lengemann.

A edição de 1968 contou com a inserção de objetos mecânicos e instalações na mostra, permitindo novas formas de experiência no espaço expositivo, além do debate proveniente do minimalismo, da abstração pós-pictórica, da pintura *color field* e da pop arte ali apresentadas. Muitas obras apresentadas foram comissionadas especificamente para a exposição, uma prática que passou a ser recorrente desde então. Os Estados

¹³ Disponível em: https://www.documenta.de/es/retrospective/4_documenta. Acesso em: 12/04/2017.

Unidos foram representados por 51 artistas, aproximadamente um terço de toda a exposição (SCHWARZE, 2014).

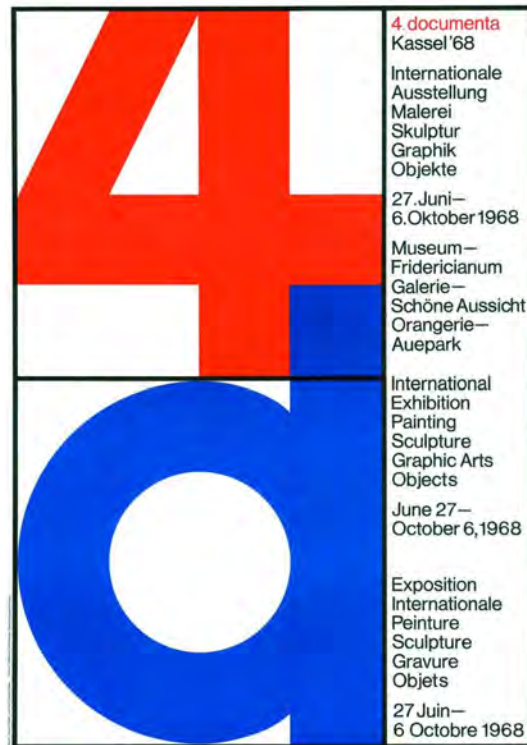


Figura 18 – Pôster da documenta 4. Fonte: <http://www.documenta-archiv.de>

A esta época, a documenta já havia sido estabelecida como um evento internacional. Os 150 artistas participantes mostraram 1.000 peças. O número de visitantes foi o maior desde a primeira edição, contabilizando 207 mil visitantes, bem como o orçamento fechado em 2.817.000 marcos alemães (SCHWARZE, 2014).

documenta 5

A documenta 5, de 1972, deixou alguns legados fundamentais que cristalizaram novas práticas curatoriais e um novo entendimento para a realização da exposição. A partir desta edição, o discurso do organizador sobre um determinado assunto e a sua seleção de obras encontrou um lugar privilegiado, para além das narrativas sobre o modernismo que marcaram a documenta desde a sua criação. Com uma experiência radical dada pela inserção de novas mídias, por trabalhos materiais e imateriais, por

proposições e por um novo entendimento conceitual da arte que era produzida naquele momento, esta edição é conhecida como um marco na história das documentas.

Pela primeira vez, a direção artística da mostra é conduzida pelo suíço Harald Szeemann, um dos primeiros curadores a trabalhar fora da estrutura tradicional da arte, um profissional “independente” e catalisador que permitia a produção artística e que ressituiu a exposição para fora dos limites institucionais dos museus. A exposição foi transformada em um evento de cem dias, substituindo o caráter museológico da mostra, cunhado por Bode, pelo eventual em si. A virada estabelecida por Szeemann também interferiu na expectativa de que cada curador que sucederia o último a dirigir a mostra traria algo novo, controverso e único se comparado ao seu antecessor (SCHWARZE, 2014).



Figura 19 – Harald Szeemann recebe o Ministro Federal Lauritz Lauritzen, com Arnold Bode e Ob Karl Branner na documenta 5. Fonte: <http://www.documenta-archiv.de> / Foto: Carl Eberth.

Outra mudança estrutural aconteceu em decorrência da dissolução do comitê da documenta, possibilitando que Szeemann fosse reconhecido como um curador autor, produtor de cultura autônomo e criativo, que organizava exposições independentemente das instituições e utilizava as exposições que concebia como uma forma de escrita.

Foi a partir desta edição que um júri internacional, a cargo do Conselho da documenta GmbH, se encarregou de nomear um diretor artístico para cada exposição. Outra mudança decorrente desta edição foi que, a partir dela, a exposição passou a ser

realizada regularmente a cada cinco anos, ao invés de quatro, como costumava acontecer (SCHWARZE, 2014).

Pela primeira vez na história da documenta, um curador definiu o tema da mostra, chamando a seção central da exposição de “Metodologias individuais”. Szeemann, sozinho, foi responsável pela seleção dos artistas, enquanto estes eram previamente escolhidos por um comitê de historiadores da arte, políticos e conselheiros.

A renovação da documenta refletiu-se na seleção de obras de caráter não convencional, que ampliava o reconhecimento delas para além de imagens, objetos e espaços, mas vinculava-as também à ações, eventos, fotografias, comportamentos e gestos, vídeos, debates, peças feitas com materiais perecíveis e descartáveis, práticas artísticas como um ato criativo, uma aproximação processual a uma interação com o mundo, questionando o discurso da natureza da arte e seus materiais¹⁴.



Figura 20 – Vista da rotunda do Fridericianum com *Accelerazione = sogno, numeri Fibonacci neon più motocicletta fantasma*, de Mario Merz. Fonte: <http://www.documenta-archiv.de> / Foto: Brigitte Hellgoth.

¹⁴ Disponível em: https://www.documenta.de/es/retrospective/documenta_5. Acesso em: 15/04/2017.



Figura 21 – Visitantes na Neue Galerie. Fonte: <http://www.documenta-archiv.de> / Foto: Brigitte Hellgoth.



Figura 22 – Visitantes olhando “Artista sentado”, de Duane Hanson. Fonte: <http://www.documenta-archiv.de> / Foto: Brigitte Hellgoth.

Virada curatorial: Mitologias individuais

Após a exposição na Kunsthalle de Berna, em 1969, *When attitudes become form*, Szeemann buscou uma nova maneira de expor, refletindo o caráter experimental da arte. Até então, as exposições eram marcadas por afinidades formais, estilísticas, cronológicas e por artistas que faziam parte de um mesmo movimento. Com uma nova perspectiva e abordagem radical, criou a ideia das “mitologias individuais”, que não se tratavam de um estilo artístico específico, mas de um direito humano, que permitia total

liberdade ao artista ao utilizar diversos suportes e intencionalidades na construção de suas obras. Esta ideia possibilitava a cada artista o direito de viver a sua própria mitologia, desconsiderando o estilo como condição da arte. Seu aporte curatorial apontou novos caminhos em sua metodologia ao lançar esta ideia presente na mostra. À luz desse conceito, Szeemann preconizou o artista como criador de sua própria mitologia, legitimando uma espécie de cosmo pessoal, ao evocar a existência de um universo próprio, subjetivo e singular, que compunha a vida de cada um deles (TEIXEIRA, 2011).

Isto posto, cabia ao curador adentrar em um intenso contato com essa energia advinda do artista, descobrindo o poder do impulso criativo através de uma espécie de espaço que comporta uma visão relativamente metafísica, em que cada qual cria o seu próprio sistema de signos e sinais próprios numa tentativa de trazer a desordem individual para a ordem já estabelecida (TEIXEIRA, 2011). Aqui, é possível apontar um traço em comum com a ideia lançada por Piero Manzoni, em 1957, em seu manifesto “*L’arte non è vera creazion*”, assinado também por Ettore Sordini e Angelo Verga:

A arte não é verdadeira criação e fundação senão quando cria e funda lá onde as mitologias têm seu próprio fundamento último e sua própria origem. Para poder assumir o significado da própria época a questão é, portanto, chegar à própria mitologia individual, no ponto em que ela consegue identificar-se com a mitologia universal (FERREIRA; COTRIM, 2014, p. 35).

Tal ideia norteará toda a prática curatorial de Szeemann *a posteriori* e servirá de pressuposto para selecionar, exhibir, propagar e difundir as obras dos artistas com quem trabalhava, além de servir como um eixo de pensamento para escrever uma “história de intenções intensas” como alternativa à história da arte já estabelecida, aquela que confrontava estilos e movimentos diferentes (TEIXEIRA, 2011).

O conceito de Mitologias individuais consistiu, então, na expressão desses tantos mundos simbólicos que adentraram a documenta 5, que tinha como premissa ser um evento de cem dias orquestrado por Szeemann, sob o título que servia como epítome da complexidade do tema por ele escolhido: “Questionar a realidade – imagem dos mundos de hoje”. Seu conceito abrangeu ideias como “a realidade da representação visual”, “a realidade do sujeito” e “a identidade ou não identidade da representação

visual e o sujeito”¹⁵. A narrativa mitológica de Szeemann tornou o programa da exposição mais distinto, prescrevendo a leitura dos trabalhos como parte de uma mitologia.

Foi nesta quinta edição que Joseph Beuys realizou o “*Office for direct democracy by referendum*” e Richard Long construiu o seu círculo de pedra. A arte conceitual, a performance e os *happenings* contribuíram muito no conjunto de obras desta edição (SCHWARZE, 2014).

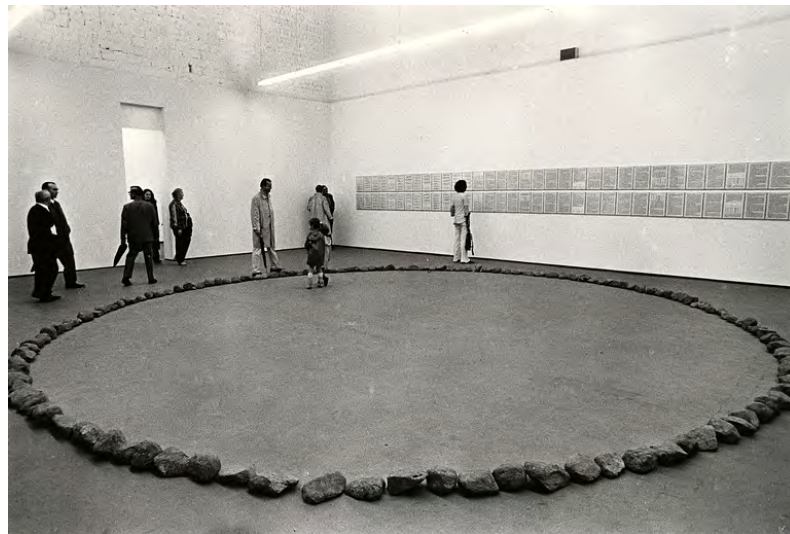


Figura 23 – Vistas das instalações das obras de Richard Long e Hanne Darboven. Fonte: <http://www.documenta-archiv.de> / Foto: Brigitte Hellgoth.



Figura 24 – Protesto dos situacionistas da Bauhaus, na Friedrichsplatz, obras de Bertram Weigel e Haus-Rucker-Co. Fonte: <http://www.documenta-archiv.de> / Foto: Carl Eberth.

¹⁵ Disponível em: https://www.documenta.de/es/retrospective/documenta_5. Acesso em: 15/04/2017.

De acordo com o site retrospectivo da documenta, a exposição foi criticada por ser muito orientada a processos e à sociologia, além de ser considerada muito afirmativa em relação ao próprio campo da arte e não ser tão radical quanto pretendia ser.

A profissão de crença de Szeemann na *art pour l'art* era vista como uma provocação em 1972. Muitos artistas, que incluíam participantes e não participantes na exposição, expressaram fortes críticas sobre a documenta 5 como uma 'exposição de uma exposição', que apontava a ungi-se a si mesma como uma obra de arte e explorava a arte com este propósito. Em uma carta de incisiva redação, Robert Morris proibiu a exibição de suas obras, que foram selecionadas e apresentadas sem sua aprovação, usadas indevidamente, escreveu, com o propósito de "ilustrar categorias de história da arte e princípios sociológicos equivocados". Junto a Carl Andre, Hans Haacke, Donald Judd, Barry Le Va, Sol LeWitt, Dorothea Rockburne, Fred Sandback, Richard Serra e Robert Smithson, assinou uma declaração em oposição a documenta que foi publicada no Frankfurter Allgemeine Zeitung, no dia 12 de maio de 1972. Porém, salvo por Andre, Judd, Morris e Sandback, todos os que assinaram estiveram representados na documenta¹⁶.



Figura 25 – Pôster da documenta 5. Fonte: <http://www.documenta-archiv.de>

¹⁶ Disponível em: https://www.documenta.de/es/retrospective/documenta_5. Acesso em: 15/04/2017.

Após o seu trabalho na exposição, Szeemann havia considerado o fim da sua carreira, com a dívida institucional que deixou de 800 mil marcos alemães. Colaboraram um time de 18 especialistas, que construíram e pensaram a exposição junto dele. Foram 222 artistas participantes, com 1.100 peças, 220 mil visitantes e um orçamento de 3.480.000 marcos alemães (SCHWARZE, 2014). Foi neste ano que a exposição alcançou um aporte mais internacional, para além das obras apresentadas, tendo sido organizada e concebida por outro profissional fora das fronteiras de Kassel.

documenta 6

Em 1977, aconteceu a documenta 6, com um ano de atraso devido à crise interna de organização do conselho para eleger a comissão curatorial da edição, prevista para acontecer em 1976, cumprindo o calendário oficial de cinco anos de intervalo entre cada edição. Manfred Schneckenburger, na época diretor da Kunsthalle de Colônia, junto ao teórico Lothar Romain, buscaram mostrar a arte atual da perspectiva de suas diversas mídias, através de uma revisão e autorreflexão (SCHWARZE, 2014).

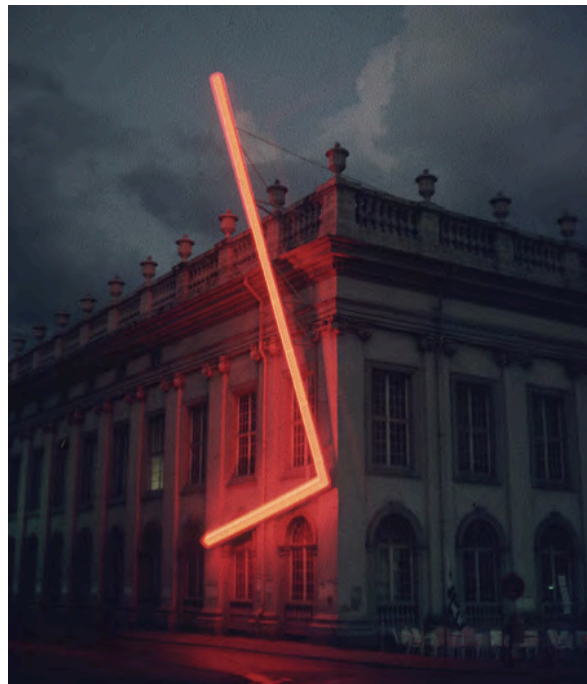


Figura 26 – Obra de Stephen Antonakos, *Incomplete Neon-Square*, de 1977, na fachada do Fridericanum. Fonte: <https://www.documenta.de/en/retrospective/> / Foto: Andreas Knierim.



Figura 27 – Vista aérea da Friedrichsplatz com Fridericianum. Fonte: <https://www.documenta.de/en/retrospective> / Foto: Manfred Vollmer.



Figura 28 – Joseph Beuys na Escola Livre Gratuita de Criatividade e Pesquisa Interdisciplinar (FIU). Foto: Dieter Schwerdtle.

Dessa forma, cada mídia teve a sua respectiva seção: performance, vídeo, livro de artista, desenho e fotografia (SCHWARZE, 2014). A exposição possuiu um caráter autorreferencial resultante das próprias obras expostas, ao enfatizar suas qualidades formais.



Figura 29 – Pôster da documenta 6. Fonte: <http://www.documenta-archiv.de>

Uma questão nevrálgica da exposição, que expandiu-se pela cidade, particularmente com esculturas e instalações exibidas no Parque Karlsaue, foi a participação de artistas da Alemanha Oriental, como Willi Sitte, Wolfgang Mattheuer, Bernhard Heising e Werner Tübke, o que gerou certa polêmica¹⁷.

Além do parque, as obras selecionadas foram expostas no Fridericianum, Orangerie e Neue Galerie. Participaram da sexta edição 623 artistas, com 1.400 obras expostas, vistas por 355 mil pessoas. O orçamento da mostra fechou em 4.800.000 marcos alemães (SCHWARZE, 2014).

documenta 7

A edição de 1982, documenta 7, foi dirigida por outro estrangeiro, o holandês Rudi Fuchs, que selecionou grandes esculturas e pinturas, sobretudo figurativas, como grande parte das obras, conferindo à mostra um caráter mais conservador¹⁸. Tal edição

¹⁷ Disponível em: https://www.documenta.de/es/retrospective/documenta_6. Acesso em: 16/04/2017.

¹⁸ Disponível em: https://www.documenta.de/es/retrospective/documenta_7. Acesso em: 16/04/2017.

é conhecida por representar uma grande manifestação de pintura, enaltecendo obras de artistas como Georg Baselitz, H. D. Hödicke, Markus Lüpertz, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer e A. R. Penck (SCHWARZE, 2014). Além do aporte deste suporte específico, Fuchs procurou estabelecer um retorno ao museu, como um lugar para desvelar possibilidades de arte e definir o seu lugar.



Figura 30 – Hans Haacke, *Hommage à Marcel Broodthaers*, 1982. Fonte: <https://www.documenta.de/en/retrospective> .

Em seu aporte curatorial, Fuchs estabeleceu a articulação das obras expostas entre as pinturas figurativas e as esculturas, num contexto de diálogo que abordava o conceito da arte contemporânea advindo das tradições e da conjuntura conceitual da história da arte. Para além do caráter conservador da exposição, é importante destacar a participação de trabalhos conceituais e inovadores que abordavam uma visão de reconstrução da história e da arte. É o caso do trabalho *Schlacht von Waterloo* (1975), de Marcel Broodthaers¹⁹.

¹⁹ Disponível em: https://www.documenta.de/es/retrospective/documenta_7. Acesso em: 20/04/2017.



Figura 31 – Joseph Beuys, *7.000 Oaks – City Forestation instead of City Administration*, 1982 – 1987.
Fonte: <https://www.documenta.de/en/retrospective/> / Foto: Udo Reuschling.

A maioria dos trabalhos foi apresentada dentro das salas das instituições e locais que abrigaram a exposição como o Fridericianum, a Neue Galerie, o Orangerie e o parque Karlsaue, embora houve trabalhos icônicos que foram apresentados externamente a estes locais. Foi nesta edição que Joseph Beuys apresentou a ação *7000 Eichen* (1982 / 1887), cujos habitantes de Kassel foram convidados a plantar sete mil árvores de carvalho na cidade, em que cada uma delas recebia uma pedra de basalto que repousava junto à cada árvore plantada²⁰.

²⁰ Disponível em: https://www.documenta.de/es/retrospective/documenta_7. Acesso em: 20/04/2017.



Figura 32 – Joseph Beuys, na ação de 7.000 Oaks – *City Forestation instead of City Administration*, 1982 – 1987. Fonte: <https://www.documenta.de/en/retrospective/> / Foto: Dieter Schwerdtle.



Figuras 33 e 34 - Dan Graham, *Pavillion Sculpture for Argonne*, 1978 – 91, e Marcel Broodthaers, *Décor*, 1975. Fonte: <https://www.documenta.de/en/retrospective>

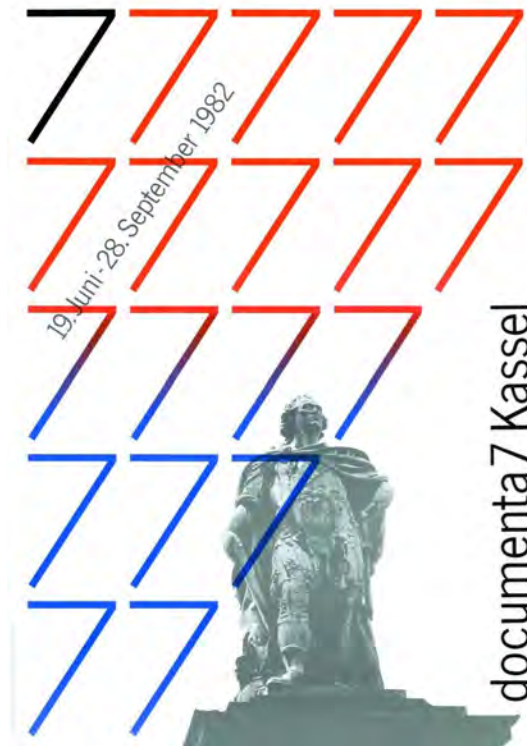


Figura 35 – Pôster da documenta 7. Fonte: <https://www.documenta.de/en/retrospective>

A documenta 7 contou com a participação de 182 artistas, com 1.000 peças exibidas. O orçamento final contabilizou em 6.957.977 marcos alemães e atingiu um público visitante de 387.381 visitantes (SCHWARZE, 2014).

documenta 8

Após o período de cinco anos, em 1987, a documenta 8 emergiu de outra crise institucional dada pela escolha do seu conselho do diretor artístico que organizaria a exposição. Assim como Arnold Bode havia sido eleito para dirigir mais de uma documenta, esta foi a única vez em que um diretor artístico que já havia participado da mostra seria novamente eleito para ocupar este mesmo posto. Manfred Schneckenburguer, que outrora dirigira a documenta 6, foi escolhido para tal (SCHWARZE, 2014). De acordo com o arquivo retrospectivo da mostra é importante ressaltar a falta de aporte teórico e o que se pretendeu com essa edição. Dessa forma,

a realização mais notável de Schneckenger era garantir, pela primeira vez, que a questão do caráter político da arte não se tratava principalmente dos modelos conceituais do modernismo, mas, sim, de um ponto de vista pós-modernista. Em outras palavras, Schneckenger anunciou a perda da utopia na sociedade capitalista avançada, enquanto enfatizou a dissolução de um cânone hierárquico de estilo e forma na arte. O ecletismo estava na ordem do dia. Até os finais do século XX, um enfoque de “vale tudo” parecia totalmente possível. Os dois aspectos – tanto a perda de uma utopia como o ecletismo formal – levaram a desaparecimento do conceito de uma narrativa solene ou, como expressou Schneckenger no catálogo, ao abandono da “crença em enciclopédias temáticas”, em que uma teoria “resolve todos os enigmas do mundo de uma vez”. No contexto da segunda edição da documenta de Schneckenger, este enfoque pós-modernista equivalia a uma orientação conceitual que requeria, sobretudo uma investigação profunda da violência e da guerra. Além disso, se examinaram as relações recíprocas entre a arquitetura, o desenho e a arte desde um ponto de vista formal. Por este motivo, não surpreende que as pinturas jogassem um papel muito menos relevante nesta edição do que há cinco anos atrás, nem tampouco, que os vídeos e performances ocupassem o primeiro plano da exposição antes das esculturas e instalações²¹.



Figura 36 – Lili Fischer, *Waschlappendemo*, 1987. Fonte: <https://www.documenta.de/en/retrospective> / Foto: Frank Mihm.

²¹ Disponível em: https://www.documenta.de/es/retrospective/documenta_8. Acesso em: 20/04/2017.



Figura 37 – Barbara Kruger, Untitled (Endangered Species), 1987. Fonte: <https://www.documenta.de/en/retrospective/> Foto: H. Gobel.



Figura 38 – Hans Haacke, Kontinuitat, 1987. Fonte: <https://www.documenta.de/en/retrospective/> Foto: Frank Mihm.

A documenta 8 abriu espaço para legitimação e desenvolvimento de novas mídias no campo da arte institucionalizada como o vídeo, as videoinstalações e a performance. Ampliou-se o número de locais que abrigavam a mostra, já que esta edição aconteceu no Fridericianum, Orangerie, Karlsau, Kasseler Innenstadt, Kulturfabrik Salzman, Renthof, Diskothek New York e Karlskirche (SCHWARZE, 2014).



Figura 39 – Pôster da documenta 8. Fonte: <http://www.documenta-archiv.de>

Participaram desta edição 317 artistas, com 520 obras. O público contabilizado chegou a 486.811 visitantes e a exposição foi orçada em 8.960.963 marcos alemães (SCHWARZE, 2014).

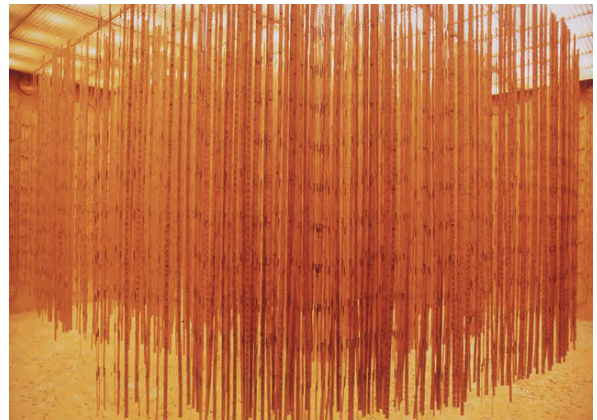
documenta IX

A documenta IX aconteceu em 1992 e foi dirigida artisticamente pelo belga Jan Hoet. Foi a edição mais cara, desde então, orçada em 18 milhões, 645 mil e 501 marcos alemães, e também aquela que alcançou o maior número de visitantes, contabilizado em 615.640 (SCHWARZE, 2014). Os aportes conceitual e poético da mostra foram intitulados de “*From the body to the body to bodies*”, preconizando, assim, uma entrada às experiências advindas do contato e da relação do público com as obras expostas. O *statement* de Hoet para conceituar seu trabalho nessa exposição abordou as seguintes ideias:

Em um tempo em que a raça humana enfrenta mais do que nunca perigos tais como a doença da AIDS ou as guerras entre vários países, catástrofes nucleares e desastres naturais a nível global, em um tempo

em que as ameaças estão crescendo cada vez mais de forma abstrata e os medos são cada vez mais difusos, vejo a reflexão sobre as condições físicas da vida como uma resposta adequada²².

Jan Hoet, em colaboração com uma equipe de curadores formada por Bart de Baere, Pier Luigi Tazzi e Denys Zacharopoulos, organizou a exposição como um campo semântico de localizações topográficas, em que cada lugar que acolhia a exposição representava um tema específico. O Friedericianum foi entendido como um “lugar de história, progressismo e potência cultural, um lugar para a arte dramática”. Jan Hoet utilizou-se do legado deixado pela documenta de 1955, que retratava uma genealogia de categorias histórico-artísticas, alargando-a a uma concepção revolucionária advertida pelas obras dos artistas selecionados para a exposição de 1992²³.



Figuras 40 e 41 – Rebecca Horn, *Der Mond, Das Kind, Der Anarhistische Fluss*, 1992 e Cildo Meireles, *Fontes*, 1992. Fonte: <https://www.documenta.de/en/retrospective/> / Fotos: Dagmar von Sonjevski e D. Pauwels.

²² Disponível em: https://www.documenta.de/es/retrospective/documenta_ix. Acesso em: 23/04/2017.

²³ Disponível em: https://www.documenta.de/es/retrospective/documenta_ix. Acesso em: 23/04/2017.



Figuras 42 e 43 – Joseph Kosuth, *Passagen-Werk (documenta-Flânerie)*, 1992 e Tadashi Kawamata, *People's Garden*, 1992. Fonte: <https://www.documenta.de/en/retrospective/> Fotos: Dieter Schwerdtle e Kurt-Willi Julius.

A nona edição da documenta marcou mais um período de consolidação da própria exposição e da instituição, com a construção e com o uso de novos espaços expográficos para ampliar e abrir a mostra. O espaço documenta-Halle foi construído e inaugurado em 1992, nessa edição. Além dele, foram utilizados pavilhões temporários no parque Karlsau e o Ottoneum – primeiro edifício construído na Alemanha para abrigar um teatro e hoje Museu de História Natural (SCHWARZE, 2014).

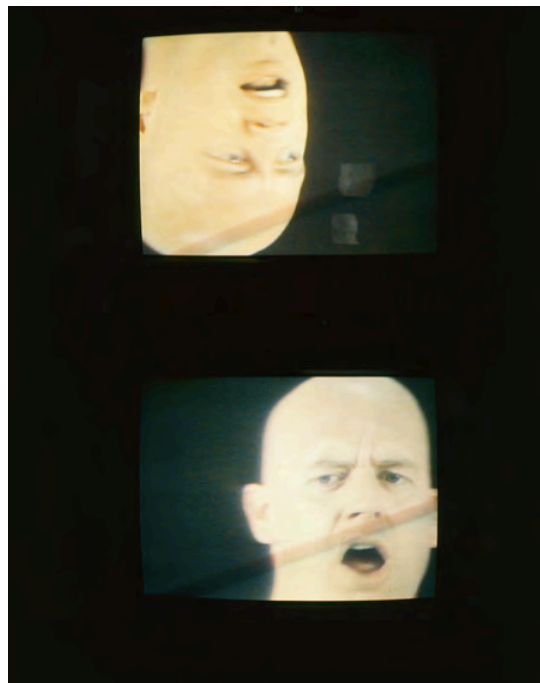


Figura 44 – Bruce Naumann, *Anthro / Socio*, 1991. Fonte: <https://www.documenta.de/en/retrospective/>. Foto: Dirk Bleicker.



Figura 45 – Pôster da documenta IX. Fonte: <http://www.documenta-archiv.de>

Uma das repercussões desta mostra foi a sua relação e o seu alinhamento com a cena da arte estabelecida e inserida no mercado. Além disso, os críticos reivindicavam um conceito coeso e o dado de ser convencional, contando com uma seleção de obras aleatórias. Participaram da documenta IX 195 artistas, com 1.000 peças exibidas²⁴.

documenta X

A primeira documenta a ser dirigida por uma mulher foi a edição de 1997, documenta X, a última exposição do século XX. A francesa Catherine David, trabalhando com seus assistentes, trouxe ao campo da curadoria novos aportes intelectuais e novos paradigmas radicais ao conceber a exposição com um trabalho exploratório e provocador.

²⁴ Disponível em: https://www.documenta.de/es/retrospective/documenta_ix. Acesso em: 23/04/2017.

Kassel, enquanto tessitura urbana onde se produzem as relações sociais em um mundo marcado pela globalização e pela internacionalização, foi apropriada e entendida como plataforma discursiva em que se desdobrou a exposição. A incorporação da realidade política da cidade como questão proposta pela curadoria assumiu um viés crítico diante dos momentos de reivindicação histórica convocados nas datas de 1948 – o pós-guerra e o sentido das vanguardas –, 1967 – o princípio da maior crise mundial desde o século XIX –, 1978 – o princípio da reação neoliberal e das reformulações figurativas e narrativas artísticas – e 1989 – a queda do muro de Berlim e a mundialização do capital (BORJA-VILLEL, 2010).

Catherine David em sua curadoria operou de maneira a desvelar o contexto retrospectivo e também anacrônico em que se refletia o espírito do tempo. Dessa forma, segundo o historiador da arte e crítico espanhol Manuel Borja-Villel (2010), ela “entendeu que só é contemporâneo aquilo que é anacrônico, porque somente o que se situa fora do seu tempo o pode contemplar”²⁵.

Buscando articular diferentes obras que refletissem processos sociais e históricos na arte, Catherine David adensou na ideia retrospectiva da exposição, elaborando um olhar histórico e crítico sobre a história.

A extrema heterogeneidade das práticas estéticas contemporâneas e dos *mediums*, combinada com a pluralidade dos espaços contemporâneos de exibição (a parede, a página, o cartaz, a tela da televisão, a Internet) e as diferentes e até irreconciliáveis experiências do espaço e tempo que implicam – necessariamente ultrapassa os limites de uma exposição realizada inteiramente em Kassel, assim como a arte agora ultrapassa os limites espaciais, temporais e também ideológicos do cubo branco, que constituiu o suposto modelo universal da experiência estética, um modelo o qual a documenta, mesmo em sua versão “aberta”, é um ramo voluntário ou não desejado. (...) De fato, o objeto para o qual o cubo branco foi construído é agora, em muitos casos, não mais do que um dos aspectos ou momentos da obra, ou melhor ainda, meramente o suporte e o vetor de atividades artísticas altamente diversas. Ao mesmo tempo, o problema do universalismo também se coloca em relação às zonas culturais não ocidentais, onde o objeto da arte contemporânea não é mais do que um fenômeno muito recente, até mesmo um epifenômeno, ligado, no melhor dos casos, à aceleração dos processos de aculturação e sincretismo cultural nas novas aglomerações urbanas, e no pior, à demanda de uma rápida renovação dos produtos de mercado no Ocidente. Por razões que se

²⁵ Disponível em: <http://www.elcultural.com/revista/arte/La-ultima-Documenta-del-siglo-XX/27694>. Acesso em: 23/04/2017.

relacionam parcialmente com a tradições interrompidas ou violentamente destruídas, bem como a diversidade de formações culturais que surgiram da colonização e da descolonização e do acesso indireto e desigual essas formações foram dadas à formas da modernidade ocidental. Parece que em muitos casos a pertinência, a excelência e a radicalidade das expressões contemporâneas não ocidentais, encontram suas vias privilegiadas na música, na linguagem oral e escrita (literatura, teatro) e nas formas cinematográficas, que tradicionalmente contribuíram para estratégias de emancipação²⁶.

Ao extrapolar os limites do cubo branco, Catherine David convocou a presença do corpo na esfera pública, alargando as fronteiras museológicas da documenta. Um dado que trouxe ineditismo à exposição foi a ideia de *parcours*, passeios que aproximavam lugares (a estação de trem, uma movimentada rua de comércio e de passeio – *Treppenstrasse* e as margens do Rio Fulda, perpassando os espaços expositivos como o Fridericianum, Orangerie, Ottoneum, documenta-Halle e Neue Galerie) e realocavam a exposição no contexto urbano na qual se inseria²⁷. A documenta e a cidade de Kassel foram convocadas a um engajamento mais profundo entre si, definido pelos percursos.

Esse *parcours* é também um itinerário real e simbólico através de Kassel em relação a seu possível “alhores”, às realidades culturais e urbanas de um “Mundo-inteiro” (Édouard Glissant), que a documenta não pode pretender convocar ou mesmo “representar” em Kassel. Dito isso, o espaço urbano da cidade em geral – suas circunstâncias, seus fracassos, seus projetos arquitetônicos, econômicos, políticos e humanos, seus conflitos e as novas atitudes culturais e práticas, nas quais dão origem e que se espalham pelo mundo, agora aparece claramente como o lugar privilegiado da experiência contemporânea. Nestes aspectos, Kassel, hoje, em sua própria escala, em sua singularidade, bem como em seus arquétipos, pode ser considerada “exemplar”. (DAVID, 1997, tradução livre)²⁸

²⁶ Disponível em: http://universes-in-universe.de/doc/e_press.htm. Acesso em: 23/04/2017.

²⁷ Disponível em: https://www.documenta.de/es/retrospective/documenta_x. Acesso em: 23/04/2017.

²⁸ Disponível em: http://universes-in-universe.de/doc/e_press.htm. Acesso em: 23/04/2017.



Figuras 46 e 47 – Lois Weinberger, *Das über die Pflanzen ist eins mit Ihnen*, 1990 – 97, e Carsten Höller e Rosemarie Trockel, *Ein Haus für Schweine und Menschen*, 1997. Fonte: <http://www.documenta-archiv.de> / Fotos: Bernhard Ruffert

Através de um olhar crítico de reconstrução da cidade no pós-guerra por aqueles que se inserem e transitam na cidade, incluindo também aqueles que visitam a exposição, David evocou a ressignificação da própria história de um mundo internacionalista que, portanto, evocou a uma retrospectiva através de artistas históricos que mudaram radicalmente a forma de entender a arte e se que posicionaram de maneira inconformista à sua época respectiva. Além disso, procurou estabelecer questionamentos sobre a imagem contemporânea. As retrospectivas pleiteavam questões definidas como: “memória pós-arcaica, pós-tradicional e pós nacional”, com as tendências legitimadas no período pós-guerra, e as “omissões da historiografia da arte ocidental”²⁹.

Na época da globalização e das violentas transformações sociais, econômicas e culturais que ela acarreta, as práticas artísticas contemporâneas, condenadas pelas suas supostas falta de sentido ou “nulidade”, pelos gostos de Jean Baudrillard, são, de fato, uma fonte vital das representações simbólicas e imaginárias, cuja diversidade é irreduzível à quase total dominação econômica do real. Os desafios aqui são não menos políticos do que estéticos – pelo menos pode-se evitar reforçar a quantidade de espetacularização e instrumentalização da arte contemporânea pela indústria cultural, onde a arte é usada para regulação social ou mesmo o controle, através da estetização da informação ou através de formas de debate que paralisam qualquer ato de julgamento no imediatismo da sedução bruta ou emoção (o que poderia ser chamado de “efeito Benetton”). (DAVID, 1997, tradução livre)³⁰

²⁹ Disponível em: https://www.documenta.de/es/retrospective/documenta_x. Acesso em: 23/04/2017.

³⁰ Disponível em: http://universes-in-universe.de/doc/e_press.htm. Acesso em: 23/04/2017.

Com a sua abordagem pós-estruturalista, Catharine David entendia o papel fundamental da documenta como revisão histórica dentro e fora dela.

Embora não faça concessões à tendência comemorativa, a última documenta desse século dificilmente pode escapar à tarefa de elaborar um olhar histórico e crítico da sua própria história, sobre o passado recente do período do pós-guerra e sobre tudo desta era agora envernizada, que permanece fermentada dentro da arte contemporânea e da cultura: memória, reflexão histórica, descolonização e o que Wolfgang Iser chama de “deseuropeirização” do mundo, mas também os processos complexos de identificação pós-arcaica, pós-tradicional e pós-nacional no trabalho e nas “sociedades fractais” (Serge Gruzinski), nascidas do colapso do comunismo e da imposição brutal das leis de mercado. (DAVID, 1997, tradução livre)³¹



Figuras 48 e 49 - Michelangelo Pistoletto, *Oggetti in meno*, 1965 – 66, *Mappamondo*, 1966 – 68 e Gerhard Richter, *Atlas*, 1992 – 96. Fonte: <https://www.documenta.de/en/retrospective/> Fotos: Ryszard Kasiewicz.

Borja-Villel (2010) articula o pensamento da curadora às heterotopias foucaultianas, uma vez que se refere ao desenvolvimento da exposição em justaposição ao espaço físico e ao espaço vivido, definidos pelas ações que os conformam.

Outro aporte curatorial significativo no legado de Catherine David para a história das documentas foi a série de conversas, palestras e debates intitulados “100 dias, 100 convidados”. Nela estabeleciam-se encontros entre diversos campos do conhecimento para discussão de temas da atualidade e que comentavam o recorte curatorial. Pautas como o genocídio em Ruanda, o novo urbanismo, a arte e a visão etnocêntrica, o fim da

³¹ Disponível em: http://universes-in-universe.de/doc/e_press.htm. Acesso em: 23/04/2017.

arte permeavam o engajamento intelectual dos debates organizados pela curadoria. A publicação *documenta documents* também atuou na propagação das ideias da curadora. Além disto, cabe destacar o programa de filmes e os projetos de arquitetura e de urbanismo, como outros enfrentamentos que adensaram a exposição³².

Catherine David proporcionou à *documenta* um caráter intelectual que abordava a interlocução do campo da arte a questões políticas, culturais, sociais e econômicas do mundo contemporâneo globalizado à sua época. O engajamento da arte com outros saberes e a complexidade em abranger toda a cidade dentro do seu pensamento curatorial, levou a *documenta X* a tornar-se uma espécie de “manifestação cultural”³³.



Figura 50 – Pôster da *documenta X*. Fonte: <https://www.documenta.de/en/retrospective/>.

A *documenta X* contou com a participação de 138 artistas, que expuseram 569 obras. O número de visitantes foi calculado em 628.776 mil e a exposição teve um orçamento de 21 milhões, 732 mil e 293 marcos alemães. Apropriando-se da cidade de Kassel como recurso expográfico, a *documenta X* expandiu as fronteiras territoriais do

³² Disponível em: https://www.documenta.de/es/retrospective/documenta_x. Acesso em: 23/04/2017.

³³ Disponível em: https://www.documenta.de/es/retrospective/documenta_x. Acesso em: 23/04/2017.

Friedericianum, da documenta-Halle, do Ottoneum, Orangerie e Karlsaeue. Os *parcours* abrangeram locais como Kulturbahnhof / Balikino, Underground Crossing Kulturbahnhof, Undergroud Crossing Treppenstrasse, Treppenstrasse e Friedrichsplatz (SCHWARZE, 2014).

documenta11

Cinco anos mais tarde, em 2002, a documenta11 descentralizou ainda mais as fronteiras não só de Kassel, mas também da Europa. Em primeiro lugar, seu diretor artístico, o nigeriano Okwui Enwezor, trabalhou ao lado de uma equipe de curadores, provenientes de algumas partes do mundo: o argentino Carlos Basualdo, a alemã Uta Meta Bauer, a norte-americana Susanne Ghez, o sul-africana Sarat Maharaj, o inglês Mark Nash e o espanhol Octavio Zaya. Foi a primeira vez que um curador não europeu dirigiu a documenta. Em segundo lugar, a exposição desdobrou-se geográfica e radicalmente em outros lugares, atuando como plataformas de reflexão, debate e discussão para abordar não somente o recorte curatorial, mas, sobretudo, a produção artística contemporânea e os saberes advindos de tantos mundos pós-coloniais e globalizados acerca de assuntos políticos, sociais, estéticos e, sobretudo, culturais. A urgência do exercício do pensar atuou como premissa a todo ser humano, independente de suas origens e limites territoriais³⁴.

Dessa forma, as plataformas descentralizaram a arte e desterritorializaram a documenta, com eventos específicos que aconteceram em Viena (Áustria) e Berlim (Alemanha), intitulados “Democracia não desenvolvida” (plataforma 1); em Nova Déli (Índia), intitulados “Experimentos com verdade: justiça de transição e os processos de verdade e reconciliação” (plataforma 2); em Santa Lúcia (EUA), intitulados “Criolidade e criolização” (plataforma 3); e Lagos (Nigéria), intitulados “Quatro cidades africanas – Feetown, Johannesburgo, Kinshasa e Lagos” (plataforma 4); findando, por último, na plataforma 5, em Kassel, com a concretização da documenta11³⁵. O caráter processual da exposição conferiu a impermanência e a ausência de territorialidade das práticas

³⁴ Disponível em: <https://www.documenta.de/es/retrospective/documenta11>. Acesso em: 23/04/2017.

³⁵ Disponível em: <https://www.documenta.de/es/retrospective/documenta11>. Acesso em: 23/04/2017.

contemporâneas estéticas, além de uma abordagem antropológica voltada aos estudos culturais e pós-coloniais. Enwezor reivindicava a premissa de que a arte é produção de conhecimento.

A proposta curatorial em que o lugar da chegada e da partida atuava como catalisador, desterritorializava e ressignificava também o lugar da arte hoje, permitindo a função corretiva da documenta11, segundo Ute Meta Bauer (2002, apud SPRICIGO, 2012): “aquela de reformular uma história da arte linear e predominantemente focada no Ocidente”.

Segundo Spricigo (2012), “a documenta11 consolidaria ainda uma perspectiva sincrônica no âmbito das exposições internacionais de arte contemporânea, na qual a história da arte e o conceito de vanguarda artística seriam suplantados por temas de natureza predominantemente política”.

Para entender o que constituiu a vanguarda hoje, deve-se começar não no campo da arte contemporânea, mas no campo da cultura e da política, em como no campo econômico, que rege todas as relações que estão sob a hegemonia avassaladora do capital. Se as vanguardas do passado anteciparam uma ordem em mudança, a de hoje é tornar a impermanência, e o que o filósofo italiano Giorgio Agamben chama de ateritorialidade, a principal ordem das incertezas, da instabilidade e da insegurança atuais. Com essa ordem, todas as noções de autonomia que a arte radical tinha anteriormente reivindicado para si são revogadas (ENWEZOR, 2002, apud SPRICIGO, 2012).



Figura 51 - Park Fiction, Park Fiction Archive, 2002. Fonte: <https://www.documenta.de/en/retrospective/>
Foto: Ryszard Kasiewicz.

A maioria dos projetos apresentados na documenta11 assumia um caráter documental. O vídeo foi uma mídia muito utilizada e a maioria dos artistas contaram com amplos espaços expográficos para apresentarem suas peças e seus projetos. Outro dado a ser mencionado é a participação de muitos coletivos de artistas.



Figuras 52 e 53 – Craig Horsfield, *El Hierro Conversation*, 2002, e On Kawara, *One Million Years*, 2001.
Fonte: <https://www.documenta.de/en/retrospective/> Fotos: Ryszard Kasiewicz.

Um dos legados da documenta11, segundo o pesquisador alemão Wolfgang Lenk, resultou do

questionamento das hierarquias tácitas de atenção no âmbito das exposições ocidentais, sua recusa à legitimidade da visão exotizada ocidental do estrangeiro e sua confrontação desta percepção com as atividades artísticas que discrepam com nossa projeção. Houve um tempo em que os estrangeiros foram o objeto do nosso olhar, agora eles nos devolvem-no³⁶.

³⁶ Disponível em: <https://www.documenta.de/es/retrospective/documenta11>. Acesso em: 23/04/2017.



Figura 54 – Pôster da documenta11. Fonte: <http://www.documenta-archiv.de>

A documenta11, plataforma 5 – exposição, contou com a participação de 117 artistas, que apresentaram 450 obras em locais como: Fridericianum, documenta-Halle, Kulturbahnhof / Balikino, Binding Brewery, Orangerie, Karlsaue, Innenstadt / Nordstadt. Os visitantes da mostra somaram-se em 650.924 e o orçamento fechou em 18.075.420 de Euros (SCHWARZE, 2014).

documenta XII

O crítico e curador alemão Roger Buergel junto com a curadora Ruth Noack foram responsáveis pela curadoria e pela co-curadoria, respectivamente, da documenta 12, realizada em 2007. Juntos, eles lançaram questões que atuaram como *leitmotifs* e que nortearam o conceito da exposição. Foram elas: “É a modernidade nossa antiguidade?”, isto é, “em que medida nosso pensamento e nossa vida são dominados por formas e visões modernas”; “O que é a vida nua?”, isto é, “aquilo que se ocupa do caráter existencial do ser humano como criatura que, na época pós-modernista, se vê continuamente ameaçada pela tortura, pelo terrorismo e pelos desastres naturais”; e “O

que há para fazer?”, isto é, “a conversão do problema da comunicação discursiva da arte, da educação estética, no centro de atenção”³⁷.



Figura 55 – Sanja Ivecovic, *Poppy field*, 2007. Fonte: <https://www.documenta.de/en/retrospective> Foto: Jens Ziehe.



Figura 56 - Allan Sekula, *Shipwreck and Workers*, 2005 – 2007. Fonte: <https://www.documenta.de/en/retrospective/>

O *statement* curatorial permeou o desejo de identificar princípios formais que persistiram durante séculos, o que foi denominado “migração da forma”, bem como a

³⁷ Disponível em: https://www.documenta.de/es/retrospective/documenta_12. Acesso em: 23/04/2017.

retomada das vanguardas dos anos 1960, comentada mais amplamente e com um dado que conferia mais legitimidade do campo da arte ao feminino. Segundo Spricigo (2012),

no que dizia respeito às tendências contraditórias do processo de globalização cultural, o projeto curatorial recorria ao conceito vago de “migração da forma” para justificar a apresentação em Kassel de trabalhos produzidos ao redor do mundo em um viés novamente universalista de apreciação estética que desconsiderava as diferenças e especificidades locais. Além disso, a encenação à qual recorreu Buerger no projeto expográfico da documenta 12 evidenciava ainda mais os aspectos ideológicos dos *displays* utilizados por Bode na primeira documenta, e que, em 1959, abriram caminho para a apresentação da abstração como linguagem universal no pós-guerra, como veremos a seguir.



Figura 57 – Pôster da documenta 12. Fonte: <http://www.documenta-archiv.de>

Durante a exposição foi desenvolvido um projeto para a publicação de uma revista internacional de 90 edições. Novos espaços foram destinados a abrigar a exposição, desempenhando outros alargamentos da exposição em Kassel, em lugares como o Fridericianum, Aue-Pavillon, documenta-Halle, Neue Galerie, Scholss Wilhelmschöhe, Kulturzentrum Schlachthof, Restaurant el Bulli, Roses. Participaram

desta edição 119 artistas, com 516 obras. O público visitante atingiu ao número de 750.584 e o orçamento foi delimitado em 26 milhões, 54 mil e 100 Euros (SCHWARZE, 2014).

dOCUMENTA (13)

Em 2012 aconteceu a 13ª edição documenta, pela segunda vez dirigida por uma mulher, a ítalo-americana Carolyn Christov-Bakargiev. O título da exposição *The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted and lasted for a long time*³⁸, evoca a metodologia radical proposta pela curadora e seus agentes, como denominou o seu time de colaboradores, que pretendiam explorar diversas formas de conhecimento como exercício de reimaginar o mundo. Dessa forma, para além de artistas que participaram da exposição, foram convidados uma série de profissionais pertencentes a outros campos de conhecimento como: ciência, física, biologia, agricultura orgânica, eco-arquitetura, filosofia, antropologia, teoria econômica, política, linguística e estudos literários (ficção e poesia).

O *statement* proposto por Christov-Bakargiev engajava os artistas e os pensadores que atuavam no tempo presente a quatro condições de estados mentais, articuladas dentro dos espaços mental e real vinculados ao projeto. Caracterizavam-se por motivações que engendraram a documenta, alargando as fronteiras de Kassel novamente, com cem dias de exposição e outras atividades, que se estendiam a uma série de seminários e uma exposição de um mês em Kabul (Afeganistão), oito dias de seminário em Alexandria / Cairo (Egito) e um retiro de quatorze dias em Banff (Canadá). Estes lugares atuavam como “espacialidades fenomenais que encarnam as quatro condições, desfocando as associações que são tipicamente feitas com esses lugares e condições e que são, em vez disso, constantemente deslocados e sobrepostos”. As condições eram: No palco. Eu estou interpretando um papel, eu sou um tema no ato da reperformance; Sob cerco. Eu estou cercado pelo outro, sitiado por outros; Em um

³⁸ Disponível em:

http://www3.documenta.de/fileadmin/press/for_the_press/press_kit/en/4_An_essay_by_Carolyn_Christov-Bakargiev.pdf. Acesso em: 23/04/2017.

estado de esperança ou otimismo. Eu sonho, eu sou o tema do sonho por antecipação; Em retiro. Eu sou retirado, eu escolho abandonar os outros, eu durmo³⁹.



Figura 58 – dOCUMENTA (13) em Kabul, 2012. Fonte: <https://www.documenta.de/en/retrospective>

Estes elementos marcaram “condições contraditórias e posicionamentos comprometidos a estar em e com o mundo – desejo, medo, amor, esperança, raiva, indignação, tristeza e contra as condições de esperança, retiro, estado de sítio e atuação”⁴⁰. As ideias de colapso e reconstrução evocadas nestes espaços tornaram-se premissas conceituais que afirmavam o lugar da exposição como um lugar descolonizador do pensamento e do imaginário eurocêntrico, ampliando seu campo de atuação e os limites da história da arte.

Os lugares para além de Kassel ampliavam o programa da exposição e desvelavam relações flutuantes entre si, mediadas pelas intencionalidades curatoriais. Dessa forma, a cidade alemã atuava como a cena, Kabul atuava como o baixo assédio, Cairo e Alexandria atuavam como a esperança e o levante e Banff atuava como refúgio⁴¹.

Alguns gestos radicais inaugurais da concepção e concretização da exposição, que difundiu a quebra de barreiras epistemológicas, surgiram do convite da curadora

³⁹ Disponível em: <http://u-in-u.com/documenta/2012/>. Acesso em: 23/04/2017.

⁴⁰ Disponível em: <http://dasartes.com.br/materias/documenta-13/>. Acesso em: 23/04/2017.

⁴¹ Disponível em: https://www.documenta.de/es/retrospective/documenta_13. Acesso em: 23/04/2017.

aos participantes selecionados para conhecerem a cidade de Kassel juntos como forma de imersão na história da cidade. Outro revisionismo proposto pela curadora se deu com a conferência intitulada *d documenta, a conference towards documenta 13*, em que foram reunidos Manfred Schneckenburger, Rudi Fuchs, Jan Hoet, Catherine David, Okwui Enwezor, Roger Burgel, Heiner Georgsdorf – curador da Fundação Arnold Bode –, Walter Grasskamp – historiador que abordou as primeiras edições da documenta – e Jean-Christophe Amman – curador que trabalhou com Harald Szeemann na documenta 5; isto é, todos os diretores artísticos e envolvidos nas edições precedentes da exposição (SPRICIGO, 2012). À luz destes convites aos artistas e aos curadores e representantes daqueles antecessores foi conferido o caráter arqueológico de visitar a história da documenta, bem como da cidade de Kassel, pela imersão proposta aos participantes e debatedoras desta edição.



Figura 59 – Giuseppe Penone, *Idee di pietra*, 2003 / 2008 / 2012. Fonte: <https://www.documenta.de/en/retrospective>. Foto: Rosa Maria Ruhling.



Figura 60 – Song Dong, *Doing Nothing Garden*, 2010 / 2012. Fonte: <https://www.documenta.de/en/retrospective>

Outro projeto de crítica e análise histórica do conhecimento proposto por Christov-Bakargiev aconteceu com a publicação dos *notebooks*, compêndio de cem cadernos publicados que conferiam estudos e análises de assuntos que abordavam a edição, antes de sua abertura⁴².

De acordo com Spricigo (2012), a dOCUMENTA (13) atuou como um *medium*, por meio do uso de arquivos históricos e da montagem da exposição, que desconstruía uma linearidade histórica, uma vez que incorporou o pensamento conceitual e transformou o conceito de historicidade.

Nas palavras da curadora,

dOCUMENTA (13) é para mim mais do que, e não exatamente, uma exposição – é um estado de espírito. Seu DNA é diferente de outras exposições internacionais de arte contemporânea, primordialmente porque ela não emergiu das feiras comerciais do século XIX e das feiras mundiais do período colonial – trazendo para os centros europeus as maravilhas do mundo. Surgiu como trauma consequente da Segunda Guerra Mundial, em um espaço onde colapso e recuperação foram articulados. Surgiu no momento em que a arte era considerada de suprema importância como linguagem internacional comum e um mundo de ideais e esperanças compartilhadas (que implica que a arte tem de fato um papel central a desempenhar no processo social de reconstrução da sociedade civil, práticas sociais e recuperação), e durante o assim chamado período modernista, quando a arte ainda era vista também como a mais inútil de todas as atividades possíveis (com o

⁴² Disponível em: https://www.documenta.de/es/retrospective/documenta_13. Acesso em: 23/04/2017.

legado da noção de autonomia da arte). Na junção dessas duas esferas, em que o papel social da arte e a autonomia do campo da arte se encontram, reupusam *les enjeux de l'après-guerre* [as implicações, os desafios do pós-guerra] e a política do Ocidente na metade do século XX, para o bem ou para o mal, dos quais a documenta também era uma expressão. (CHRISTOV-BAKARGIEV, 2011 apud SPRICIGO, 2012)

A proposta de Christov-Bakargiev e de seus agentes lançava a documenta a um caráter experimental que transpassava o lugar de uma exposição de arte, mas de uma manifestação cultural.

Combinando teatro, história do mostrar e fenomenologia, teoria da percepção e psicologia e pensamento do final dos anos 1960, as exposições de arte contemporânea forjaram-se através da aliança do curador com os artistas, que “mostraram o mostrar” e refletiram sobre a experiência de ver arte e o potencial radical e social aí existente, como o material de seus trabalhos. (CHRISTOV-BAKARGIEV, 2011 apud SPRICIGO, 2012)



Figuras 61 e 62 – Pierre Huyghe, *Untitled*, 2012, e *Brain*. Fonte: <https://www.documenta.de/en/retrospective>. Foto: Ryszard Kasiewicz.

Dessa forma, o paradigma curatorial desta edição abordava a maneira de mostrar sobrepondo-se ao objeto de arte em si. O discurso curatorial totalizava a exposição, podendo ser vista como aquilo que Richard Wagner, durante o romantismo alemão do século XIX, advertiu como “obra de arte total”, isto é, *Gesamtkunstwerk* (SPRICIGO, 2012).



Figura 63 – Pôster da dOCUMENTA (13). Fonte: <http://www.documenta-archiv.de>

A dOCUMENTA (13) foi a edição que resultou no maior número de visitantes – 904.992 – e no maior orçamento – 30 milhões, 672 mil e 871 de Euros – em comparação às outras edições desde 1955. Participaram dela 194 artistas e o caráter da exposição não permitiu identificar a quantidade de obras expostas. Em Kassel, a exposição aconteceu no Fridericianum, Neue Galerie, documenta-Halle, Brothers Grimm Museum, Ottoneum, Orangerie, Karlsaue, Hauptbahnhof, Oberste Gasse 4, Untere Karlsstrasse 14 (SCHWARZE, 2014).

Legados e contribuições para o exercício de pensamentos críticos para além do campo da arte

A análise e o resgate histórico da documenta permite situá-la como referência em arte contemporânea pela reflexão crítica que se propõe a manifestar, englobando um contexto sociopolítico que ultrapassa as fronteiras alemãs e propondo uma historização da arte. Por conseguinte, a exposição atua como uma plataforma de

encontro, de discussão, de reflexão e de debate acerca não só daquilo que se entende por arte hoje, mas também acerca de modelos de pensamentos curatoriais, sejam estes mediante a posição do curador frente às conjunturas da arte e à sua posição frente à própria história da exposição.

Escapando às lógicas comerciais e inserindo-se dentro da engrenagem institucional do circuito da arte, a documenta consolidou-se para além da mais prestigiada exposição de arte, manifestando-se como um evento de cem dias. Com suas origens vinculadas à exibição de artistas e de suas produções silenciadas por interesses ideológicos, que condicionaram e limitaram suas liberdades, a história dessa exposição versa sobre um caráter crítico desde seu início. Com ela, formou-se um campo de experiência da arte, para além de como é feita, mas também como é apresentada e como é discutida. Cada contexto, cada metodologia curatorial, cujo campo permite inventar o seu próprio método com critérios diversos, transmitiu o seu próprio tempo e a necessidade de redefinir continuamente o que é arte no momento em que é mostrada.

Assim, é possível distinguir que na documenta reside um caráter político que ultrapassa sua localização geográfica, se comparada a grandes exposições internacionais estabelecidas de grande escala – como a Bienal de Veneza (fundada em 1895) e a Bienal de São Paulo (fundada em 1951).

Estudar a história desta exposição confere ao campo da curadoria um alargamento em relação às práticas propostas pelos profissionais que ocupam rotativamente a direção artística da mostra, desvelando novos conceitos, *statements* e diversas formas de configurações para se realizar uma exposição. Valendo-se da ideia daquilo que cada contexto pretende transmitir no seu tempo próprio, buscam-se tentativas de criar diversos espaços de leitura, de entendimento e de perspectiva, dando sustento a uma narrativa, com projetos muitas vezes críticos e que apropriam-se da liberdade do gesto artístico.

Ao refletir sobre o ofício e as atribuições do curador, a curadora e crítica de arte Lisette Lagnado aborda a complexidade e as dificuldades enfrentadas por este profissional dentro do cenário artístico atual que, sobressaindo-se às fronteiras da

realidade brasileira, reverbera em outros contextos geográficos de hoje criando um território comum para as práticas curatoriais:

Ao levantar, por exemplo, a ausência de um artista X na lista de participantes, ou a escolha de uma obra Y, a discussão escamoteia uma série de considerações, tais como o orçamento da mostra ou as qualidades físicas do edifício, para citar apenas duas condições básicas de produção que exercem uma influência capaz de, muitas vezes, comprometer a realização de um projeto expositivo. Na realidade, a reputação de um (a) curador (a) se deve muito mais à multiplicação de mostras de arte contemporânea (sobretudo grandes exposições temporárias, como as bienais) que às mostras de cunho histórico. O acompanhamento sistemático da produção contemporânea e a troca contínua com artistas em atividade, até mesmo em processo de formação, constitui o ponto divisor entre a formação do crítico de arte e a formação do curador. Enquanto o primeiro analisa objetos de arte, o segundo consegue trabalhar a partir de esboços, projetos ainda não realizados. Por conta dessa característica (uma capacidade de dialogar com o artista no processo de confecção de uma peça inédita), a figura do curador vigorou, em alguns momentos da história, como um sujeito à margem de uma consistência crítica e mais próximo da figura de um “produtor”. Ora, a curadoria é um enunciado ancorado em uma ramificação de empenhos de diversas ordens: artísticas, econômicas, sociais, éticas e políticas.

O escopo de competências básicas atribuídas à curadoria deriva das metodologias de pesquisa: investigar acervos públicos e privados, conhecer a história da instituição-sede (esse panorama pode implicar desdobramentos de cunho antropológico e social do bairro em que está localizada, da cidade e da população local, da arquitetura do prédio etc.), saber elaborar uma lista com fichas técnicas padronizadas dentro de critérios museológicos, localizar obras raras ou menos conhecidas, prever substituições em caso de impossibilidade de empréstimo, atender assessores de imprensa e outras tantas demandas.

O aparato expositivo considera etapas preliminares referentes à uma pré-produção (conceito, pesquisa, localização de obras-chave, estudo da circulação no espaço) e uma pós-produção (programação e sinalização visual, textos de parede, educativo e editorial). Na falta de um departamento de pesquisa, a curadoria pode ser solicitada a fornecer todas as informações biográficas dos artistas convidados e acompanhar as peças gráficas que serão produzidas (folheto, cartaz ou catálogo). São poucos os profissionais que entendem que a responsabilidade da curadoria continua depois da inauguração: o acompanhamento das ações educativas confere uma aura inconfundível às visitas públicas. Mas a lista de tarefas traz também variações em virtude de cada orçamento. É comum ser solicitado a fazer a revisão do conteúdo impresso e auxiliar na divulgação. Quanto mais precária for a instituição-sede, maior será o grau de compromisso e a complexidade de demandas que recaem sobre o chamado “curador independente”. É importante que se saiba, contudo, que a figura do curador funciona como tampão de proteção entre artista e instituição, cabendo-lhe uma defesa que muitas vezes esbarra em responsabilidades ambíguas –

donde a valorização de qualidades diplomáticas (cordialidade, prudência, discrição etc.). (LAGNADO, 2015)

Ao contar com um tempo de pesquisa e de reflexão maior dentro do circuito de bienais, de feiras e de grandes exposições de porte internacional, é permitido aos realizadores da documenta prospectar, explorar alguma hipótese e analisá-la profundamente durante um período de quatro anos. Assim, formam-se, de certo ponto de vista, pensadores aptos a articular cultura, exposições, instituições e um olhar estético, muitas vezes, crítico acerca da produção artística do tempo presente.

É possível afirmar que a documenta contribuiu para consolidar o exercício do campo curatorial, instaurando um lugar de debate frente aos modelos curatoriais contemporâneos, conforme o anexo 1, que elucida de forma objetiva essa trama complexa de conceber e realizar uma exposição. Além disto, o período mais ampliado da exposição permitiu o estreitamento da relação entre curadoria e artista, uma vez que acompanha-se seus processos de trabalho ao longo dos quatro anos que antecedem a abertura de cada próxima edição.

Para além do alargamento de pensamento crítico do campo da curadoria e das profundas discussões propostas através das interpretações de cada exposição, a documenta atua de maneira corretiva em relação à história da arte, buscando legitimar certas produções artísticas muitas vezes rechaçadas pelo mercado, pelas instituições e até mesmo pela própria história oficial já estabelecida. Cabe mencionar os artistas brasileiros Hélio Oiticica, Lygia Clark e Maria Martins que participaram das documentas X e 13, respectivamente, com obras ainda em processo de historização, com exceção de Maria Martins.

A participação de artistas brasileiros na exposição aconteceu a partir de 1992, com a documenta IX, de Jan Hoet. Cildo Meireles, Jac Leirner, José Resende e Waltercio Caldas foram os primeiros a participar da exposição. Na documenta X, Catherine David trouxe para a sua mostra retrospectiva Hélio Oiticica, Lygia Clark, Tunga e Cabelo. Okwui Enwezor levou para a documenta 11 trabalhos de Artur Barrio e Cildo Meireles. Na documenta 12, Roger Buergel contou com a participação de Dias & Riedweg, Iole de Freitas, Luis Sacilotto, Mira Schendel e Ricardo Basbaum.

Participaram da dOCUMENTA (13), de Carolyn Christov-Bakargiev, Anna Maria Maiolino, Maria Martins, Maria Thereza Alves e Renata Lucas⁴³.

Lisette Lagnado (2010), em conversa com Carolyn Christov-Bakargiev, reflete sobre a importância hiperbólica da exposição no cenário de uma construção de pensamento, como insumo de trabalho para curadores que deixaram um legado não só para a história da documenta como para o campo da curadoria.

Eu sei, é descomunal procurar compreender “qual o papel das documentas na história da exposições? Não fosse ela, não haveria como falar do “curador como produtor”, “curador como crítico”, “curador como educador”, “curador como agente cultural”, “curador como mediador”, “curador como artista”, “curador como ativista”, “curador como etnógrafo”, “curador como tradutor”, “curador como editor”, “curador como cidadão”... e não poderia faltar o “curador como iconoclasta”, de Boris Groys⁴⁴.

Para além de novas percepções e experiências no campo da curadoria, a exposição atua na renovação do discurso internacional sobre a arte desde uma perspectiva institucional, mantendo-se visível na agenda do capitalismo, das ideias e das notícias atuais. Uma análise do escritor espanhol Enrique Vila-Matas, participante da dOCUMENTA (13), aborda o significado atual desta exposição nos dias de hoje, decorrente de sua experiência.

Em Kassel – única grande mostra verdadeiramente dissidente do mercado da arte – compreendi que ser contemporâneo não é estar na moda, senão sentir uma defasagem com a época e acabar por critica-la com dureza. Porque, por mais paradoxal que possa parecer, só se pertence de todo a seu tempo se nota essa defasagem, essa anomalia, essa falta de completa conexão com o presente. Nietzsche mesmo, por exemplo, foi contemporâneo porque não coincidiu com a época que o coube a viver, nem se adaptou às suas pretensões. Justamente por isso, através desta diferença e deste anacronismo, foi capaz mais do que os demais de perceber e entender a sua época. Esta impossibilidade de adaptar-se não significa que “contemporâneo” seja aquele que vive em outro tempo, um nostálgico que se sentiria melhor na Atenas de Péricles ou na Paris de Scott Fitzgerald. Não. Um homem inteligente pode detestar seu tempo, mas sabe que não se pode escapar dele. A contemporaneidade é aderir-se a nosso próprio tempo, mas, ao mesmo tempo, tomar distância do mesmo. Como disse Agamben, “aqueles que coincidem completamente com sua época e concordam em qualquer

⁴³ Disponível em: <https://www.documenta.de/es/retrospective/>. Acesso em: 06/05/2017.

⁴⁴ Disponível em: http://forumpermanente.tangrama.com.br/event_pres/exposicoes/documenta-13/em-conversacao-com-carolyn-christov-bakargiev. Acesso em: 18/03/2017.

ponto com ela, não são contemporâneos, pois, justamente por isto, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela”⁴⁵.

Outro legado atribuído à instauração da documenta e construído para fomentar o exercício e a difusão do conhecimento atribuídos à instituição, foi o arquivo da documenta, fundado em 1961, pela prefeitura de Kassel e por iniciativa de Arnold Bode. A instituição e o Museu Fridericianum gerenciam o arquivo com o intuito de convertê-lo em um instituto, em colaboração com a Universidade de Kassel. O arquivo abriga uma biblioteca sobre assuntos de arte e mantém uma coleção de documentos, fotografias, correspondências, artigos de imprensa e publicações sobre todas as edições da exposição⁴⁶.

Da análise histórica e atual proveniente da concretização da documenta como um projeto de reconstrução de um país e de seu pensamento artístico, que outrora fora reprimido, às manifestações culturais de cem dias que prolongam-se geograficamente numa perspectiva internacionalizante da arte, é possível engajá-la simbólica e territorialmente na expansão de definições sobre cultura e arte. Contando com equipes multidisciplinares de profissionais que compuseram ao longo dos anos essa mostra, modelos intelectuais realocaram a cidade de Kassel para além das contingências de seu contexto, como centro nevrálgico da arte contemporânea há 62 anos.

A partir de desafios epistemológicos, da aproximação conceitual e interdisciplinar que relaciona campos de conhecimento que atuam para a formação de novos discursos, experiências e descobertas de novas sensibilidades, a documenta insere-se em uma lógica própria de supremacia na engrenagem do circuito da arte contemporânea, outorgada como um marco de consistência e legitimação dentro das histórias das exposições.

⁴⁵ Disponível em: <http://www.enriquevilamatas.com/textos/textsercontemporaneos.html>. Acesso em: 18/03/2017.

⁴⁶ Disponível em: https://www.documenta.de/es/about#48_documenta_archive. Acesso em: 18/03/2017.

CAPÍTULO 2 – Aprendendo com Atenas: conceitos e recortes curatoriais

Uma coruja com a cabeça inclinada a 90 graus para o lado esquerdo, olhos abertos, em estado de observação. Este é o logo da documenta 14. No entanto, a coruja é símbolo de Atená, a patrona mitológica da capital grega, a guardiã das Acrópoles das cidades que fez brotar da terra a oliveira.

Deusa guerreira na medida em que defende “suas Acrópoles”, deusa da fertilidade do solo, enquanto Grande Mãe, Atená é antes do mais a deusa da inteligência, da razão, do equilíbrio apolíneo, do espírito criativo e, como tal, preside às artes, à literatura e à filosofia de modo particular, à música e a toda e qualquer atividade do espírito. Deusa da paz, é a boa conselheira do povo e de seus dirigentes, é a garante da justiça. (...) Mentora do Estado, ela é também no domínio das atividades práticas a guia das artes e da vida especulativa. (...) Ela preside aos trabalhos femininos da fiação, tecelagem e bordado (...) Atená é a deusa virgem de Atenas e é, por isso mesmo, que seu templo gigantesco da Acrópoles se denomina até hoje Pathernon, o Paternon, já que em grego, virgem se diz paternos. (...) A ave predileta da deusa nascida do crânio de Zeus era a coruja, símbolo da reflexão que domina as trevas; sua árvore favorita, a oliveira. Alta, de traços calmos, mais solene e majestosa que bela, Atená era a deusa de olhos garços. (...) Seu nascimento foi como um jorro de luz sobre o cosmo, aurora de um mundo novo, atmosfera luminosa, semelhante à hierofania de uma divindade emergindo de uma montanha sagrada. Sua aparição marca um transtorno na história do mundo e da humanidade. Uma chuva de neve de ouro caiu sobre Atenas, quando de seu nascimento: neve e ouro, pureza e riqueza, tombando do céu com a dupla função de fecundar, como a chuva, e de iluminar, como o sol. (...) Deusa da fecundidade, deusa da vitória e deusa da sabedoria, Atená simboliza mais que tudo a criação psíquica, a síntese por reflexão, a inteligência socializada. (BRANDÃO, JUNITO DE SOUZA. Mitologia grega, vol. II, 23ª edição, Petrópolis, RJ: Vozes, 2015).

Aprendendo com Atenas, *Learning from Athens*, é o título escolhido pelo curador polonês Adam Szymczyk (nascido em Piotrków Trybunalski, em 1970) e sua equipe para a documenta 14, que conta com a participação de 198 artistas.

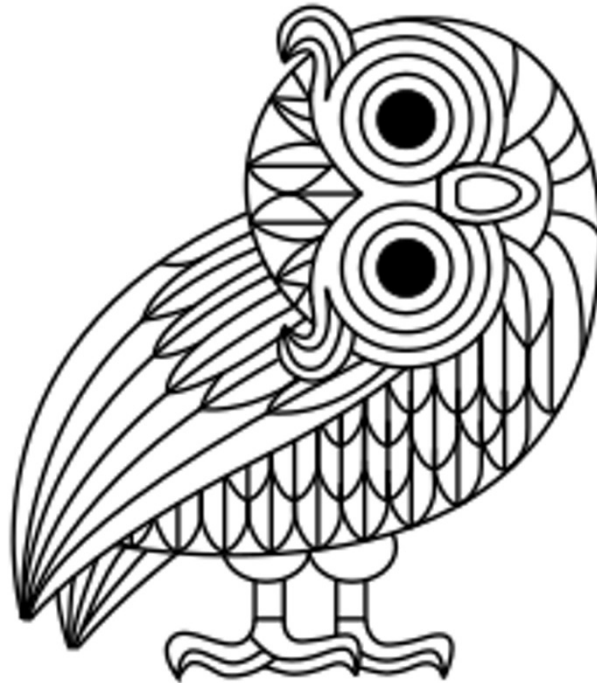


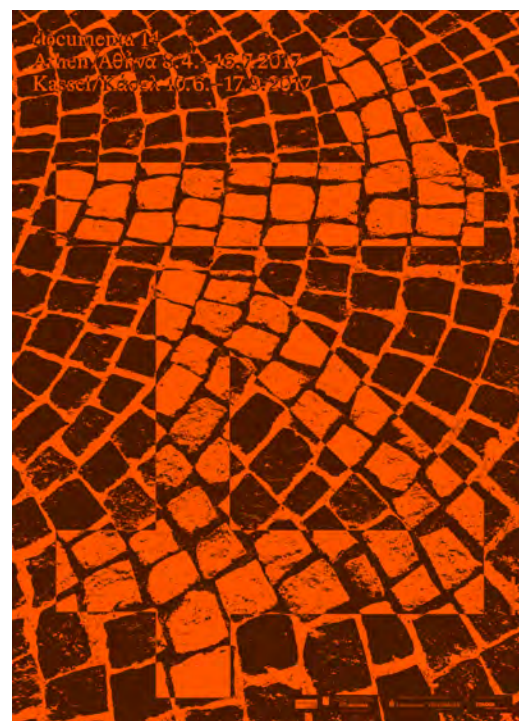
Figura 64 – Logo da documenta 14. Fonte: <http://www.documenta14.de/>

Além dos dez profissionais que assistem ao diretor artístico, seu time organizado inclui outros curadores. São estes: Pierre Bal-Blanc (França), Hendrik Folkerts (Holanda), Candice Hopkins (Canadá), Hila Peleg (Israel), Dieter Roelstraete (Holanda), Monika Szewczyk (Polônia), Bonaventure Soh Bejeng Ndikung (Camarões), Marina Fokidis (Grécia), Natasha Ginwala (Índia), Erzen Shkololli (Kosovo), Elena Sorokina (Rússia), Paolo Thorsen-Angel (Estados Unidos), Salvatore Lacagnina (Itália), Paul B. Preciado (Espanha). O time que compõe a documenta 14 inclui profissionais de diversas áreas, para além da curadoria, sejam produtores, fotógrafos, cinegrafistas, diversos coordenadores, conservadores, restauradores, filósofos, artistas, relações públicas, editores, educadores, montadores e técnicos, assessores de imprensa e de comunicação, contabilizando um total de 226 profissionais envolvidos na mostra⁴⁷. O design gráfico ficou a cargo de quatro estúdios: Ludovic Balland Typography Cabinet (Basel), Julia Born & Laurenz Brunner (Berlin / Zurich), VIER5 (Paris & Kassel) e Mevis & Van Deursen (Amsterdam).

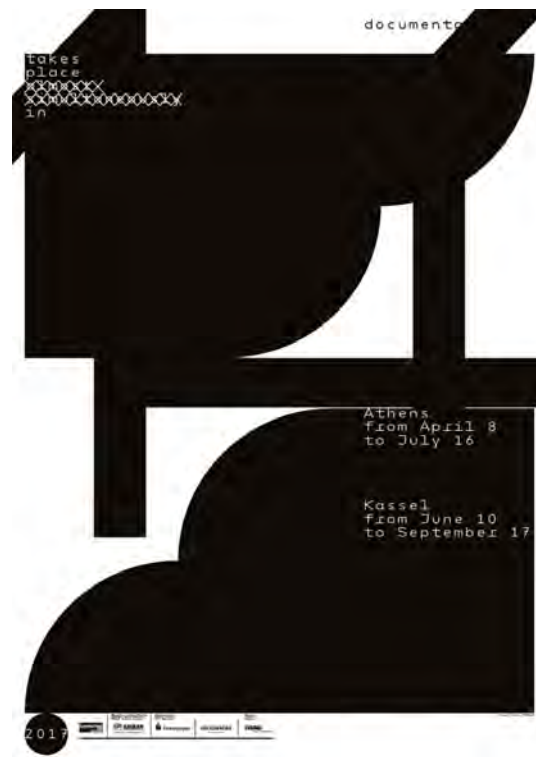
⁴⁷ Disponível em: <http://www.documenta14.de/en/team>. Acesso em: 04/06/2017.



Figuras 65 e 66 – Pôsteres da documenta 14. [Fonte: http://www.documenta14.de/](http://www.documenta14.de/)



Figuras 67 e 68 – Pôsteres da documenta 14. [Fonte: http://www.documenta14.de/](http://www.documenta14.de/)



Figuras 69 – Pôster da documenta 14. [Fonte: http://www.documenta14.de/](http://www.documenta14.de/)

Após a realização de algumas descentralizações da exposição, através de outras plataformas e eventos que ocorreram para além de Kassel, nas edições da documenta 11 e da documenta 13, este foi o gesto mais radical em que seu diretor artístico recorreu ao descentralizar e dividir a exposição em dois contextos distintos, com lugares e datas particulares cuja justaposição se dá pela tentativa de protocolar o momento atual de forma crítica e sensível.

Iniciada em Atenas, em 8 de abril, findando em 16 de julho de 2017, a documenta se estendeu à sua cidade de origem, Kassel, a partir de 10 de junho até 17 de setembro do mesmo ano. Coincidindo sistematicamente em ambas localidades durante 37 dias, a exposição é composta por 163 dias consecutivos. Esta 14ª edição tem lugar em duas localidades emblemáticas, duas linhas de tempo distintas, em um extremo norte e em outro extremo sul, em Estados polarizados da Europa advindos de condições e contradições econômicas e sociais radicalmente diferentes.

A decisão de conceber a documenta 14 como um "teatro e seu duplo" (por Antonin Artaud) em Atenas e Kassel – movendo assim seu centro geográfico e ideológico de sua casa na Alemanha – foi uma consequência do sentimento de necessidade de atuar em tempo real e

no mundo real. O mundo não pode ser explicado, comentado e narrado de Kassel exclusivamente – um ponto de vantagem singularmente localizado na Europa do Norte e Ocidental – ou de qualquer lugar em particular. (...) Ao mover um ato da exibição da documenta 14 para Atenas e manter um ato em Kassel, apresentando dois cronogramas parcialmente sobrepostos (abril – julho e junho – setembro, respectivamente), bem como receber todos os artistas duas vezes, primeiro em Atenas e depois em Kassel, com duas agendas diversas e com a possibilidade de terminar com um trabalho completamente diferente ou o mesmo nas duas cidades diferentes da exposição, introduzimos procedimentos e iniciamos, no início, processos para desestabilizar a estabilidade original da exposição. Nosso desejo era desfocar o funcionamento responsável e previsível do empreendimento de uma exposição documenta, de qualquer exposição. (SZYMCZYK, Adam, *The documenta 14 Reader*, Munique: Prestel Verlag, 2017).

Dois artifícios conceituais que formaram um eixo de pensamento metodológico da exposição são dados a partir das premissas de *continuum* e de deseducação. É por meio de um *continuum* – termo emprestado do compositor grego Jani Christou (1926 – 1970), que descreveu uma “forma aberta de uma ação comum, uma partitura para atividades que podem ocorrer durante um período de tempo indefinido, envolvendo diferentes atores e suas contribuições sem um cenário prescrito” (SZYMCZYK, 2017). Ao engajar uma exposição em duas cidades, em um gesto de aproximação e sincronização entre duas localidades que vivem momentos adversos de suas histórias políticas e econômicas, presumiu-se uma tentativa curatorial de encorajar diálogos e conexões comuns. Estas perpassam a polarização entre Atenas e Kassel, partindo da premissa conceitual de “deseducar”, outra questão central da documenta 14.

Da frase atribuída ao filósofo grego Sócrates, “só sei que nada sei”, tornou-se urgente, então, a importância do questionamento e da incerteza nesta exposição. Portanto, para além de procurar responder às perguntas, primou-se por perguntar. Nas palavras de Szymczyk, pretendeu-se “desaprender o que sabemos e mergulharmos na escuridão de não saber, ao invés de fingir saber o suficiente antecipadamente”.⁴⁸

O que se pretende em aprender de Atenas? Quais as relações possíveis entre Alemanha e Grécia que permearam o recorte feito por Adam Szymczyk? O que Atenas pode ensinar, metaforicamente, não só ao raio que abrangeu Kassel, mas, sobretudo ao mundo, por meio de uma exposição internacional de tamanha importância como a

⁴⁸ Disponível em: <http://theartnewspaper.com/news/politics-and-performance-take-centre-stage-at-documenta-14-in-athens/>. Acesso em: 30/06/2017.

documenta? Qual foi o papel da documenta em denunciar tantas questões que abrangem a crise grega aos olhos daqueles que frequentam a exposição, por meio das contradições dentro do sistema da arte atual? Como a documenta pode evitar homogeneizar diferentes tipos de alteridade? Como é possível criar um público novo e maior para a arte contemporânea, num país marcado pelo estigma de uma crise que perdura há uma década? Como é possível perceber a interlocução entre arte e política?

Ao operar como um paradigma e também como uma metáfora, Atenas, capital da Grécia, de importância fundamental para o que conhecemos hoje como nascimento da civilização ocidental sob certa perspectiva, por meio de sua herança antiga de um epicentro que remonta às origens do pensamento ocidental através da Filosofia, da Matemática, da Política, da Arte e da Economia, enfrenta desde 2008 dilemas econômicos, políticos, sociais e culturais.

Dessa forma, migração em massa, deslocamento, colonialismo, violência, protesto, refugiados, democracia, opressão, alteridade, capitalismo global, falência, reconstrução, coesão continental, memória, resistência, identidade, raízes, propriedade, pertencimento, possessão, despossessão, débito, território e política são para além de eventos que moldam as nossas vidas e os acontecimentos do mundo na segunda década do século XIX, mas, sobretudo questões que pertencem a todos e que funcionaram como insumo para nortear as diretrizes intelectuais da exposição e os trabalhos nela inseridos.

As declarações curatoriais sublinharam a unidade e a expressão de múltiplas vozes, questionando as noções de origem e nacionalidade, as forças patriarcais globais que esmagam minorias e os poderes nacionalistas neoliberais. Dessa forma, como prática da documenta, cada edição procura espelhar, testemunhar e comentar ferozmente o seu próprio tempo.

A arte é física tanto quanto é uma experiência mental – não é uma demonstração abstrata de condições que podem ser implantadas em qualquer contexto. Contrariamente às ilusões de acessibilidade global e à semelhança indistinguível de sermos induzidos a acreditar nas estratégias de *marketing* do capital global e nas narrações otimistas de políticas falidas do *mainstream*, o lugar e o tempo são importantes. No entanto, ao mesmo tempo, estamos experimentando uma mobilidade dolorosamente limitada e restrições drásticas das liberdades individuais. Em tal contexto, faz sentido iniciar a 14^a iteração da documenta, movendo-a da sua localização às margens do centro do poder

econômico europeu para a cidade que já foi um dos pontos de encontro centrais do mundo mediterrâneo e é o berço proverbial daquela mesma civilização europeia que atingiu o estado presente de exaustão. Mesmo no meio do que muitos veem como uma queda, anunciando o destino iminente de outros países no Ocidente até agora próspero, Atenas, localizada para sempre entre as culturas, conectando três continentes e mantendo multidões, continua sendo o nexos de desafios e transformações que todo o continente está agora experimentando. Assim, pareceu-me mais pertinente trabalhar e agir a partir de Atenas, onde podemos começar a aprender a ver o mundo de novo de forma sem preconceitos, desencaminhando e abandonando o condicionamento cultural predominante que, silenciosa ou explicitamente, pressupõe a supremacia do Ocidente, suas instituições e suas culturas, sobre o "repouso" subjugado "bárbaro" e supostamente não confiável, incapaz, não esclarecido. Ao trazer práticas e técnicas indígenas de conhecimento de todo o mundo, através de Atenas para Kassel e para outros lugares, pretendemos questionar esse modo de ser e de pensar muito suprematista, branco e masculino, nacionalista e colonialista que continua a construir e dominar a ordem mundial. (SZYMCZYK, Adam, Munique: Prestel Verlag, 2017).

Assim, da mesma forma que a Alemanha foi o centro de mudanças na Europa em 1955, ano em que aconteceu a primeira documenta em Kassel, Atenas é hoje um lugar onde as contradições do mundo contemporâneo encontram-se e chocam-se. É a cidade que enfrenta grandes desafios na Europa que, de certa forma, ressoam em tantas outras partes do mundo. Diferenciando-se de todos os países do sul europeu, a Grécia é o único sem indústria pesada, com uma história política de bastante agitação. Tal analogia com a primeira edição da documenta, torna-se potente por meio de situações traumáticas vividas da relação bilateral e bilocalizada da exposição, quando aproximada em seus contextos respectivos de crise. Em 1955, ano em que Arnold Bode organizou a primeira documenta, a Alemanha vivia o trauma do pós-guerra e hoje, em 2017, os gregos lidam com o trauma da crise econômica e social que devasta o país em várias camadas.

A documenta 14 tentará devolver uma resposta em tempo real à situação de mudança da Europa, continente, o qual enquanto o lugar de nascimento da democracia e do colonialismo deve ser urgentemente endereçado. Para tanto, significa engajar com seus vizinhos, sejam aqueles mais próximos e aqueles mais remotos. A documenta 14 é também um apelo para imaginar e elaborar as possibilidades de um mundo diferente, mais inclusivo, aquele que parece inalcançável à luz dos atuais desenvolvimentos políticos e econômicos e da violência desmascarada que eles trazem. SZYMCZYK, Adam; LATIMER, Quinn. SOUTH AS A STATE OF MIND # 6, 2015.

Nas palavras de Paul B. Preciado, filósofo transgênero de origem espanhola que assumiu a curadoria dos programas públicos da exposição, construindo o “Parliament of Bodies”, o Parlamento dos Corpos – este remete aos modelos organizacionais gregos como parlamentos e assembleias para criar um campo de discussão sobre a democracia e as políticas (*queer* e políticas sexuais, por exemplo) durante o período da exposição em um programa denominado “34 Exercises of Freedom”, 34 Exercícios da Liberdade, defendeu a ideia da urgência de uma exposição apátrida.

Esta 14^a documenta surgiu de um mesmo sentimento de urgência. Não estamos em uma situação de pós-guerra, senão de uma guerra econômica e política. Uma guerra das classes dirigentes contra a população mundial, uma guerra do capitalismo global contra a vida, uma guerra das nações e das ideologias contra os corpos e as imensas minorias. A documenta 14 tem lugar sobre um solo epistemológico e político que se desmorona. O sacrifício econômico e político ao que se submeteu a Grécia desde 2008 é simplesmente o princípio de um processo mais amplo de destituição da democracia que se estende na Europa. Uma nova modalidade de neoliberal-nacionalismo traça novas fronteiras e constrói novos muros. Nestas condições, a exposição, com suas formas diversas de construir um espaço público de visibilidade e enunciação, tem que converter-se em uma plataforma de ativismo cultural. Um processo nômade de cooperação coletiva, sem identidade e sem nacionalidade. Kassel travestido de Atenas. Atenas mutando-se em Kassel. As condições da vida sem teto e do desterro, dos deslocamentos sucessivos, das migrações, da tradição e a poliglossia nos obrigam a ir mais além do relato etnocêntrico da história ocidental moderna, abrindo novas formas de ação em duplo sentido: questionando o vínculo com a ‘pátria’, mas também com a genealogia colonial e patriarcal que construiu o museu do Ocidente e que agora pretende destruir a Europa.⁴⁹

Nessa mesma perspectiva, para Adam Szymczyk:

A Europa, como um projeto, não é dividida em campos opostos, mas eu acredito que nós chegamos ao ponto onde questões fundamentais sobre tempo e lugar precisam ser colocadas para continuar como uma eficiente medida contra o ambiente cultural passivo definido pelo público de arte e pelo mercado de arte. A documenta deve tornar um agente crítico. A documenta precisa ser redefinida radicalmente, deve procurar por sua localização.⁵⁰

⁴⁹ Disponível em: https://cultura.elpais.com/cultura/2017/04/05/babelia/1491405260_376869.html. Acesso em: 01/07/2017.

⁵⁰ Disponível em: <https://medium.com/athenslivegr/documenta-14-what-happens-when-the-international-art-elite-goes-greek-b7be9c0352bb>. Acesso em: 01/07/2017.

A partir da atmosfera em que se advertiu a exposição, objetivou-se fazer um *statement* político, uma narrativa anti-neoliberal dentro de uma estrutura organizacional de uma instituição cultural subsidiada pelo estado alemão de Hesse. Concebida para ser vivida como uma experiência performativa e corporificada disponível para seus participantes, para além de ser uma plataforma, um fórum para o pensamento especulativo e divagações utópicas, a equipe curatorial primou por outros modelos de produção de significado que implicaram em produzir situações e experiências, para além de artefatos para serem olhados. (SZYMCZYK; LATIMER, 2015).

Nosso objetivo e interesse foram transformar documenta 14 em um *continuum* de experimentação estética, econômica, política e social. Durante o período de 2013 a 2017, testemunhamos – tanto a nível local como global – a execução da dívida como medida política, a destruição gradual do que resta do Estado de bem-estar social, as guerras empreendidas por recursos e mercado, terminando em catástrofes humanitárias. Esta situação global escurecida se inclinou fortemente sobre o nosso pensamento diário (e noturno), e atuando em e para a documenta 14. De fato, fez-nos perguntar-nos como nosso trabalho pode tornar-se significativo e proposital para o mundo em que vivemos hoje. (SZYMCZYK, Adam, *The documenta 14 Reader*, Munique: Prestel Verlag, 2017).

O gesto de abrigar parte da exposição em Atenas, pode ser lido como uma tentativa de recuperação cultural, com o potencial de trazer a atenção internacional e o turismo cultural para o país. Um dado fundamental da exposição em Atenas foi a profunda parceria com instituições públicas da cidade como interlocutores da documenta 14, que estendeu-se como um serviço público em múltiplos locais em ambas cidades. O intercâmbio entre museus em Atenas e em Kassel concretizou e fortaleceu a ideia de contiguidade e completude da exposição.

A rede de trabalho que procurou deseducar o público da exposição, contou com diversos eixos de propagação das ideias dissidentes de Szymczyk. Fora do formato de exposição tradicional, Szymczyk utilizou de modos alternativos de operação e difusão das prerrogativas conceituais da exposição.

Plataformas expositivas audiovisuais

No campo do audiovisual, a radiodifusão de uma curadoria de filmes na televisão grega [ERT2] todas as segundas-feiras à meia noite, intitulada Keimena, a partir de 19 de dezembro de 2016 até 18 de setembro de 2017 foi uma das estratégias de resituar a exposição em outros contextos e a partir de novos vetores. As transmissões dos filmes também estão disponíveis para streaming na Grécia via webtv.ert.gr durante sete dias após cada transmissão. O programa é curado por Hila Peleg e Vassily Bourikas e centra-se nos campos do documentário experimental, independente e da ficção, apresentando filmes cujas abordagens e tópicos envolvem preocupações sociais, políticas e poéticas e cujos conceitos, temas e posições estão em diálogo com as visões curatoriais gerais da documenta 14.

Enquanto a visualização da TV pode parecer uma atividade solitária, também é - especialmente quando comparada aos hábitos de navegação e transmissão on-line - uma experiência sincronizada e, portanto, coletiva, que acontece em tempo real. Como visitar uma exposição também requer compromisso programático prévio do visualizador e facilita a partilha subsequente da experiência. Tais qualidades estruturais e os princípios fundamentais da radiodifusão de serviço público - incluindo um senso de comunidade, distância dos interesses adquiridos e atenção às minorias sociais - são tão essenciais para Keimena como os temas individuais dos muitos filmes incluídos na série. Os filmes são escolhidos tanto para a matéria pertinente como para as formas fílmicas singulares que apresentam. Cada um fornece uma reflexão sobre alguns dos aspectos mais invisíveis, fugazes e cotidianos das relações sociais humanas, bem como das estruturas globais de poder. Cada filme desenvolve sua própria linguagem única para refletir a realidade intangível que ela apresenta. O programa inclui filmes que datam da década de 1970, produções recentes e novos filmes encomendados pela documenta 14. Todos eles abordam questões contemporâneas pertinentes à vida na Grécia e em outros lugares em tempos de dificuldades econômicas e agitação social. Da mesma forma que um filme é apresentado antes de ser exibido em um festival de cinema, ou as obras de arte em uma exposição de museu são acompanhadas por um rótulo informativo, as transmissões de Keimena são precedidas de breves apresentações que oferecem uma ampla leitura e contextualização que complementa e enriquece a visualização sessão. Escrito por autores internacionais - críticos de cinema e arte, filósofos, jornalistas, cineastas e outros especialistas que têm um conhecimento único e uma visão de um filme em particular - essas

apresentações são uma parte integrante do esforço de programação como os próprios filmes.⁵¹

Também em Atenas, o artista Ben Russell, concebeu a proposta *Hallucinations*. Composta por dezesseis programas temáticos de experiências perceptivas radicais que envolviam projeções, música, instalações e performance de mais de 20 artistas, músicos e curadores. Russel procurou proporcionar ao público, por meio do programa, um estado crítico e reflexivo de “ver e ouvir o mundo que somos, como nós somos”. Funcionando como um cinema expandido ao vivo, ao ar livre, com uma programação que também abordava trilhas sonoras desconstruídas, projeções de sonhos aborígenes, instalações psicodélicas de realidade virtual, filme de guerrilha ao vivo, meditações afrofuturistas, projeção de vídeos do século XVIII, exposições de filmes ao ar livre de 35 mm e paisagens sonoras cinéticas controladas por luz; o programa criada pelo artista norte-americano conferiu uma resposta crítica, incorporada e coletiva a situações políticas do momento histórico presente.⁵²

Já em Kassel, o programa de cinema *TV Politics* problematiza a televisão reflexiva e crítica, por meio de um programa de cinema, organizado por Hila Peleg, em sessões que acontecem de junho a setembro, no Cinema Bali. Foram concebidos seis programas, cada um dedicado ao trabalho de um cineasta, que articulou uma abordagem radical no meio da televisão no século XX, com apresentações de curadores de cinema e estudiosos. O programa conta com filmes de Alberto Grifi (Itália), Insuma Productions (Canadá), Sarah Maldoror (França), Alanis Obomsawin (Canadá), Nagisa Oshima (Japão) e Mohamed Soueid (Líbano).

Outros dois programas de cinema acontecem em Kassel. David Perlov: Retrospectiva, acontece no Cinema Bali, de junho a setembro. Nele, apresentam-se projetos de televisão, filmes experimentais, trabalhos fotográficos e desenhos que abrangem os anos de 1950 e 2000 do trabalho do cineasta considerado israelense, embora nascido no Brasil, David Perlov (1930 – 2003). Outra retrospectiva é dedicada ao chinês Wang Bing (1967). De junho a setembro, no Gloria-Kino, a mostra acontece

⁵¹ Disponível em: <http://www.documenta14.de/en/public-tv/>. Acesso em: 15/05/2017.

⁵² Disponível em: <http://www.documenta14.de/en/notes-and-works/23337/hallucinations-live-cinema-festival>. Acesso em: 15/07/2017.

diariamente e inclui toda a sua produção fílmica, acompanhada da exibição de materiais de seus arquivos.

Plataformas expositivas sonoras

Eventos especiais como um programa de concertos do compositor alemão Jakob Ullmann, do compositor norte-americano Alvin Lucier e do violoncelista norte-americano Charles Curtis aconteceram no Megaron, *Athens Concert Hall*, a sala de concertos, em Atenas, durante uma semana de junho, programa curado por Paolo Thorsen-Nagel. Além deste programa especial, ocuparam o palco central do Megaron um extenso programa em que aconteceram os seguintes concertos e as apresentações: da Orquestra do Estado de Atenas, da Orquestra Filarmônica Syria Expat, do coletivo KSYME-CMRC, de Jani Christou, de Frederic Rzewski, de Graciela Paraskevaïdis e Iannis Xenakis, de Éliane Radigue, de Joaquín Orellana Mejía e Julius Eastman.

No campo do áudio e da radiofonia, o programa de rádio *Every Time a Ear di Soun*, em colaboração com a *Deutschlandfunk Kultur*, é curado por Bonaventure Soh Bejeng Ndikung e co-curado por Marcus Gemmel e estava no ar de 8 de abril de 2017 até 17 de setembro. Apresentando o rádio como arte e meio para arte, o programa buscava explorar a sonoridade e os fenômenos auditivos (a voz, o som, a música e a fala enquanto extensões das práticas performativas) como formas de escrever a história a contrapelo, à maneira propagada por Walter Benjamin, para propagar histórias contra-hegemônicas.

Durante a documenta 14, nove estações de rádio na Grécia, em Camarões, na Colômbia, no Líbano, no Brasil, na Indonésia, nos Estados Unidos e na Alemanha transmitiram a exposição pelo ar através de peças de arte sônicas, com transmissão em FM em Kassel, em ondas curtas ao redor do mundo e online no site da documenta, “refletindo sobre como o som afeta subjetividades e espaços, especialmente através do meio do rádio”.⁵³

Compunham as nove estações participantes:

⁵³ Disponível em: <http://www.documenta14.de/en/public-radio/>. Acesso em: 21/07/2017.

- Paranoise Radio, em Tessalônica e Cannibal Radio, em Atenas (Grécia), durante 8 a 27 de abril de 2017. Para mais informações sobre as estações, consultar: <http://www.documenta14.de/en/public-radio/14298/paranoise-radio-thessaloniki-and-cannibal-radio-athens-greece>
- Vokaribe Radio 89.6 FM, em Barranquilla (Colômbia), durante 28 de abril a 17 de maio de 2017. Para mais informações sobre a estação, consultar: <http://www.documenta14.de/en/public-radio/14258/vokaribe-radio-89-6-fm>
- RURURadio, em Jacarta (Indonésia), durante 28 de maio a 16 de junho de 2017. Para mais informações sobre a estação, consultar: <http://www.documenta14.de/en/public-radio/14267/rururadio>
- RSI (Radio Sport Info) 92.3 FM, em Douala (Camarões), durante 18 a 27 de maio de 2017 e 29 de julho a 7 de agosto do mesmo ano. Para mais informações sobre a estação, consultar: <http://www.documenta14.de/en/public-radio/14279/rsi-radio-sport-info-92-3-fm>
- Rádio MEC FM, no Rio de Janeiro (Brasil), durante 9 a 28 de julho de 2017. Para mais informações sobre a estação, consultar: <http://www.documenta14.de/en/public-radio/14274/radio-mec-fm>
- SAVVY Funk, em Berlim (Alemanha), durante 17 de junho a 8 de julho de 2017. Para mais informações sobre a estação, consultar: <http://www.documenta14.de/en/public-radio/13778/savvy-funk>
- WPFW 89.3 FM, em Washington DC (Estados Unidos), durante 8 a 27 de agosto de 2017. Para mais informações sobre a estação, consultar: <http://www.documenta14.de/en/public-radio/14277/wpww-89-3-fm>
- Radio Beirut, em Beirute (Líbano), durante 28 de agosto a 17 de setembro de 2017. Para mais informações sobre a estação, consultar: <http://www.documenta14.de/en/public-radio/14285/radio-beirut>
- Deutschlandfunk Kultur, em Berlim (Alemanha), durante 8 de abril a 17 de setembro de 2017. Para mais informações sobre a estação, consultar: <http://www.documenta14.de/en/public-radio/19947/deutschlandfunk-kultur>

Cada estação contava com sua programação usual, em seu idioma local, com peças de arte para rádio comissionadas pela documenta 14, além de material de arquivo e seleções de transmissão dos Programas Públicos da documenta 14, por quatro horas por dia.

Todas as nove estações, com exceção da SAVVY Funk, advinham de estruturas locais existentes. Para esta, artistas convidados pela documenta 14 perseguiram uma programação 24 horas na SAVVY Contemporary, que englobava o projeto radiofônico, um arquivo aberto na forma de uma sala de escuta e de leitura e uma série de notas feitas pelos artistas convidados – este arquivo foi desenvolvido com a colaboração com a Universidade Bauhaus, em Weimar. A estação de rádio funcionava como um estúdio aberto e uma plataforma em que o conteúdo sonoro era produzido ao vivo e transmitido em ondas curtas e online. Como um espaço para a experimentação auditiva e novas formas de participação e engajamento da arte, a estação permaneceu aberta aos visitantes durante o seu período de funcionamento.

Every Time A Ear di Soun também é acompanhada de atos ao vivo abordando questões relacionadas à fenomenologia do sonoro, o sônico como meio para a narração histórica, o conceito de rádio de Frantz Fanon como meio de resistência, o conceito de Rudolf Arnheim sobre a aparência da orelha e mais. O projeto, que desenha seu título da dupla poesia de Mutabaruka, leva o argumento do privilégio da cultura visual sobre o conhecimento auditivo na maioria das culturas ocidentais. O pensamento filosófico grego, em particular, muitas vezes reduz a experiência principalmente ao visual, construindo sua epistemologia da historiografia sobre o ato de testemunho visual (autopsia) e considerando o ato de ver como a principal fonte de conhecimento. Em culturas com a chamada tradição oral, as histórias transmitidas através da narração assumem livremente as formas de enunciados vocais identificáveis e não identificáveis, fala, som e música. Aqui, a sonoridade é fundamental e funciona fora de uma lógica visual e escrita, vai além dela e não pode ser entendida nem totalmente compreendida através dela. Quando as experiências auditivas são compartilhadas, as histórias também são compartilhadas e não apenas de boca a orelha: são percebidas e codificadas no corpo através da fisicalidade das ondas sonoras e passadas de uma geração para outra.

Porque, como assinalado por Jean-Luc Nancy, se o visual é geralmente mimético, o sonoro é tendencialmente metéxico; isto é, tem a ver com participação, compartilhamento ou contágio. É essa habilidade de fenômenos auditivos instigar momentos participativos e criar espaços de intercâmbio e sua capacidade de infectar outros, o que torna o meio especialmente apropriado para transmitir histórias além das palavras. Every Time A Ear di Soun também explora a possibilidade de entender a oralidade e a encarnação através de fenômenos auditivos como meio de

compartilhar conhecimento e arquivar memória em / em um corpo móvel e vulnerável que existe em um tempo e espaço específicos. O projeto deliberou sobre como o som cria e acomoda espaços psíquicos e físicos, e como, através do som, uma sincronidade emerge e reina entre corpos, lugares, espaços e histórias. Ao mesmo tempo, tenta dar espaço a narrativas alternativas, como afirmou James Baldwin, não apenas "para redimir uma história sem escrita e desprezada, mas para descartar a noção europeia do mundo. Até essa hora, quando falamos de história, estamos falando apenas de como a Europa viu - e vê - o mundo" (Das Canções da Tristeza: A Cruz da Redenção, 1979).⁵⁴

Ainda no campo sonoro, foi criado o *Listening space*, um programa de eventos gratuitos que exploram o som em concertos, palestras e performances das formas de expressão sônicas, curado por Paolo Thorsen-Nagel, assessor de música e de som da documenta 14. O projeto residia em locais como o Romatso, em Atenas, a sua base, estendendo-se a outros locais como o Megaron – *The Athens Concert Hall*, o Conservatório de Atenas (Odeion), a Igreja de Angios Dimitrios Loumbardiaris e uma sala na documenta Halle, em Kassel. O programa “tenta explorar e entender o som fora das hierarquias estabelecidas de produção e desempenho da música, buscando condições sonoras que vão além da significação auditiva do som, iluminando como as suas dimensões físicas, sociais e políticas podem ser realizadas e ouvidas”.⁵⁵

Plataformas expositivas gráficas e publicações

Já no campo das publicações, a revista *South as a state of mind* pretendeu apropriar-se de metodologias e técnicas que permitiram repensar o presente para transformá-lo, assim como a exposição, como um estágio do processo de situar o trabalho de arte discursiva e fisicamente – bem como o estágio político. Fundada por Marina Fokidis em 2012, como um projeto da Kunsthalle Athena, a revista, que funciona como uma publicação bianual de arte e de cultura na Grécia, acolheu o time da documenta 14 em três edições, tendo uma quarta prevista no término da exposição.

Editada por Adam Szymczyk e pela poeta e crítica baseada na cidade de Basel, Quinn Latimer, a revista *South* aponta para um jeito de pensar e para atitudes que não

⁵⁴ Disponível em: <http://www.documenta14.de/en/public-radio/>. Acesso em: 21/07/2017.

⁵⁵ Disponível em: <http://www.documenta14.de/en/public-radio/>. Acesso em: 21/07/2017.

são dialeticamente opostas ao Norte, mas que operam a partir de uma tentativa de criar outra posição de entre interlocutores. “A revista é uma situação de resposta, com contribuições que atuam como ferramentas de pensamento. Pensar através de um mundo em relação ao que excede os conceitos fundamentais que salvaguardam a perpetuação de injustiças, como território, estado e identidade” (SZYMCZYK; LATIMER, 2015).

Como uma manifestação da documenta, a primeira edição, lançada entre o outono e o inverno europeu de 2015, contou com as vozes de diversos autores, tais como artistas, poetas, acadêmicos, arquitetos e cineastas, num contexto de emergência (setor bancário em colapso, dissolução de um governo de esquerda por meio de programas de austeridade impostos pela União Europeia, promovendo a depressão na Grécia, deslocamento de 4 milhões de Sírios e de outros que escapam da violência no Iraque, Afeganistão e na África Subsaariana) (SZYMCZYK; LATIMER, 2015).

Apropriando-se de redações, imagens, histórias, discursos, diários e poemas a edição pode ser entendida como um lugar de pesquisa, crítica e literatura, atuando como um interlocutor potente da exposição.

No editorial, Latimer e Szymczyk discorreram sobre os temas e o projeto editorial da primeira *South*:

Escritas contemporâneas e históricas, estados de miséria como uma condição que afeta muitos, mas é raramente o assunto de interesses teóricos e políticos. Condições locais e globais instáveis são o início do projeto. Voltar para trás, para alguns dos terrenos históricos da hegemonia ocidental, que poderia nos ajudar a entender os poderes, frequentemente abstraídos, que estruturam o nosso presente, assim como as formas nas quais a prática da democracia e os ideais de liberdade tem sido sempre inexoravelmente ligados à sua negação. A edição trabalha contra a política do esquecimento – esquecimento da história do colonialismo, escravidão em massa e deslocamento que nos trouxe aqui, para o nosso mundo contemporâneo coletivo, e esquecimento de história dissidentes e de povos que tem sido deixados de lado no cânone ocidental. O primeiro volume examina formas e figuras de deslocamento e despossessão e modos de resistência – estético, político, literário e biológico. Explorados em paralelo estão a miséria e as suas representações, da misericórdia à avareza, cada uma conectada em uma econômica compartilhada, fiscal e metafórica. Considerar o lugar da despossessão dentro da performatividade, estado de violência, arquitetura, políticas sexuais e protesto. Superfície nua e territórios nascentes do colonialismo e capitalismo racial. Débito coletivo que continua a circular e crescer. Vozes coletivas frequentemente de

histórias marginalizadas e dissidentes oferecem uma cartografia alternativa e um coro para o cânone artístico dominante. (SZYMCZYK; LATIMER, 2015).

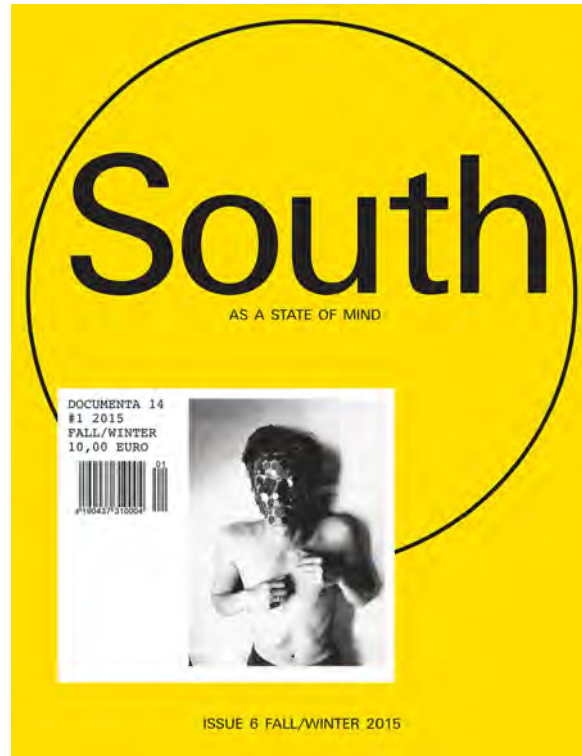


Figura 70 – South as a state of mind # 6, documenta 14 # 1. Fonte: <http://www.documenta14.de/>

Já a *South as a state of mind* # 7, foi lançada entre a primavera e o verão de 2016, quase um ano antes da exposição em Atenas. O segundo volume da revista abrangeu um mergulho na discussão de significados social e político das máscaras como resistência e do silêncio como resistência, para além dos artefatos, rituais e atos poéticos.

Para os seus editores, pretendeu-se:

explorar as máscaras enquanto significados históricos e contemporâneos de oclusão e subversão que, frequentemente, são empregadas para resistir caminhos nos quais nossos corpos tem direitos básicos desigualmente concedidos ou negados no nexu da desumanizante e economia global de cidadania, geografia, raça e gênero. Silêncio e máscaras são frequentemente onde políticas e estéticas, resistência política e produção cultural encontram-se e borram-se. Proveniência, repatriação, objetos sagrados, patrimônio cultural dentro do contexto de colonialismo e neocolonialismo, corpos vulneráveis e violência, exílio, transfiguração, violência e reparo. (SZYMCZYK; LATIMER, 2015).

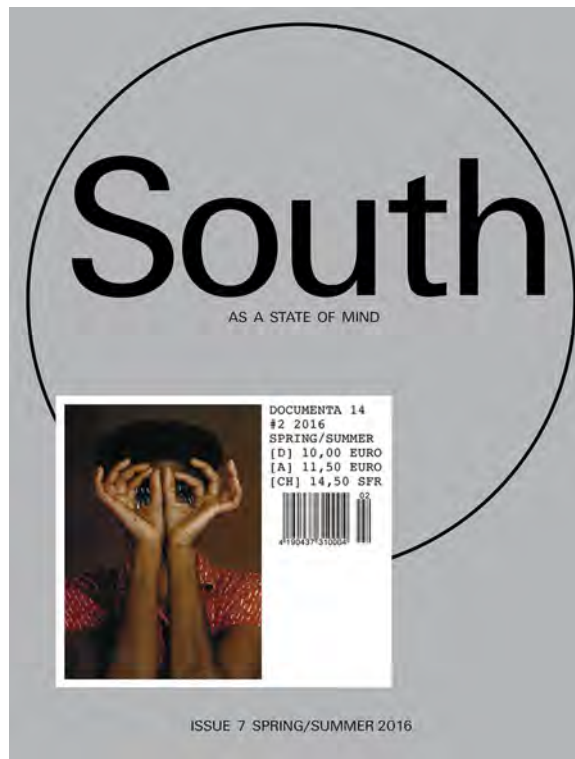


Figura 71 – South as a state of mind # 7, documenta 14 # 2. Fonte: <http://www.documenta14.de/>

A terceira edição, *South as a state of mind* # 8, foi publicada entre a primavera e o verão de 2016, abrigando “escritos e projetos críticos, poéticos, alegóricos que articulam a necessidade de linguagem e léxico, considerando o consumo e a fome como fatos e campos políticos e estéticos”. *South as a state of mind* # 8. Nesta, buscou-se a

constante correlação entre natureza, capital, poder e linguagem. O conteúdo desta edição são documentos de linguagem ou de fome ou de ambos. Por que “linguagem ou fome”? Considere a boca como uma borda, um limite, um limiar: engolir ou falar. Vazamento ou linguagem. De um lado, por dentro, sente-se fome física, um vazio; do outro lado, afastado, se coloca uma linguagem (em outro vazio, talvez). (SZYMCZYK; LATIMER, 2016).

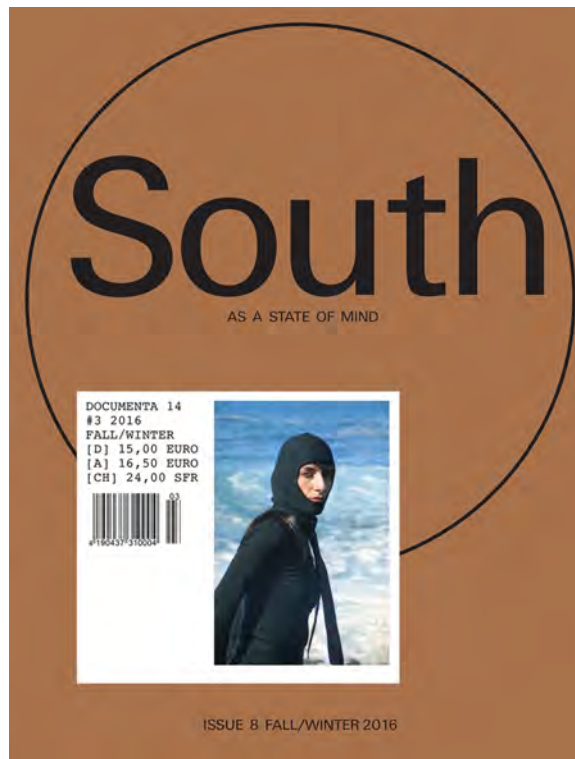


Figura 72 – South as a state of mind # 8, documenta 14 # 3. Fonte: <http://www.documenta14.de/>

Por último, *South of state of mind* # 9, marcou não somente a quarta edição de encerramento da hospedagem da documenta 14 na revista, bem como o encerramento da exposição em Kassel e os 163 dias de exposição.

Lançada em Setembro, Szymczyk e Latimer elucidaram condições marcadas pela violência, não somente manifestada no retorno da violência política presente em discursos reacionários ao redor do mundo, mas de forma ampliada, seja esta entendida em suas esferas econômica, linguística, política, ambiental, de gênero e de raça. O trabalho consistiu na problematização de como a violência estrutura as relações, bem como as ofertas díspares – linguísticas, visuais e auditivas criadas como um movimento cultural de oposição a esta.

Buscamos termos que localizassem os assuntos que achamos necessários para ser questionados em um quadro que não esteja exatamente organizado dialeticamente para encontrar uma maneira de cair em resoluções limitantes vinculadas a binários e, em vez disso, favorecer uma rota que poderia alternar entre caminhos de bifurcação e navegar modos tangenciais e conjeturais de questionamento, complicando, assim, o mapa recebido que continua produzindo seu próprio território. Deterritorializados e à deriva, os ensaios, poemas e imagens coletados aqui estabelecem sua própria topografia errática de

afinidades eletivas, muito na veia de todo o projeto de documenta 14, em suas muitas dobras. Estes incluem o *Continuum*, como modo de receber (os artistas e outros praticantes) na fase inicial; o Parlamento dos Corpos, como modo de interrogar e evadir o enquadramento das formas de representação políticas existentes que podem surgir no improvável contexto de uma exposição de arte; a intenção e a prática de Aprender com Atenas, que também serviram como título provisório da exposição em ambas as cidades; e *aneducation*, que propôs uma saída do ensino unidirecional, abrindo os processos de aprendizagem polifônicos, atendido pelo *Chorus* e muitos outros. (SZYMCZYK; LATIMER, 2017).

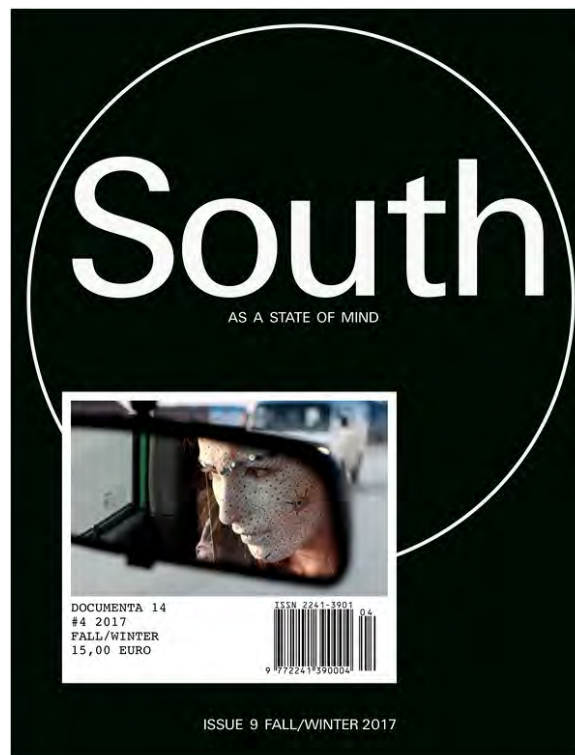
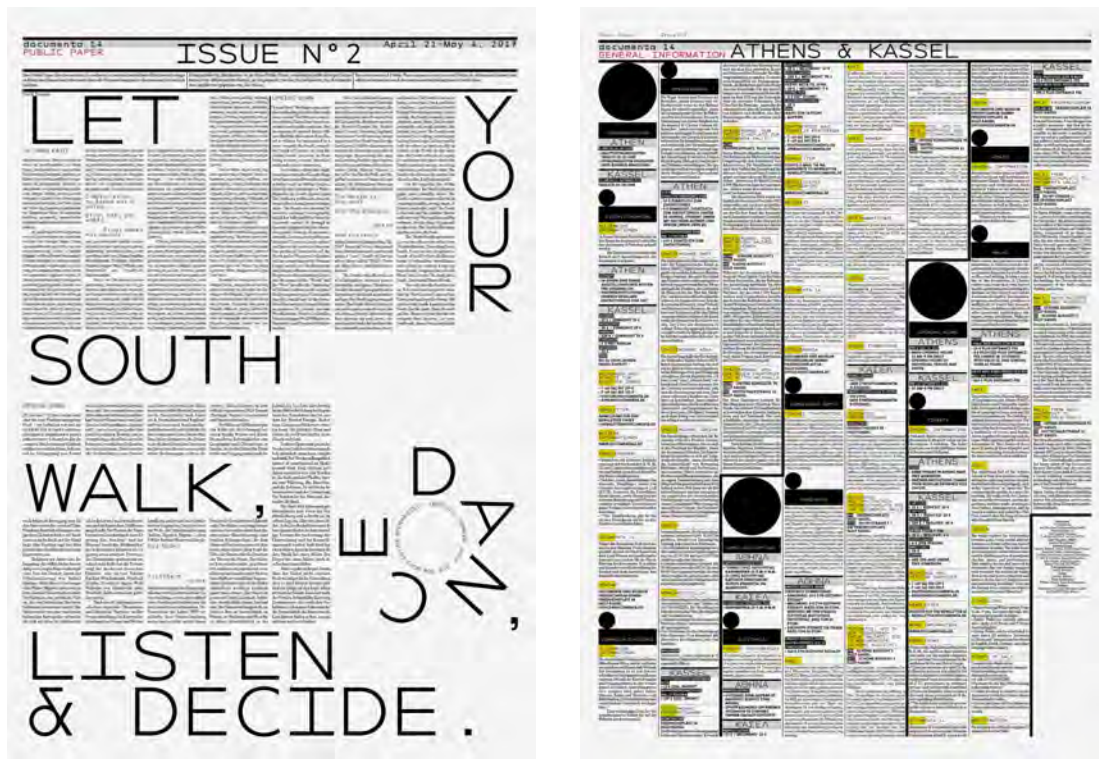
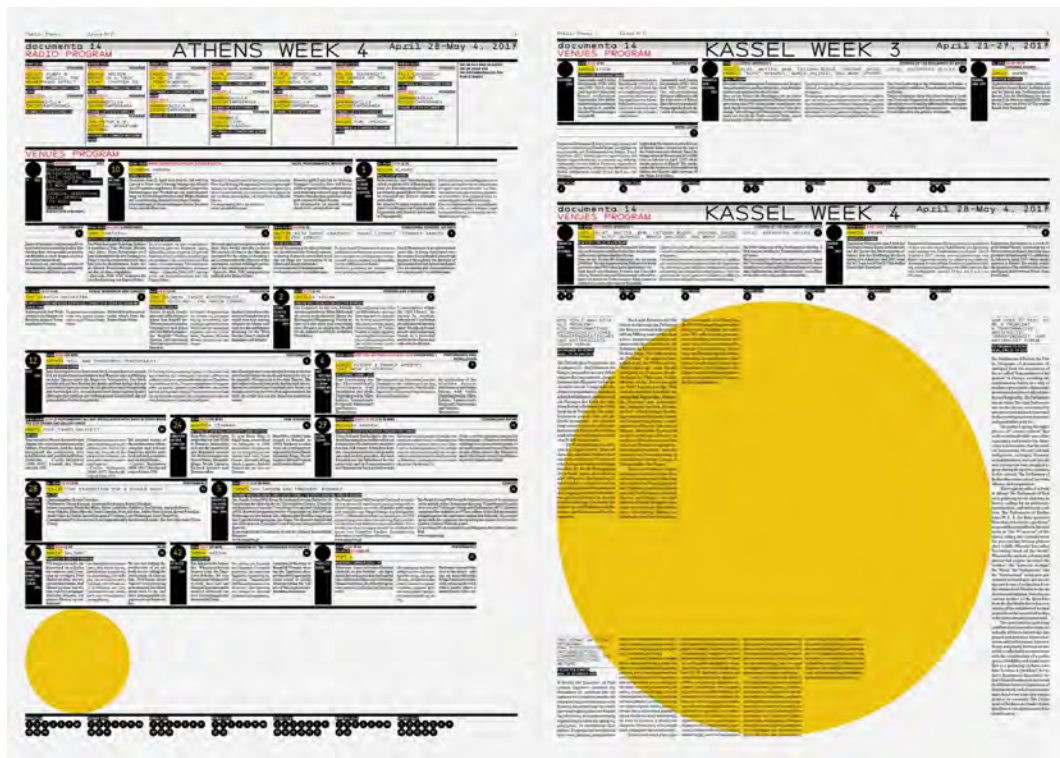


Figura 73 – South as a state of mind # 9, documenta 14 # 4. Fonte: <http://www.documenta14.de/>

Uma outra publicação gráfica da documenta 14 ocorreu a cada duas semanas e foi intitulada *Public Paper*. Tratava-se de um informativo em formato de jornal sobre a programação, o processo, alguns temas pertencentes ao recorte curatorial e as notícias acerca dos 163 dias de exposição em Atenas e em Kassel, distribuído gratuitamente.



Figuras 74 e 75 – Capa e verso do Public Paper. Fonte: <http://www.ludovic-balland.com>



Figuras 76 – Miolo do Public Paper. Fonte: <http://www.ludovic-balland.com>

As duas publicações centrais da exposição, que atuam como catálogos autônomos e complementares da mostra, são o *Daybook* e o *The Reader*. Como uma espécie de diário, que enfatiza o presente a partir de uma leitura não linear, transversal e politizada do momento presente, o *Daybook* subverte os tradicionais textos curatoriais sobre os artistas, uma vez que são trabalhados de forma a não situar contextual e linearmente as produções artísticas engendradas na exposição. Os textos, escritos por diversas vozes, sejam artistas e curadores, conferem uma leitura mais poética e livre, na forma de um calendário que conta todos os dias da exposição. Neste, cada artista vivo que participava da mostra representava um dia da exposição. Na página que correspondia à cada dia próprio de cada artista, dispõe-se um texto escrito pelos editores e curadores do livro sobre sua produção; ora em forma de entrevista, ora como um discurso poético livre, ora como uma análise conceitual, ora como uma abordagem filosófica, ora como um texto informativo. Além disso, cada artista em questão foi convidado a intervir e a colaborar em seu próprio dia, com uma nota sempre publicada junto ao texto escrito pelos editores e curadores.

Na apresentação do livro, enfatizou-se o alargamento do que se entende como arte em suas infinitas possibilidades. “Consideramos obras de arte, além de gêneros e formatos, para serem capazes de oferecer – em suas melhores capacidades poéticas – uma visão transformadora das circunstâncias diárias dos artistas como parte do tempo de convulsões que vieram a ser nossas”. (SZYMCZYK *et al*, DOCUMENTA 14: DAYBOOK. Munique: Prestel Verlag, 2017).

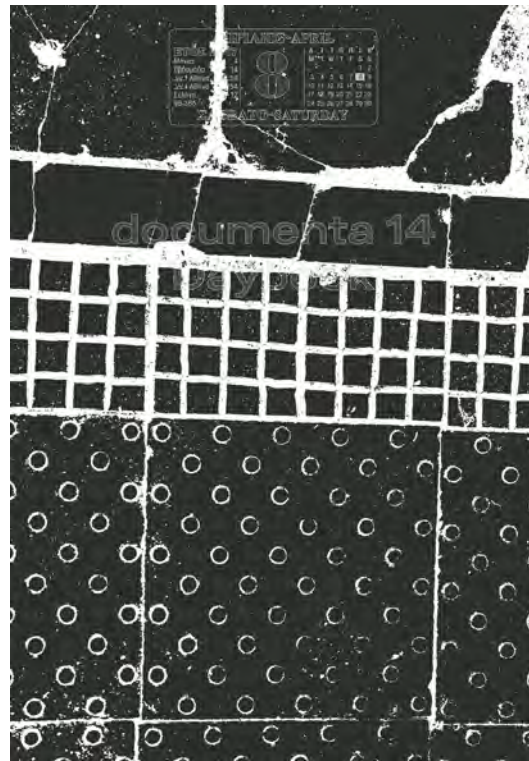


Figura 77 – Daybook. Fonte: <http://www.documenta14.de/>

Já o *The Reader* complementa o livro diário como uma antologia de textos acadêmicos, curatoriais, ensaios críticos, híbridos literários, poesia, documentos históricos, ilustrações de trabalhos de arte históricos para formar e informar o leitor da exposição. Nele, prima-se a maneira em que a “turbulência do passado e do presente informará o nosso futuro compartilhado”. (SZYMCZYK, 2017).



Figura 78 – The Reader Fonte: <http://www.documenta14.de/>

Plataformas expositivas reflexivas e educativas

Outro eixo de pensamento e de relação com a exposição se dava pelos espaços construídos para encontros, reflexão, leitura e pelo contato com o silêncio do visitante em lugares organizados para introspecção e também de formação.

Em Atenas foi criado o *Studio 14*, uma espécie de laboratório que envolvia os campos da arte, da política e da educação por meio de debates, grupos de leitura reunindo artistas, escritores, ativistas políticos, estudiosos, estudantes e visitantes da exposição. Localizado no em uma das salas do prédio abrigada no Conservatório de Música de Atenas, o Odeion, o projeto foi iniciado por Yanni Almpanis, Daphni Antoniou, Dimitris Athridis, Paolo Do, Egija Inzule, Loukia Kotronaki, Salvatore Lacagnina, Feodora Pallas e Adam Przywara.⁵⁶

Suas salas dispunham-se de livros de sociologia, filosofia, antropologia, política e arte para consulta, além de catálogos da exposição, materiais e equipamentos para

⁵⁶ Disponível em: <http://www.documenta14.de/en/notes-and-works/16271/studio-14>). Acesso em: 24/07/2017.

leitura e reprodução de textos, um texto crítico disponibilizado para leitura no local sobre a invenção da Grécia pelo continente Europeu, bem como obras de artistas participantes da exposição e um mobiliário particular que convidava os visitantes a experimentem a exposição em um outro tempo, de outra maneira.

Já em Kassel, foi concebido um espaço, que utilizava-se da ideia de rizoma como metáfora para anunciar um lugar em que se desencadeiam raízes transversais, denominado *Peppermint* – hortelã pimenta, uma hortelã híbrida obtida pelo cruzamento de duas espécies de *Mentha*, a *aquatica* e *spicata*. Ali era abrigado o programa educativo da exposição, *Aneducation*, a comunidade da cidade (reuniões do grupo estudantil Membrane, da Câmara dos Comuns e de um grupo de costura Lose Fäden) e os visitantes da exposição. A biblioteca dos pensadores Lucius e Annemarie Burckhardt, que eram afiliados à Universidade de Kassel, encontrava-se à disposição para consulta. Além dela, havia um espaço conhecido como Terminal, com cadeiras, mesa, lâmpada e um par de fones de isolamento de som.

O *Studio 14* e o *Peppermint* funcionavam como espaços de pausa, de reflexão e de encontro dos visitantes com o silêncio e com o exercício intelectual. Para além destes, o programa educativo da exposição, *Aneducation*, também atuava como um rizoma, desdobrando-se em vários eixos de atividades e proposições para os locais e os visitantes da exposição.



Figuras 79 e 80 – Peppermint, em Kassel. Foto: Isabella Guimarães

Um programa de residência de quatro associações do Kosovo (Termokiss), da Bélgica (Toestand), da Suíça (Happy Positiv) e da Ucrânia (Soshenko 33) que

trabalham com edifícios abandonados e públicos, aconteceu em Kassel, durante duas semanas do mês de agosto. A ideia foi moldar uma “vila coletiva de ideias”, na região sul do Nordstadtpark, com atividades diárias que buscavam engajar processualmente expressões de uma visão compartilhada e colaborativa sobre arte e sobre a sociedade atual. Este projeto foi intitulado de *ShapeTheUnkown*.

Aneducation parte do questionamento de três perguntas chaves: “O que muda? O que deriva? O que resta?”, através de experiências participatórias, desprivilegiando a interpretação direta das obras a partir da ideia da deseducação e da própria experiência. Buscava-se investigar a correlação entre arte, educação e a estética da união humana a partir de processos, liderados por artistas através da pesquisa e do intercâmbio pessoal. O ponto de partida do programa advinha do encontro entre arte, artistas e público de modo a aprender de outra forma (desaprender) com o contexto em que se situavam, através da ausência de grandes narrativas.⁵⁷

Para a curadora e educadora, Sepake Angiama, chefe do programa educativo da exposição, a ideia de desaprender vai de encontro com o nome do departamento educativo da exposição, com a escolha do prefixo “an”- que refere-se a desfazer-se algo, para aludir ao nome do projeto.

Aprender para mim é sobre mudar de posição, poder ver algo de outro ponto de vista. Aprender também é reconhecer como você dá forma ao conhecimento e como você conecta-se a este, reconhecendo narrativas além das que você recebeu. Desaprender significa considerar formas de conhecimento que foram suprimidas e excluídas do cânone. Com o objetivo de descolonizar a educação, você deve reconhecer que a educação foi colonizada. Novamente, isso é em relação aos sistemas de conhecimento. É muito mais do que inserir uma perspectiva ou realizar pesquisas para adicionar elementos que não foram incluídos anteriormente. O processo de educação colonizadora foi uma obliteração violenta e brutal de culturas, tradições e línguas indígenas. O processo de descolonização suportará os frutos de um processo doloroso de reconhecimento, repatriamento e reconciliação, mas primeiro exige aceitação e reconhecimento de irregularidades. ANGIAMA, PUBLICAÇÃO C&, número 7, 2017.

Denominado *Chorus*, o coro da exposição composto por educadores, contavam com membros que traziam uma polifonia de vozes coletivas e subjetivas, em constante troca com o que cunharam como *Faculty* – a faculdade composta por um grupo de

⁵⁷ Disponível em: <http://www.documenta14.de/en/public-education/>. Acesso em: 30/07/2017.

artistas convidados e educadores de arte, como Mona Jas, Gila Kolb, Konstanze Schütze, David Smeulders e Leanne Turvey. Membros do coro estavam aptos a oferecer aos visitantes da exposição caminhadas, rotas e percursos para uma reflexão coletiva sobre a exposição e os seus entornos. Este braço do projeto intitulou-se *Walks*. A metodologia de pesquisa adotada pelo programa *Aneeducation* acolheu ideias de pensadores como Annemarie e Lucius Burckhardt, Lina Bo Bardi, Oscar e Zofia Hansen e Ulises Carrión.

Outro eixo que *Aneeducation* disponibilizou ao público, desta vez ateniense, foi o programa *Elective affinities*, em colaboração com a Escola de Artes de Atenas - ASFA. Iniciado em outubro de 2016, consistiu em reuniões regulares de membros da equipe da documenta, contribuintes da revista *South as a state of mind*, artistas e estudantes, engajados em seminários, palestras, leituras e sessões de trabalho conjunto para identificar questões, padrões, tópicos e afinidades que permeiam a documenta 14. Todas as atividades permeavam as seguintes problematizações: “Como podemos fazer uma obra de arte juntos? Quais são algumas maneiras pelas quais a produção da arte, a sua compreensão e o desafio da imaginação política atual podem enredar um com o outro?”⁵⁸

Entre março e junho de 2017, em diferentes locais de Atenas, ocorreu outro projeto de *Aneeducation*, *Synantiseis*. As questões que nortearam esse outro eixo foram: “Como uma exposição de arte contemporânea oferece múltiplas perspectivas sobre nossa situação global? As exposições devem sempre responder às realidades sociais, culturais e políticas do cotidiano? Quais são os eventos mundiais que afetaram os desenvolvimentos das documentas anteriores e qual o impacto dessas exposições?”⁵⁹

A partir de uma série de conversas públicas, exibições de filmes, performances, palestras, conjuntos de DJs e sessões interdisciplinares afim de

promover um diálogo entre o contexto das exposições documenta e as transformações sociopolíticas que ocorreram na Grécia e no mundo como um todo. Essas apresentações usam diferentes formatos de conversação para envolver a imaginação do público, abordando temas tão variados quanto o discurso político e a (de) construção da identidade nacional, a resistência através do desempenho da arte e da música, o

⁵⁸ Disponível em: <http://www.documenta14.de/en/public-education/>. Acesso em: 30/07/2017.

⁵⁹ Disponível em: <http://www.documenta14.de/en/public-education/>. Acesso em: 30/07/2017.

cinema como poesia, o futuro do fazer expositivo, o arquivamento histórico e o luto pelo passado.⁶⁰

O projeto *Aletheia*, palavra grega que significa verdade, franqueza e sinceridade (A – não, lethe – esquecimento), é outro rizoma de *Aneeducation* e foi proposto pelo artista Anton Kats. O projeto localizava-se em dois quiosques inativos em Atenas, respondendo ao desaparecimento gradual deste tipo de construção urbana, nos bairros de Psyri e Kypseli.

A-Letheia convida residentes, artistas locais e organizações para reescrever espaço público e explorar o apagamento de arquiteturas de memória através de uma série de caminhadas e oficinas. A-Letheia é concebido como um processo duradouro que pode ver os quiosques resistir à erosão do tempo para se tornarem esculturas sociais e interativas e sites de aprendizagem.⁶¹

Outro ciclo de *Aneeducation* é o programa sazonal *Intensives*, cursos intensivos organizados pela documenta, em colaboração com instituições de Atenas, Kassel e parceiros internacionais.

Para além das plataformas e eixos de *Aneeducation*, outras atividades fazem parte do programa e muito do material resultante delas está disponível no site para consulta: <http://www.documenta14.de/en/public-education/> .

Plataforma expositiva de programas públicos

Os programas públicos da documenta 14, intitulados *Parliament of Bodies*, foram criados pelo filósofo transgênero Paul B. Preciado numa conjuntura política de fracassos de democracias institucionais e de reciprocidade ética da migração na Europa. Buscou-se engajar de forma crítica a proposta de “uma sociedade apátrida, a partir da perda da cidadania dentro do capitalismo contemporâneo” (PRECIADO, MOUSSE CONTEMPORARY ART MAGAZINE. Learning from Athens. An issue about documenta 14. Edição # 58, 2017).

⁶⁰ Disponível em: <http://www.documenta14.de/en/public-education/>. Acesso em: 30/07/2017.

⁶¹ Disponível em: <http://www.documenta14.de/en/public-education/>. Acesso em: 30/07/2017.

Corpos nas ruas, em deslocamento e em multiplicação, imigrantes, locais, resistentes às medidas de austeridade e às políticas xenófobas, para além de políticas identitárias e normativas.

Contra as origens essenciais, as fronteiras reificadas e as políticas de identidade, o Parlamento dos Corpos propõe-se a atuar como espaço de ativismo cultural, inventando novos afetos e criando alianças sintéticas entre diferentes lutas mundiais para a soberania, reconhecimento e sobrevivência. Inspirado na auto-organização micropolítica, práticas colaborativas, pedagogia radical e experiências artísticas, o Parlamento dos Corpos é um dispositivo crítico para quebrar as ruínas das instituições democráticas, em como os formatos tradicionais da exposição e dos programas públicos. Reúne artistas, ativistas, teóricos, trabalhadores, migrantes etc. para experimentar coletivamente sobre uma transformação radical da esfera pública e a proliferação de novas formas de subjetividade.⁶²

O Parlamento dos Corpos habitava locais de “histórias contestadas cujas memórias nos obrigam a questionar as narrativas hegemônicas e romantizadas da Europa democrática” (PRECIADO, 2017). Presente em Atenas desde setembro de 2016, estava localizado no Centro de Artes Municipais do Parko Eleftherias (Parque da Liberdade), edifício que era a sede da polícia militar durante os anos de ditadura na Grécia entre 1967 e 1974, lugar onde os dissidentes do regime da junta foram torturados. Em Kassel, localizava-se na rotunda do Fridericianum. O prédio construído em 1779 para abrigar uma biblioteca e um dos primeiros museus da Europa, foi transformado em 1810 por Jérôme Bonaparte no primeiro edifício parlamentar da Europa e em 1930 serviu como lugar de encontro para o Partido Nazi, antes de ser bombardeado na Segunda Guerra Mundial e deixado em ruínas em 1941 e 1943.

Criados por Andreas Angelidakis, arquitetonicamente constituídos por blocos de ruínas, em Atenas, e por camuflagem militar, em Kassel, ambos mobiliários podem ser montados e reorganizados infinitamente, criando arquiteturas múltiplas e transitórias.

⁶² Disponível em: <http://www.documenta14.de/en/public-programs/>. Acesso em: 04/08/2017.



Figuras 81 e 82 – Parlamento dos Corpos em Atenas (à esquerda) e em Kassel (à direita). Foto: Isabella Guimarães

Os Parlamentos foram ativados através de artistas, do público e de diversas pessoas, as Sociedades de formas abertas – *The open form societies*, que buscavam desenvolver a transformação da imaginação política. A metodologia *Open form* advinha do artista e arquiteto Oskar Hansen e atuava a partir de reuniões espontâneas e autônomas para “gerar mudanças sociais e políticas, funcionando como autoaprendizagem, micro-públicos auto-organizados que geram suas próprias atividades”.⁶³

Em atividade constante desde outubro de 2016, o Parlamento em Atenas contou com seis sociedades: *The Apatride Society for Political Others*, coordenada por Max Jorge Hinderer Cruz, Nelli Kambouri e Margarita Tsomou; *The Society for the End of Necropolitics*, coordenada por Paul B. Preciado; *The Noospheric Society*, coordenada por Angelo Plessas; *The Society of Friends of Sotiria Bellou*, coordenada por Paul B. Preciado em colaboração com o Museu de Artes Queer de Atenas (AMOQA); *The Society of Friends of Ulises Carrión*, coordenada por Arnisa Zeqo em colaboração com Pierre Bal-Blanc e Hendrik Folkerts e *The Society for Collective Hallucination*, coordenada por Hila Peleg e Ben Russell. Estas reúnem-se mensalmente a partir de seminários, workshops, caminhadas, sessões de leituras e intervenções artísticas.

Já em Kassel, a primeira sociedade foi *The Society of Friends of Halit*, seguida da *The Society of Lorenza Böttner*. A concepção das sociedades deu origem às “alianças sintéticas”, como chamou Preciado, que existiam a partir da reunião de pessoas que desejavam atuar, estar juntas e engajar mutuamente a partir de interesses

⁶³ Disponível em: <http://www.documenta14.de/en/public-programs/> . Acesso em: 04/08/2017.

recíprocos. Tais agenciamentos possibilitariam aos participantes transformar-se e transitar.

O programa foi concebido a partir das ideias de temporalidade e de transição em algo que não pode ser previsto. O que documenta 14 pode oferecer é a possibilidade de reconstruir a esfera pública de uma maneira crítica, com o objetivo de questionar a certeza de identidades fixas (PRECIADO, 2017).

Paul B. Preciado utilizou-se da ideia preconizada por Michel Foucault de liberdade não como um direito natural ou uma qualidade passível de ser possuída, mas como prática, como algo que deve ser exercido. “Para mim, liberdade tem a ver com ser exposto ao desconhecido, estando preparado para estar em um processo de tornar-se sem saber onde vai levar”.⁶⁴

A partir de tal premissa, convidou 45 participantes para “exercer a liberdade” e criar novas narrativas no Parlamento ateniense, um local marcado pela história da ditadura e da opressão. Tal prática foi chamada de *34 Exercises of Freedom*, 34 exercícios para liberdade, e buscou-se problematizar os “fracassos da transição para a democracia dentro dos regimes neoliberais e como a liberdade foi mal interpretada com o livre mercado”, “escrever uma narrativa anticolonial, dando visibilidade a narrativas dissidentes, heterogêneas e menores”, bem como criar “linguagens de resistência contemporânea e inventar novas formas de afeto, conhecimento e subjetividade política”.⁶⁵

Pensei em como fazer a documenta 14 em Atenas era em si mesma sobre transições de uma maneira - Kassel em transição em Atenas. A exposição não é apenas nômade, mas sim a transição. O mundo está em transição, mas nossas instituições resistem a essa transição. O museu, a escola, o hospital precisa transitar. (PRECIADO, 2017).

A grande parte da documentação remanescente e os registros de algumas atividades do Parlamento dos Corpos estão disponíveis na Internet: <http://www.documenta14.de/en/public-programs/>.

⁶⁴ Disponível em: MOUSSE CONTEMPORARY ART MAGAZINE. Learning from Athens. An issue about documenta 14. Edição # 58, 2017.

⁶⁵ Disponível em: <http://www.documenta14.de/en/public-programs/>. Acesso em: 15/08/2017.

Plataforma expositiva on-line

O site da documenta 14, funciona como um recurso de pesquisa, para além de um arquivo que reúne textos, notas, informações, conteúdo e documentos de atividades que concernem aos temas e aos trabalhos da exposição. É possível acessá-lo como um lugar para estudo e para leitura: <http://www.documenta14.de/en/notes-and-works/> .

documenta 14: Agente de reflexão crítico e agente de reflexão criticado

A documenta 14 concebida como um parlamento de corpos, que se aglutinam e se dispersam para formar outros parlamentos, no espaço e no tempo de um *continuum* de uma exposição em duas cidades, atuou para além de um evento binário, ao se desdobrar não apenas geograficamente, mas a partir de rizomas que se multiplicam por meio de vários contágios e coagulações de questionamentos que espelham os tempos de hoje.

À revelia do discurso curatorial que tece a exposição, apropriando-se de uma retórica anti-neoliberal e de esquerda, a inserção da documenta em Atenas gerou críticas e contraposições por parte da população grega. Protestos que reivindicavam uma situação de exploração de trauma, colonialismo e exotização tornaram-se patentes por meio da instrumentalização da arte, à luz de algumas perspectivas e interpretações, num contexto social tão vulnerável, como é o caso grego.

Sejam em manifestações nas ruas, através de questionamentos escritos nos muros de Atenas, ou da desconexão por parte da população local que não soube da existência da exposição na cidade e que não conseguiu entender o discurso artístico, e até por meio de programas articulados por intelectuais locais, como “Aprendendo com a documenta”. Neste, as antropólogas Eleana Yalouri, do departamento de Antropologia Social da Universidade Pateion, e Elpida Rikou, da Escola de Belas Artes de Atenas e TWIXTlab, coordenaram desde junho de 2016 mesas redondas sobre políticas e arte, empregando métodos antropológicos para ser possível compreender e analisar discursos, práticas e outros gestos curatoriais e seu significado social na conjunção de

políticas locais e internacionais que acompanharam a chegada da exposição na cidade.⁶⁶

Dessa forma, para Elpida Rikou, o projeto

tem uma função política na perspectiva crítica da documenta. Estamos participando e formulando um estado de debate público. Estamos tentando entender, responder e tornar públicas certas questões que estão presentes ou estão em processo de formação de si mesmas. A documenta está abrindo uma questão sobre como a arte contemporânea na Grécia, que até agora dependia sobretudo das instituições privadas e dos empresários, afetará as políticas culturais locais a longo prazo. As obras de arte específicas e a documenta 14 no seu conjunto operam em relação a certos estereótipos relativos ao patrimônio difícil da Grécia. A documenta 14, em particular, adota um discurso do outro oprimido, do refugiado, do sujeito trans, do indígena marginalizado, e, ao mesmo tempo, a documenta é uma instituição poderosa que chega a uma cidade em crise. Quando ativistas adquirem um papel importante em uma instituição importante, seu discurso muda o contexto e cria outros efeitos. Esta é uma questão importante e temos de ir um passo adiante. A produção de arte hoje tem que pensar sobre a relação entre os projetos de base e as instituições que adotam a mesma linguagem. É uma coisa pensar sobre o que a documenta vai deixar para trás quando se trata de política cultural; é outra coisa [pensar sobre] o que é deixado para trás no nível de envolvimento pessoal, colaborações, obras de arte, experiências, impressões, sentimentos e assim por diante. Os dois resultados podem estar conectados.⁶⁷

Analisar criticamente a instituição e as relações de poder que uma instituição cultural alemã como a documenta incorporou ao chegar em Atenas, tida como um lugar de experimentação imbuído de um intenso caos social e econômico, além de agregar valor de mercadoria às obras de arte expostas, na perspectiva do mercado de arte, permitiu a compreensão de legitimação dos binários histórico, político, financeiro e social carregados pela relação entre os dois países. Pensar a crise como fetiche, como dado consumível, bem como o sofrimento dos outros, pode gerar uma situação reversa ao que se pretendeu, retoricamente, com a realização da exposição.

Além disso, o binário norte e sul da Europa pode ser lucrativo para uma instituição como a documenta explorar, apropriando-se de Atenas como vetor experimental, transcendendo a primazia dos benefícios promulgados pelo turismo

⁶⁶ Disponível em: <https://hyperallergic.com/371252/the-messy-politics-of-documentas-arrival-in-athens/>. Acesso em: 20/08/2017.

⁶⁷ Disponível em: <https://hyperallergic.com/371252/the-messy-politics-of-documentas-arrival-in-athens/>. Acesso em: 20/08/2017.

cultural. À luz desta perspectiva, a documenta apátrida e localizada em Atenas pode ser interpretada como representante do imperialismo cultural e do neocolonialismo.

Yanis Varoufakis, economista e membro do partido grego de esquerda Syriza, desvelou os paradoxos e as contradições que repousam na narrativa da exposição em seu país:

O ponto não é que eles vieram, mas sim como eles chegaram a Atenas, com quem eles se deitaram (metaforicamente) e como eles usaram uma crítica de esquerda aparentemente progressiva sobre o que está acontecendo na Grécia para propagar voluntariamente ou involuntariamente o processo que está causando a crise do país. Em nome da busca de soluções, eles se tornaram parte do problema. A crítica do neoliberalismo que a documenta está tentando em Atenas está totalmente fora do lugar. Em 2017, a falência do neoliberalismo é evidente na rejeição das instituições neoliberais das políticas neoliberais. Um paradoxo delicioso de que a documenta é absolutamente cega porque se eles falassem sobre a verdadeira tragédia que se desenrola na Grécia hoje, uma crítica ao neoliberalismo não seria suficiente. Eles teriam que cavar mais fundo e correr o risco de descobrir o papel das políticas lideradas pela Alemanha, que combinam o autoritarismo, grandes empréstimos com bancos e governos em falência e encargo selvagens para os cidadãos mais fracos em lugares como a Grécia, mas também a Alemanha. Essa “descoberta” arriscaria arrasar os patrocinadores da documenta, que permanecem intocados pela crítica (irrelevante) do neoliberalismo. Não houve tentativa de entender a história política e econômica da Grécia.⁶⁸

Varoufakis afirmou que os setores públicos e privados da Grécia distribuíram todos os recursos que normalmente estão disponíveis para artistas e instituições artísticas gregas para a documenta, que acabou usufruindo destes através de um processo extrativista. Junto a esta problemática, ele apresenta a questão: “Que reivindicações políticas válidas podemos realmente fazer como praticantes culturais quando operamos dentro e somos alimentados por uma estrutura capitalista com estruturas de poder e centros de poder muito bem definidos, em termos de discursos e obras de arte?”⁶⁹

Para além das críticas em envolvem o intelectualismo propagado pela elite da arte e a colonização mascarada pelo verniz da retórica curatorial da exposição, aos olhos de Varoufakis, a reflexão da condição contemporânea do neoliberalismo

⁶⁸ Disponível em: <http://www.art-agenda.com/reviews/d14/>. Acesso em: 30/08/2017.

⁶⁹ Disponível em: <http://www.art-agenda.com/reviews/d14/>. Acesso em: 30/08/2017.

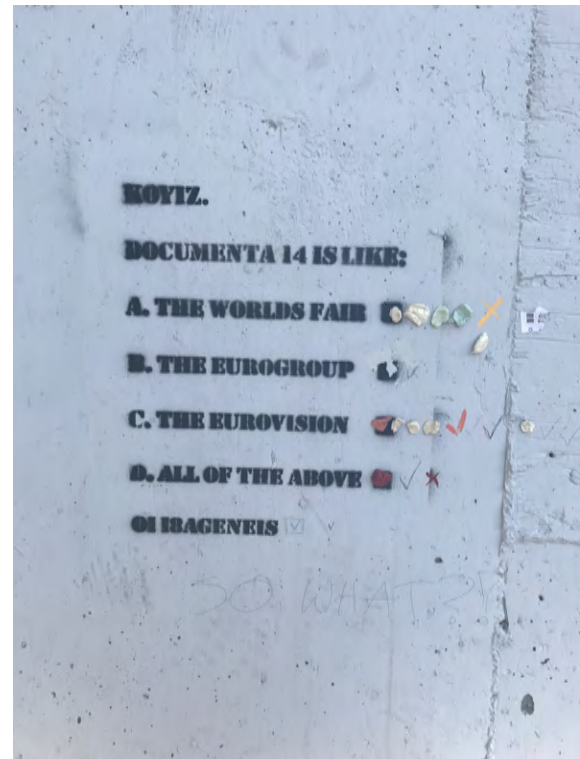
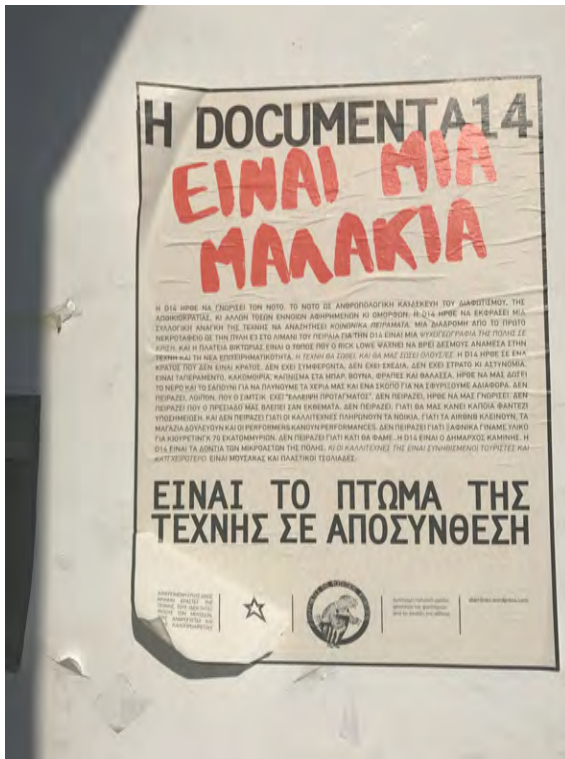
vinculada à produção cultural, pode tornar-se uma ferramenta de interferência crítica para dinâmicas de repetição, tais como narrativas de poderes e de pensamentos hegemônicos neocolonialistas, patriarcais e normativos.



Figuras 83 e 84 – Críticas à documenta 14 nas ruas de Atenas. Foto: Isabella Guimarães



Figuras 85 e 86 – Críticas à documenta 14 nas ruas de Atenas. Foto: Isabella Guimarães



Figuras 87 e 88 – Críticas à documenta 14 nas ruas de Atenas. Foto: Isabella Guimarães

Para além das críticas gregas locais, no dia 12 de setembro, última semana da exposição, o jornal regional que circula nos arredores de Kassel, *Hessische Niedersächsische Allgemeine*, publicou uma notícia que a fração grega da documenta e a duração dos 163 dias da exposição, findando em Kassel em 17 de setembro, deixou um déficit, não previsto, acima de sete milhões de Euros nas finanças da documenta GmbH, levando-a à falência iminente.

A polémica enfatizou a decisão de Syzmczyk em fragmentar a exposição, que teria gerado custos inflados à instituição, bem como a negligência e a incapacidade da gestão da sua chefe executiva, Annette Kulenkampff, em relação à proposta do curador e ao fracasso de controle financeiro. Também foi reportado que as vendas de ingresso não conseguiram compensar o déficit, sugerindo um declínio do número de visitantes esperado, em comparação à edição prévia.

Em resposta à notícia, Adam Szymczyk e a equipe curatorial da documenta 14 publicaram na imprensa uma declaração discorrendo sobre a organização de todo o projeto, gestado e aprovado em 2013, conforme se lê ano anexo 2. Evidenciaram a omissão do novo prefeito de Kassel nomeado em julho de 2017, ao afastar a direção

artística da instituição da sua própria reunião de Conselho de Supervisão, que discutiu o estado atual da mostra, ainda em vigência; bem como desconsiderá-los em diálogos em tentativas de articulação entre a instituição e os políticos da cidade. Além disso, alegaram que os números recordes de visitantes ultrapassaram 330.000 visitantes em Atenas e 850.000 em Kassel, ainda antes do fim da exposição.

Em um espírito de reflexão coletiva, acreditamos que é hora de questionar o regime de produção de valor de megaexposições, como documenta. Gostaríamos de denunciar o modelo exploratório segundo o qual as partes interessadas da documenta desejam a "exposição mais importante do mundo" a ser produzida. As expectativas de sucesso crescente e crescimento econômico não só geram condições de trabalho exploradoras, mas também comprometem a possibilidade de a exposição continuar a ser um local de ação crítica e experimentação artística. Como medir a produção de valores da documenta? Nós decidimos, neste momento, falar, e coletivamente e agenciar para proteger a independência da documenta como uma instituição pública cultural e artística de interesses políticos. Infelizmente, os políticos provocaram a agitação da mídia através da divulgação de uma imagem de falência iminente de documenta e, ao mesmo tempo, se apresentaram como "salvadores" de uma crise que eles mesmos permitiram desenvolver.⁷⁰

Não apenas a equipe curatorial, mas também artistas, pensadores, escritores, músicos e pesquisadores que participaram dos vários eixos abarcados pela documenta 14, sejam estes a exposição tanto em Atenas quanto em Kassel, o Parlamento dos Corpos, a revista *South as a State of Mind*, os programas *Listening Spaces*, *Keimena*, *Studio 14*, *Uneducation* e *Every Time A Ear di Soun*, assim como a coleção do EMST, engajaram-se em um *statement* a favor da atuação de Szymczyk e de sua equipe. O anexo 3 dispõe do documenta na íntegra.

A equipe de curadoria do documenta 14 trabalhou para incentivar espaços autônomos, sem pareceres oficiais ou quadros. No entanto, as críticas apareceram imediatamente, com foco no orçamento e infraestrutura, com muito menos atenção às obras de arte, jornal, rádio, TV pública, música ao vivo, educação e programas públicos. Alguns críticos levantaram alguns pontos que também estavam sendo debatidos entre artistas e curadores. Um desses centrou-se nos desafios de trabalhar com as comunidades locais em um ambiente de igualdade e parceria, enquanto trabalha em grandes infraestruturas de exibição.

⁷⁰ Disponível em: <https://conversations.e-flux.com/t/statement-by-the-artistic-director-and-curatorial-team-of-documenta-14/7013>. Acesso em: 20/09/2017.

Outra questão foi se as grandes exposições são o melhor local para quebrar as hegemonias discursivas. A documenta 14 teve um compromisso compartilhado de preservar a autonomia dos espaços e comunidades locais e realizar conversas em torno da cultura dentro de uma dinâmica de intercâmbio, respeito e curiosidade.

Aplaudimos a decisão pela documenta 14 de não cobrar os preços dos ingressos em Atenas. Devemos também considerar a responsabilidade de lidar com a guerra econômica travada pelas instituições europeias contra a população grega, durante a recente crise da dívida. Nós sentimos que lançar uma falsa sombra de crítica e escândalo sobre a documenta 14 é um desserviço ao trabalho que o diretor artístico e sua equipe colocaram nesta exposição. Escorrer por dívidas é uma antiga técnica de guerra financeira; esses termos de avaliação não têm nada a ver com o que os curadores e os artistas realmente fizeram nesta exposição. O que deve ser destacado são os impactos positivos das trocas dentro da documenta, incluindo a descentralização que ocorreu através da exposição. Isso causou uma fricção criativa que é um diálogo ativo entre cidadãos, comunidades e instituições de Atenas, Kassel e o resto do mundo. Este é apenas um primeiro passo, e a conversa deve continuar nos próximos anos. De fato, mais movimentos de deslocamento das zonas de conforto, e inclusão de múltiplas vozes, muitos que estão de fora da hegemonia ocidental devem ser o futuro. O que não precisamos é uma lógica neoliberal, bem como a sua crítica institucional, que não permite a possibilidade de métodos, histórias e experiências alternativas. Um aspecto que torna a documenta notável é o apoio de um grande número de artistas que não são representados por galerias comerciais e, de fato, trabalham em práticas não materiais, efêmeras e sociais. Muitos vêm de regiões e países ainda sub-representados em grandes eventos artísticos. Naturalmente, muitas das obras produzidas aqui sugeriram conscientemente propostas de igualdade e solidariedade. Entendemos que esta exposição é uma documentação de escuta. A equipe curatorial teve o cuidado de ouvir atentamente e atentamente os artistas, em vez de impor uma vontade de curadoria de cima para baixo. A exposição tentou ser inclusiva, bem como específica, enfatizando pessoas e histórias da chamada periferia, e vozes pertencentes àqueles que enfrentaram e superaram dificuldades. Seja em crise ou ponto de inflexão, o inquérito foi encorajado, desafiando o movimento mais frequente de querer possuir o entendimento de outros povos. A inovação curatorial foi criar o espaço para esse encontro, em Atenas e em Kassel.⁷¹

Para Aprender com Atenas, Adam Szymczyk pretendeu levar a arte para além das reproduções de relações sociais existentes. A concretização da sua pesquisa alinha-se à ideia de que a arte pode produzir e habitar espaços, permitindo discursos

⁷¹ Disponível em: <https://conversations.e-flux.com/t/a-statement-by-the-artists-of-documenta-14/7031>.

que desafiam o que é conhecido a fim de desaprender o que sabemos para abrir outro espaço de possibilidades (SZYMCZYK, 2017) .Dessa forma, em suas palavras,

a documenta 14 é concebida como um projeto impulsionado pela necessidade urgente de repensar e transformar nossa experiência cotidiana, reimaginar o papel da produção artística (tanto material quanto imaterial), para além de sua aplicação como moeda do mercado da arte e da indústria cultural, nos tempos marcados pelas recorrentes convulsões do capitalismo financeiro. (SZYMCZYK, 2017).

CAPÍTULO 3 – Aprendendo com Atenas: a arte como o lugar da experiência

Ao atuar como uma rede e abranger um raio que conectava pela terra e pelo ar vários pontos das duas cidades em dois países, a documenta apropriou-se de lugares específicos de Atenas e de Kassel e incorporou o transitar e o deslocamento entre elas como parte da experiência de imersão. Grandes e pequenos museus públicos – seja de caráter histórico, social e artístico, apartamentos, casas residenciais e comerciais alugadas (e até mesmo adquiridas) pela instituição, agência e distribuidora de correios, fábrica de tofu, universidades públicas, arquivos de filmes, centros culturais independentes, cemitério, centro de pesquisa de dança, biblioteca, conservatório e salas de concerto, estação de trem subterrânea desativada, teatro municipal, antiga fábrica de armas e de veículos de locomoção – locomotivas, caminhões, ônibus, aeronaves e veículos armados, antigas torres napoleônicas, antigo palácio de baile napoleônico, vitrines de vidro comerciais inutilizadas, parques públicos, praças e avenidas de grande circulação, salas de cinema e parques arqueológicos: tais locais abrigavam os trabalhos que compuseram a exposição em ambas cidades, reforçando ideias de multiplicidades, caminhos, percursos, passagens, intersecções, fragmentos e potências do corpo de obras como um *continuum*.

Dessa forma, a percepção mais imediata de Aprendendo com Atenas levou à necessidade de olhar para diversas vozes, histórias, contextos, localidades, possibilidades afim de vê-la como um todo, um conjunto, uma obra, uma exposição bilocalizada, com o seu próprio duplo, que primou-se imergir no contexto e relacionar-se com as obras livremente. Percorrer e adentrar esta exposição e seus caminhos emaranhados, deixando-se levar pelas descobertas, pelo desconhecido, pelo acaso, pelo arrebatamento e pelo o que é proposto em si mesmo, vai ao encontro com o procedimento situacionista da deriva, proposto por Guy Debord em 1958. A apreensão do espaço expositivo e das cidades como um exercício contínuo da experiência e como uma técnica de passagem ininterrupta, permitiu ressignificar a construção vida cotidiana e o contato com a arte. Por conseguinte, como escreveu Guy Debord no segundo volume da Revista Internacional Situacionista, publicada em dezembro de 1958, em Paris:

O conceito de deriva está ligado indissoluvelmente ao reconhecimento de efeitos da natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que se opõe em todos os aspectos às noções clássicas de viagem e passeio. Uma ou várias pessoas que se lançam à deriva renunciam, durante um tempo mais ou menos longo, os motivos para deslocar-se ou atuar normalmente em suas relações, trabalhos e entretenimentos próprios de si, para deixar-se levar pelas solicitações do terreno e os encontros que a ele corresponde. A parte aleatória é menos determinante do que se crê: no ponto de vista da deriva, existe um relevo psicogeográfico nas cidades, com correntes constantes, pontos fixos e multidões que fazem de difícil acesso à saída de certas zonas. Mas a deriva, em seu caráter unitário, compreende o deixar levar-se em sua contradição necessária: o domínio das variáveis psicogeográficas pelo conhecimento e o cálculo de suas possibilidades.⁷²

Assim, a complexidade urbana de Atenas e de Kassel, suas histórias, seus transeuntes e seus povos uniram-se à exposição, dando lugar às vozes de muitos, às geografias, às passagens que evocavam imersão e aos atravessamentos locais que estavam em confluência com as diversas localidades que abrigavam os trabalhos.

Este capítulo alinha-se à perspectiva da deriva, uma vez que foi construído pelo emaranhado do que restou da experiência do estar na documenta 14 por duas semanas, do encontro com o desconhecido, com arrebatamentos afetivos e novas perspectivas intelectuais provenientes do enfrentamento com a arte. Como um testemunho vivo, procurou-se analisar, de forma não linear, como a própria construção orgânica da exposição, situações, trabalhos e experiências que encontravam-se com as concepções intelectuais atribuídas pela curadoria.

Estratégias de imersão, conceitos, artistas e recursos expográficos

Na coletiva de imprensa tanto em Atenas, quanto em Kassel, quando da abertura da exposição, Szymczyk orientou ao público que explorasse primeiramente os lugares menos conhecidos e mais afastados onde aconteciam a mostra, que abrangiam os locais fora dos eixos mais visitados da exposição.

⁷² Disponível em: <http://www.sindominio.net/ash/is0209.htm>. Acesso em: 01/09/2017.

O confronto de histórias sobre a hegemonia ocidental, o colonialismo, a mudança da perspectiva eurocentrista, os movimentos imigratórios, as múltiplas vozes que compreendem o estado atual do nosso encontro com a permanência – uma vez que não há para onde seguir –, o caminho humano das leis às lendas, a transposição e justaposição de eixos políticos determinados em polos como norte e sul interpretados como uma possibilidade de quebra e de troca epistemológicas, conferiram atribuições inerentes ao mesmo mundo em que se vive hoje, em tantas geografias distantes, vistas sob tantas óticas distintas. O papel da documentação 14 situou-se em um lugar para além de memorizar a dor, mas naquele de repensar e (des)aprender maneiras de viver juntos de novo, conjurando um otimismo quase impossível, mesmo quando ainda é grande a insistência de que vivemos no fim da esperança.

Ampliaram-se os recursos expográficos ao eleger não somente locais carregados de história, que não concerniam somente ao campo da arte, ressignificando-os para acolher a mostra. Não obstante, foram eleitas obras que contavam com suportes variados, uma vez que Adam Szymczyk e sua equipe privilegiaram pinturas, vídeos, filmes, documentos históricos, esculturas, fotografias, desenhos, instalações, artefatos (máscaras ritualísticas, trabalhos manuais em tecidos com tintura e bordados, por exemplo), performances, música, peças sonoras e gráficas.

Artistas provenientes de diversas partes do mundo – muitas mulheres –, em sua maior parte vivos, poucos conhecidos e engajados em seus trabalhos artísticos atualmente. Alguns deles, imigrantes, transgêneros e ativistas indigenistas. Outros, nomes históricos e já estabelecidos como Geta Bratescu, Miriam Cahan, Anna Halprin, Gerhard Richter, Marcel Broodthaers, Chryssa, Rebecca Belmore, Douglas Gordon, Hans Haacke, Susan Hiller, David Lamelas, Jonas Mekas, Marta Minujín, Ulises Carrión e Allan Sekula, citando alguns. Nenhum artista brasileiro participou da edição, embora David Perlov tenha nascido no Rio de Janeiro, radicando-se em Israel. No entanto, a presença latino-americana foi grande e incluiu o peruano Sergio Zevallos, os cubanos Antonio Vidal e Carlos Garacoia, a chilena Cecilia Vicuña e o coletivo Ciudad Abierta, a transexual teuto-chilena Lorenza Bottner, os mexicanos Antonio Vega Macotela, Ulises Carrión e Guillermo Galindo, os colombianos Abel Rodríguez e Beatriz González, os argentinos David Lamelas, Oscar Masotta e Marta Minujín e a guatemalteca Regina

José Galindo. Considerável também foi o número de artistas de origem africana e do leste europeu, presentes na exposição, conforme mostram os anexos 4 e 5.

Cabe mencionar que o programa CAPACETE, sediado no Rio de Janeiro, promoveu de março a dezembro de 2017 um programa artístico em Atenas, que se desdobrou parcialmente em Kassel, em paralelo à realização da documenta, estendendo-se à Academia de Belas Artes, além dos eventos, programas e atividades culturais que ocorreram na cidade durante o período de nove meses. Paul B. Preciado fez parte da comissão de seleção de artistas, juntamente com Amilcar Packer, Helmut Batista, Lígia Nobre e Xafos Xagoraris, elegendo doze integrantes para compor a residência.

A expografia da exposição em Atenas anteveriu o contato com as informações das obras através da leitura da sinalização inserida sobre o chão de onde elas eram exibidas. Impressa em cinza sobre uma lona branca e movediça, que recolhia marcas de sapatos dos visitantes, as informações disponíveis sobre as obras contavam com uma ficha técnica bem reduzida em que citavam-se o título da obra, o ano de sua concepção, a técnica e os materiais que compunham-na e, em alguns casos, pequenas citações, *statement* do próprio artista, e textos sobre o assunto em questão. Em cima da lona, foi posicionada uma barra de mármore branco, com o nome do artista gravado em preto. O visitante deveria curvar-se e posicionar o seu corpo de uma outra maneira daquela usualmente conhecida ao ler a sinalização de uma ficha técnica em uma exposição.

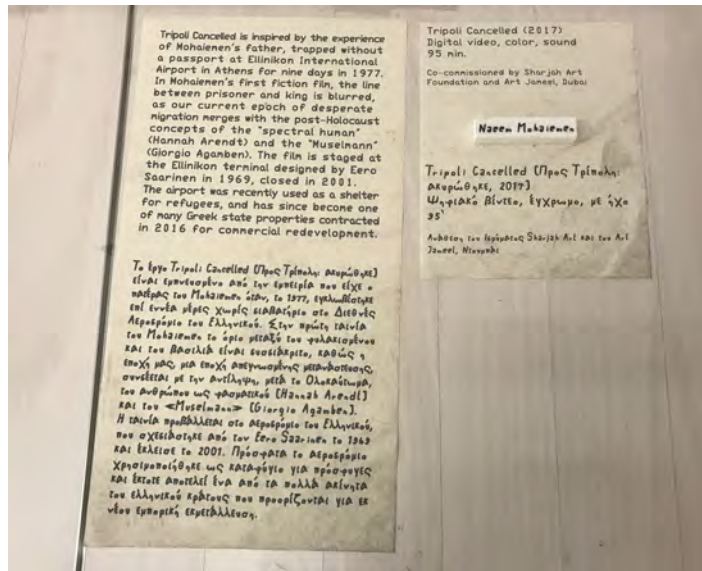


Figura 89 – Sinalização da exposição em Atenas, no EMST. Foto: Isabella Guimarães

Já em Kassel, as sinalizações podiam ser encontradas da forma mais tradicional, isto é, afixadas nas paredes, com pequenos ganchos metálicos, ao lado da obra, e impressas em um papel offset branco comum. Além da diferença gráfica e de apresentação instalativa, ali o visitante podia contar com mais informações sobre o artista: sua origem e a sua data de nascimento.

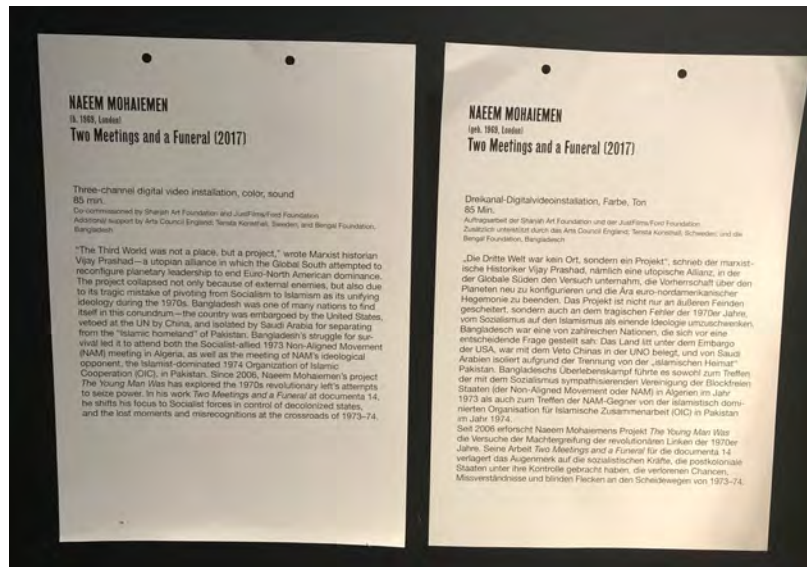


Figura 90 – Sinalização da exposição em Kassel, no Hessisches Landesmuseum. Foto: Isabella Guimarães

Para além do desafio de expor diversos suportes em conjunto, buscando coerências conceituais, relacionais e espaciais entre o todo e ressoando tantos temas afins e contemporâneos, mesmo com obras históricas, a assertividade curatorial em estabelecer diálogos potentes com o entorno dos locais que acolhiam as obras, seja internamente entre elas e externamente para além dos prédios que estavam em contato imediato com a trama pungente das cidades da exposição, conferiu à mostra a possibilidade de um contato profundo de seu visitante não só com a exposição em si, mas também com as próprias cidades.

Em Atenas, a documenta investiu em uma profunda colaboração exclusiva com diversas instituições públicas, atuando, desta forma, como “um antídoto contra a austeridade econômica, política e moral, em condições de guerra”, nas palavras de Paul B. Preciado.⁷³

Symczyk optou por colaborar unicamente com as instituições públicas da cidade. Grande parte dos trabalhos encontravam-se no EMST (Museu Nacional de Arte Contemporânea), Conservatório de Atenas (Odeion), Museu Benaki, ASFA (Escola de Belas Artes de Atenas) e Polytechnion (complexo universitário que abrange algumas faculdades públicas). Pequenos museus históricos como o Museu Anti-ditatorial e da resistência democrática, o Centro de Artes do município de Atenas e o Museu Yannis Tsarouchis foram reativados, abrangendo parte da exposição, assim como lugares de resistência e de luta na história da cidade, como é o caso do complexo universitário e de algumas praças públicas. O Parlamento dos Corpos instalou-se dentro do Parko Eleftherias, no Centro de Artes do município de Atenas.

Já em Kassel, para além das instituições mais representativas que sempre acolhem as edições da documenta, o Fridericianum e a Neue Galerie, foram ativados locais que estavam em desuso, bem como outros que foram apropriados e ressignificados para acolher a exposição, uma vez que não foram construídos para dialogar com o campo da arte. A ativação de lugares insólitos e anteriormente abandonados, carregados de herança histórico-social do contexto local, assim como a apropriação da documenta à novos espaços dedicados à arte, como é o caso do Museu

⁷³ Disponível em: https://elpais.com/cultura/2017/04/05/babelia/1491405260_376869.html. Acesso em: 15/05/2017.

dos Irmãos Grimm, inaugurado em 2015, ampliaram o diálogo com a cidade, reverberando os preceitos da curadoria num raio muito abrangente que incorporava também os transeuntes e cidadãos, para além do público especializado. O Parlamento dos Corpos deu lugar na rotunda do Fridericianum, conectando-se a toda a exposição.

Registros do processo de imersão

***Athinaiki Techniki* em Exarcheia**

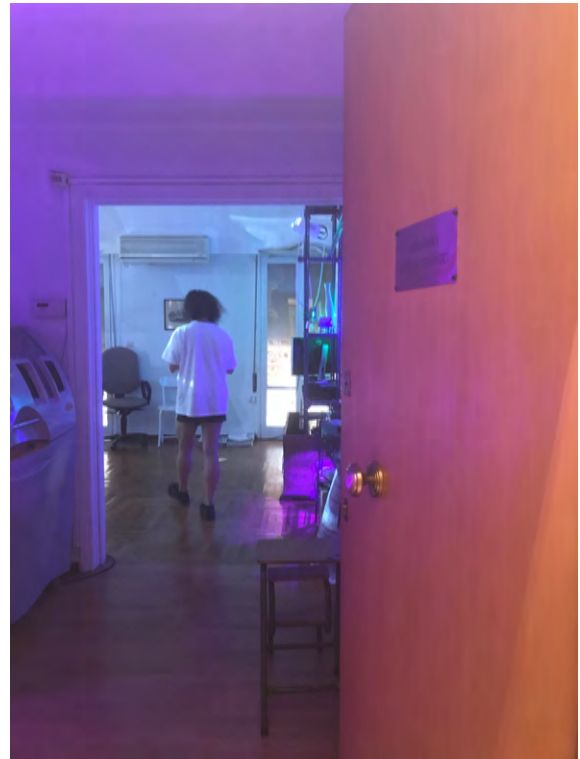
Estar em Atenas, à deriva, durante a documenta, significava desvelar surpresas. Em Exarcheia, o conhecido bairro anárquico e também esquerdista, um apartamento residencial no primeiro andar de um edifício na rua Polytechneiou, número 8, foi alugado pela instituição para acolher a instalação do artista ateniense Andreas Angelidakis, nascido em 1968. Como uma espécie de escritório e consultório psicoterapêutico que ocupava o apartamento inteiro apropriando-se de todos os cômodos e contando com materiais de arquivo, objetos encontrados, impressões 3D, vídeos, peças sonoras, projeções e esculturas, “Athinaiki Techniki” investigava parâmetros psicológicos do artista e técnicos da construção da cidade de Atenas.

O projeto consistia numa tentativa de investigar forças sociais, políticas e econômicas que moldaram Atenas até os dias em como é conhecida hoje, evidenciando o seu desenvolvimento sob os meandros da crise dos refugiados que aconteceu em 1922 e da onda migratória de 1950. A introdução da tecnologia, das construções de concreto, da arquitetura moderna e de sistemas como *Antiparochi*⁷⁴, eram retratados por meio de projeções que compunham a instalação.

Um visitante distraído poderia desaperceber o contato com o trabalho, se não observasse o logo da documenta na entrada do edifício. À sua direita, encontrava-se o interfone do prédio. Quando pressionado o botão do apartamento número 1, a porta principal se abria e era possível, então, adentrar em uma outra atmosfera mais íntima,

⁷⁴ Sistema constituído a partir de 1959, no qual um proprietário de terra poderia ofertar sua propriedade para um empreiteiro construir um bloco de apartamentos e receber parte deles, configurando-se, assim, como uma troca de privilégios fiscais. Disponível em: <http://www.greece-is.com/where-we-live/> e <https://cohabathens.com/portfolio/antiparochi-land-for-flat/>. Acesso em: 01/09/2017.

privada, que remetia a um possível cotidiano, talvez, de um cidadão ateniense. Angelidakis criou uma outra versão da instalação em Kassel, que dialogava diretamente com aquela ateniense, apresentada no Stadtmuseum.



Figuras 91 e 92 – Andreas Angelidakis, *Unauthorized (Athinaiki Techniki)*, 2017, na rua Polytechniou 8, em Excharxia, Atenas. Foto: Isabella Guimarães

Duplos: *Drawing a line through landscape*

Outra situação particular de instalação, de relação com os trabalhos e com a cidade foram outros dois imóveis comerciais alugados pela instituição. Uma casa onde funcionava uma antiga taberna, no bairro industrial de Moschato, abrigava a instalação e também a morada do artista indiano Nikhil Chopra, nascido em 1974.

Na rua Archimidous, número 15, Chopra realizou uma performance de três dias, habitando a casa, produzindo peças em argila e, com ela, desenhando um mar aberto em suas paredes. Ali, era possível encontrar vestígios de uma casa que outrora fora habitada através dos objetos deixados pelo artista: suas roupas, seus materiais de trabalho, uma televisão e uma pequena planta que germinava num monte de areia, ao

lado de uma natureza quase morta, caracterizada por um balde preto que ainda continha um pouco de areia, um balde branco com água e com um pequeno utensílio para fazer café em seu interior e uma peneira. Como uma espécie de preparação ritualística antes de começar a sua viagem de três mil quilômetros por terra para a Alemanha, rumo a Kassel, cruzando fronteiras da Europa Oriental e países como a Grécia, a Bulgária e a Hungria, com uma tenda de lona onde viveu durante as travessias, o ambiente vazio e silencioso e, ao mesmo tempo, vivo e cheio de memórias, proporcionava uma espécie de exercício imaginativo sobre como a viagem rumo a Kassel poderia ter se desdobrado e o que poderia ser encontrado lá, em um outro contexto da documenta.

O desdobramento da ação em Kassel revelava ao visitante a morada itinerante de Chopra, exposta na Kulturbahnhof, antiga estação de trem desativada. *Drawing a line through landscape* evocava o retorno à ideia de um viajante nômade, imigrante em constante trânsito, em busca de outras histórias, em uma outra Europa, documentando a sua viagem como uma espécie de antropólogo da vida cotidiana nômade através de desenhos e de vídeos, recursos trabalhados pelo artista durante a sua jornada. Dentro da tenda, que acompanhou o artista durante a realização de seu projeto, era possível encontrar a documentação da viagem, registrada em vídeo e em desenhos, em uma atmosfera cômoda, que remetia à sua vida privada e íntima durante a sua itinerância, com seus pertences expostos e a possibilidade de quietude que o contato com a obra permitia.



Figuras 93 e 94 – Nikhil Chopra, *Drawing a line through a landscape*, em Atenas (à direita) e em Kassel (à esquerda). Foto: Isabella Guimarães

Duplos: O 8

Compartilhando uma das paredes da antiga taberna, uma gráfica desativada transformou-se em um laboratório de experimentação para a artista nigeriana Otobong Nkanga, nascida em 1974. A instalação funcionava como um ateliê vivo de pesquisa onde se produziam de maneira alquímica e artesanal sabonetes a partir de elementos juntos: água, carbono, coco, carvão, azeite de oliva, óleo de coco, óleo de louro, óleo de sálvia, manteiga de carité, manteiga de cacau, manteiga de babaçu e lixívia provenientes do Mediterrâneo, do Oriente Médio, da África Ocidental e da África do Norte – lugares onde foram explorados seus recursos, destruídos por guerras, impactados por mudanças ecológicas radicais e outros traumas que forçam as pessoas a se moverem. Denominado O8, o sabão ali produzido tinha a sua coloração preta advinda do uso do carvão em sua composição. O trabalho ativo de Nkanga apresentava tipos de conhecimento, práticas e ideias contrárias aos meios de valorização do mercado da arte, atuando como um vetor que redistribuía elementos biológicos e conceitos.

Como uma obra em processo, centrada na ideia de um trabalho de arte que é também um produto, a artista buscou criar um sistema circular de produção sustentado em si mesmo. Produzir, distribuir, expor e comercializar são ações que derivavam do projeto. Assim, *Carved to flow* foi dividida em três etapas: “*The laboratory*”, “*The Warehouse & Distribution*”, e “*The Germination*”.

A primeira fase, que remetia ao laboratório, contou com a fabricação dos sabonetes, com a colaboração de Evi Lachana, produtora de sabonetes da marca grega Laouta, bem como Tasos Pouloupoulos e Anastasia Roka, da marca Vis Olivae, além da rede Melissa (*The Melissa Network*), composta por mulheres migrantes na Grécia. Em um ambiente imersivo, limpo, que evocava um processo de trabalho artesanal, era possível consultar livros de botânica e biologia vegetal espalhados sobre um sofá. A instalação permitia ao visitante um estar em outro tempo, desacelerado, que remetia às camadas complexas de um movimento circular conectado à memória, ao deslocamento, experimentando e subvertendo sistemas de valor através de um objeto

funcional, de uso comum e cotidiano. O laboratório era autossuficiente e contava com um sistema de vala de irrigação e escoamento para os óleos e as manteigas, além de moldes que definiam o formato final dos sabonetes O8.



Figuras 95 e 96 – Otobong Nkanga, *Carved to Flow*, 2017, Archimidous, 15, em Moschato, Atenas. Foto: Isabella Guimarães

A segunda fase do projeto remetia à armazenagem e à distribuição, acontecendo em Kassel. Estocados como esculturas, os sabonetes assemelhavam-se à tijolos empilhados ou mármore pretos com manchas brancas. Eram instalados de maneira circular, expostos e armazenados nos Pavilhões de Vidro, na Neue Galerie e na Neue Galerie. Uma equipe de artistas coordenados por Nkanga, incluindo ela mesma, os distribuíam através da venda unitária de 20 Euros, transportando-os em seus corpos como uma loja fundada neles mesmos, caminhando pela cidade e em contato com os transeuntes e com o público da exposição. A capa que abrigava a pequena loja sobre o corpo em movimento remetia a uma espécie de Parangolé.



Figuras 97 e 98 – Armazenagem e distribuição do O 8, 2017, em Kassel, dentro e fora da Neue Galerie.
Foto: Isabella Guimarães

Germinação é a terceira fase do projeto, que está por vir e propõe-se a estender-se para além da documenta, desenvolvendo e expandindo o projeto em outros contextos.

Duplos: *Glimpse e Realism*

Surpresas potentes, simplicidade expográfica e instalações que derivavam de ações, situações, experiências, proposições, deslocamento e transposição em outros contextos marcaram os arredores do bairro industrial de Moschato, localizado nas proximidades da Escola de Belas Artes de Atenas. Esta funcionava antigamente como um moinho e uma fábrica têxtil. Ali, questões como a formação criativa e experimentos educacionais permeavam um recorte da exposição. Grandes instalações, trabalhos históricos experimentais e vídeos habitavam a grande sala expositiva Nikos Kessanlis⁷⁵. Em seu exterior, à parte da exposição, manifestações nas paredes criticavam a presença da documenta na cidade, em questionamentos como a impossibilidade de criticar o capitalismo por meio de uma exposição orçada em 38 milhões de euros.

Já dentro da exposição, um vídeo em preto e branco, sem som, rodado em filme 16 mm, de aproximadamente 20 minutos, retratava algumas realidades cotidianas em campos de refugiados em Berlim, Calais e em Paris. *Glimpse*, do artista polonês Artur

⁷⁵ Artista e reitor da Escola de Belas Artes de Atenas, nascido em 1930 na Tessalônica e morto em 2004. Disponível em: <http://www.ekathimerini.com/166600/article/ekathimerini/life/tribute-to-nikos-kessanlis-a-pioneer-and-great-teacher-of-greek-art> . Acesso em: 30/08/2017.

Zmijewski, nascido em 1966, abordava o desconforto, a brutalidade do que se vivia nesses lugares, quase como um relato visual etnográfico instrumentalizado através de um observador, na figura do próprio artista e também do público, receptor direto da obra. Com um tom sarcástico, crítico, empático e também perverso, Zmijewski colocava em cena o rosto de um refugiado negro sendo pintado de branco, a doação de um casaco de inverno em que ele mesmo marcava nas costas um X, como se fosse um alvo, a intimidade de uma família refugiada que vivia em um cômodo improvisado minúsculo dentro de uma barraca de madeira, além de mostrar em *close-up* os imigrantes africanos em Paris retratados conforme desejava o artista – em uma cena provocativa e constrangedora, o artista oferece uma vassoura a um deles.

Em Kassel, Zmijewski apresentou a vídeo instalação de seis canais *Realism*, na Neue Neue Galerie, antiga agência e distribuidora de correios da cidade. Nela, o artista apresentou uma série de *close-ups*, também em preto e branco, de seis homens cujos membros inferiores amputados eram exercitados fisicamente, além de terem seus cotidianos retratados. Em ambos os trabalhos, assim como tantos outros que compunham a mostra, arte e política estão conectados através da crítica ao capitalismo feita pelo artista, assim como a junção de modos distintos de criação de imagem, como a fotografia e o vídeo, que atuavam como documento de ação e a ação como arte.



Figuras 99 e 100 – Stills do vídeo *Glimpe*, 2016 / 2017, na Escola de Belas Artes de Atenas, de Artur Zmijewski. Fotos: Isabella Guimarães



Figuras 101 e 102 – Vistas da videoinstalação *Realism*, 2017, Artur Zmijewski, na Neue Neue Galerie.
Fotos: Isabella Guimarães

Duplos: *Adonis*

Outro vídeo, que registrava uma performance do artista kosovar Sokol Beqiri, nascido em 1964, era mostrado junto com uma documentação, incluindo contratos e uma fatura comercial que delimitavam os trâmites legais entre a dualidade alemã e grega. Na ação intitulada *Adonis* (na mitologia grega, divindade símbolo da vegetação), Sokol enxertava ramos de carvalho, recolhidos das árvores plantadas por Joseph Beuys em Kassel, em 1982, na ocasião da *documenta 7*. Pedacos da árvore eram transportados de Kassel para Atenas e enxertados em uma única árvore de carvalho localizada no campus da Universidade Politécnica de Atenas, local indelévelmente conectado à revolta estudantil de 1973 contra a ditadura fascista grega – que aconteceu entre os anos de 1967 e 1974. Da mesma forma, em um gesto recíproco, galhos do carvalho ateniense foram enxertados nos carvalhos de Beuys, em frente ao *Fridericianum*, símbolo central da exposição em Kassel.

O mesmo vídeo que registrava a ação foi apresentado na Neue Galerie, em Kassel. Em seu trabalho, Sokol Beqiri investia na sobreposição e na dualidade de Atenas e de Kassel, de forma permanente, através do seu gesto poético de deslocar e replantar uma conexão simbólica entre as cidades.



Figura 103 – Adonis, 2017, Sokol Beqri, árvore na Escola Nacional Politécnica de Atenas. Foto: Isabella Guimarães

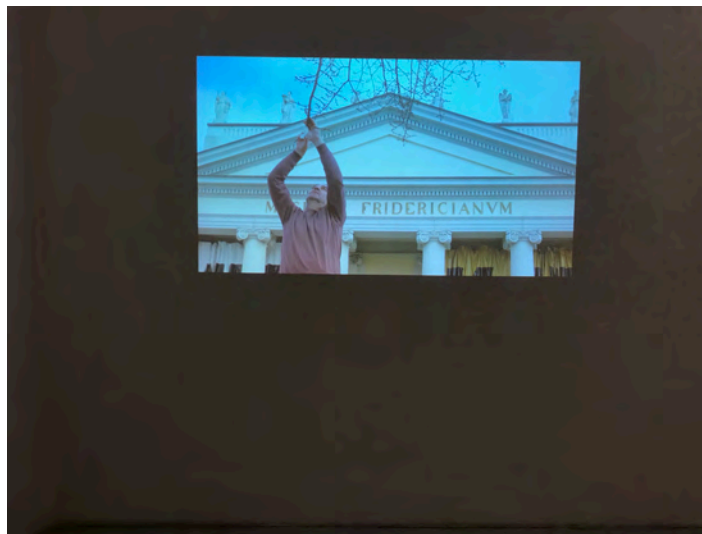
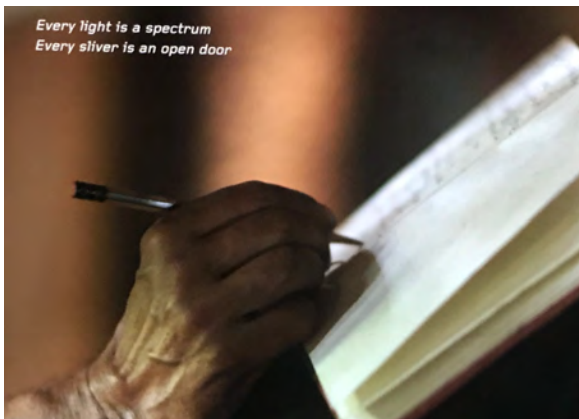


Figura 104 – Adonis, 2017, Sokol Beqri. Still do vídeo da ação em Kassel, na Neue Galerie. Foto: Isabella Guimarães

Duplos: *Such a morning* e *Letter 5 (Such a morning)*

Um longo filme de 85 minutos do artista indiano Amar Kanwar, nascido em 1964, narra a decisão de um matemático profissionalmente reconhecido a abandonar a sua vida já conhecida, adentrando em sua própria escuridão ou, talvez, iluminação provenientes de árdios questionamentos sobre a vida afim de relacionar-se com o mundo de uma outra maneira. *Such a morning* capturava instantes do eremita em longos *takes*, proporcionando ao espectador uma observação quase que contemplativa diante da potente fotografia do filme e dos diálogos de seu próprio narrador. Em Kassel, o trabalho desdobrou-se como uma instalação de seis canais, *Letter 5 (Such a morning)*, apresentado na Neue Galerie, com pequenos trechos das imagens e das cartas apresentadas no longa.



Figuras 105 e 106 – Still do vídeo *Such a morning*, 2017, na Escola de Belas Artes de Atenas (à esquerda) e vista da instalação de *Letter 5 (Such a morning)*, 2017, na Neue Galerie, em Kassel (à direita). Foto: Isabella Guimarães

Duplos: *The Tempest Society*

A marroquina Bouchra Khalili, nascida em 1975, apresentou seu filme de 60 minutos intitulado *The Tempest Society*. O mesmo trabalho também foi apresentado na Universidade de Kassel – Gottschalk-Halle. Nele, três atenienses formam um grupo para examinar a situação política e social atual da Grécia, da Europa e do Mediterrâneo. Eles se denominam *The Tempest Society*, em referência a um grupo de teatro ativo em Paris, nos anos de 1970, composto por trabalhadores imigrantes da África do Norte e por estudantes franceses. Em um palco de teatro, eles e seus

convidados confrontam ideias de igualdade, pertencimento cívico e solidariedade, abordando também noções sobre a formação de coletivos, como resistência política, e a utilização da arte para formar espaços cívicos comuns.



Figura 107 – Still do vídeo *The Tempest Society*, de 2017, na Escola de Belas Artes de Atenas. Foto: Isabella Guimarães

Recursos expográficos: filmes, músicas, documentações e performances

A generosidade da documentação 14 com os filmes e vídeos se fez valer em muitos outros lugares que abrangiam a exposição. Para além deles, trabalhos e peças relacionadas à música, numa escola de música que também abrangeram trabalhos performativos, marcaram a edição. Em Atenas, o Conservatório de música conhecido como Odeion também foi um local representativo na exibição das obras. Documentos, partituras e registros de compositores como o grego Jani Christou, a norte americana Pauline Oliveros, o conjunto experimental inglês Scratch Orchestra of Cornelius Cardew, o Centro de pesquisa de música contemporânea ateniense KSYME-CMRC, formado em 1979 por Iannis Xenakis, Giannis G. Papaioannou e Stephanos Vassiliadis.

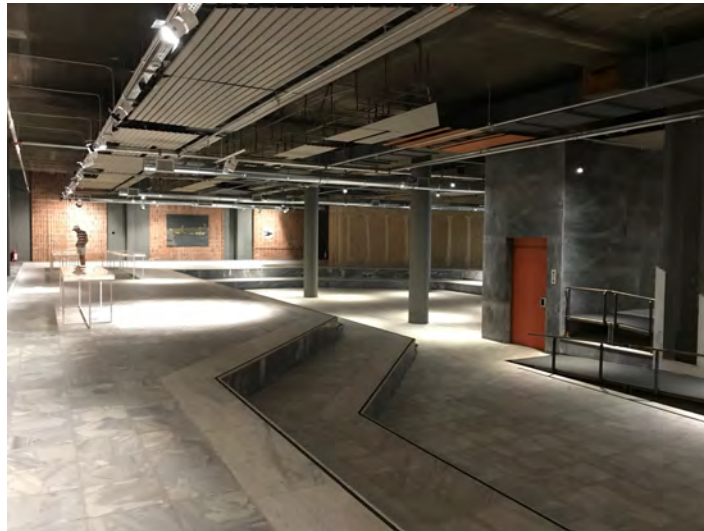


Figura 108 – Vista da instalação de obras no Odeion de Atenas. Foto: Isabella Guimarães

A documentação e a exibição de peças históricas misturavam-se com trabalhos contemporâneos, que aludiam à música, como é o caso da sala dedicada aos desenhos das séries *Hieroglyphics* e *Rupak*, juntamente com uma animação digital da paquistanesa Lala Rukh, nascida em 1948. O curto vídeo do norte-americano Ben Russell, nascido em 1976, *Black and White Trypps Number Three*, captura na escuridão de um show de rock as reações espontâneas e os movimentos corporais dos espectadores, imbuídos da contaminação da música estridente, revelando um retrato voyeurista feito do coletivo, que se comportava quase que como em um transe.



Figura 109 – Still do vídeo *Black and White Trypps Number Three*, 2007, de Ben Russell, no Odeion de Atenas. Foto: Isabella Guimarães

Mobílias perdiam a sua funcionalidade imediata, revertida em instrumentos musicais que solicitavam a presença de corpos preenchiam uma grande sala do Odeion. Mesa convertida em bateria, cadeiras com cordas, formas-móveis, sons vibrantes, movimentos para corpos ressonantes para reverberar e resistir. Um grupo de pessoas, convidados pela artista turca Nevin Aladag, nascida em 1972, apresentava performances semanais que aconteciam como forma de ativar suas peças sonoras, na *Music Room*.



Figura 110 – Registro da ação para ativação das obras e performance realizada na *Music Room*, no dia 11/06/2017, no Odeion. Foto: Isabella Guimarães

Duplos: *The Missing Link. Dicolonisation Education by Smiling Stone*

A beninense Pélagie Gbaguidi, nascida em 1965, apresentou uma instalação que questionava os descaminhos e os limites da educação. Em *The Missing Link. Dicolonisation Education by Smiling Stone*, apresentada no Odeion e também com uma versão na Neue Galerie, em Kassel, colunas de papéis translúcidos com desenhos coloridos pendiam do teto até o chão, algumas carteiras escolares, imagens de sofrimento do *apartheid* registrados pelo fotógrafo sul-africano Peter Magubane

aparentemente veladas apresentadas com uma camada de papel vegetal por cima delas, cadernos espalhados sobre as carteiras e um pequeno vídeo sobre uma das mesas que mostrava a artista performando em um sítio arqueológico grego. Com a sua espécie de escola improvisada, na tentativa de reverter os legados do colonialismo e do preconceito, Pélagie aborda os legados de opressão preservados através de sistemas educacionais e histórias oficiais.



Figuras 111 e 112 – Vista da instalação em Atenas (à esquerda) e detalhe da instalação em Kassel (à direita). Foto: Isabella Guimarães

Duplos: *Time as Activity: Live Athens – Berlin*

Nos tempos atuais de crise e esfacelamento da economia, o argentino David Lamelas, nascido em 1944, apresentou um tríptico em vídeo de três canais, abordando questões históricas gregas e sessões parlamentares nos congressos grego e alemão. Em sua série *Time as Activity*, iniciada em 1969, o artista relaciona o conceito de tempo com a invenção humana, as estruturas arquitetônicas e urbanas. “O artista descreveu o trabalho como um ‘projeto de tempo’ que se sobrepõe a outro tempo no ‘tempo real’ do momento presente dos espectadores”⁷⁶. Para a documenta, Lamelas retratou o tempo através da sobreposição de ambas as cidades, em suas esferas políticas, documentadas em sessões parlamentares ao vivo, entremeadas pelo vídeo que registrava a Acrópole grega – *Time as Activity: Live Athens – Berlin*. Seu trabalho pôde ser visto no Odeion e também na estação de trem de Kassel – Wilhelmshöhe.

⁷⁶ Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/159781> . Acesso em: 01/09/2017.



Figura 113 – Vista da instalação no Odeion de Atenas. Foto: Isabella Guimarães

Duplos: *Biinjiya'iing Onji (From inside)*

Ao caminhar pela colina Filopappou, o monte das Musas que oferece uma vista privilegiada da Acrópole, um monumento de mármore entre as oliveiras, que confunde-se com os mármore brancos comumente vistos nos sítios arqueológicos de Atenas, desorienta o visitante pela escala não monumental, como de costume, daquilo que sobrou de tempos remotos. Uma pequena tenda aberta, esculpida à mão, convida aos visitantes a entrarem e a contemplarem o Parthenon, construído há mais de dois mil anos para homenagear a deusa Athena. A obra, inserida na paisagem de forma transitória pela sua própria transposição de Atenas a Kassel, foi concebida pela artista canadense Rebecca Belmore, nascida em 1960 e com descendência Anishibane, etnia indígena do Canadá.

Biinjiya'iing Onji (From inside) conecta o passado e o presente de Atenas, dialogando com a situação atual de crise que remete aos imigrantes, refugiados, miseráveis e também aos Wigwams, uma espécie de maloca de madeira construída por culturas nativas norte-americanas. A barraca viajou a Kassel, após o fim da exposição em Atenas, no dia 16 de julho, e lá permaneceu exposta no Weiberg-Terrassen até o fim da documenta.



Figura 114 - *Biinjya'iing Onji (From inside)*, 2017, de Rebecca Belmore, em Atenas. Foto: Isabella Guimarães

Uma transposição: a documenta e a crise grega, dentro do expoente máximo da arte contemporânea em Atenas – Museu Nacional de Arte Contemporânea

O Museu Nacional de Arte Contemporânea (EMST) em Atenas conta, desde os anos 2000, com uma coleção de aproximadamente mil e cem obras, centrado majoritariamente em arte grega e internacional desde o pós-guerra até a atualidade. Inaugurado em 2016, no mesmo local que abrigava a antiga fábrica de cerveja Fix, cujo projeto arquitetônico foi desenvolvido pelo grego modernista Takis Zenetos em colaboração com Margaritis Apostolidis em 1961, o museu foi construído através de uma competição entre projetos para transformar a antiga fábrica. Os escritórios responsáveis pelo novo projeto foram os gregos 3SK Stylianidis Architects e J. Mouzakis & Associate Architects, o inglês Tim Ronalds Architects e K. Kontozoglou.⁷⁷

Embora a sua renovação tenha sido finalizada em 2014, a sua coleção não tenha sido instalada até os dias de hoje e partes do museu ainda não tenha estado em funcionamento, o EMST conta com fundos do Ministério da Cultura para funcionar permanentemente, evidenciando o profundo estado de suspensão que vive sob os

⁷⁷ Documenta 14: DAYBOOK – ATHENS MAP BOOKLET. documenta und Museum Fridericianum gGmbH, Kassel, 2017.

meandros da crise enfrentada pela Grécia e a dificuldade em sustentar a produção artística e sua visibilidade⁷⁸.

Diante de um cenário tão incerto e emergencial, a documenta insere-se no EMST com grande parte das obras de Atenas ali expostas. Trabalhos que dialogavam com a arquitetura ampla do museu fortalecendo o pensamento expográfico foram instalados não somente nas salas principais, mas também nas nuances, nos espaços de passagem, permitindo ao visitante explorar e descobrir peças para além dos lugares expositivos familiares.

O vídeo *Aristotle's Mistake*, do mexicano Ulises Carrión, nascido em 1941, instalado discretamente em um dos cantos do primeiro andar, entremeado pela intersecção entre a transparência dos vidros do museu, que desvelava o que se acontecia fora dele, no entorno urbano mais imediato, e o espectador; assim como a instalação sonora *Music on a Long Thin Wire*, do norte-americano Alvin Lucier, nascido em 1931, situada em uma das laterais das escadarias, que ressoava a vibração sonora do museu através de osciladores de áudio e mono cordas eletrônicas e, também, as séries de fotografias do alemão Hans Haacke, nascido em 1936, *Attica* e *We (all) are the people*, expostas dentro do museu como grandes cartazes que remetiam à estrutura de anúncios de rua para discutir questões latentes como a situação social de migração e imigração dentro da realidade grega que se alarga em tantos outros territórios da contemporaneidade, favoreciam a compreensão não somente daquilo que era mostrado dentro do espaço, mas fora dele, na intersecção entre os vidros do prédio e a cidade que acontecia no espaço além deles. As grandes escadas rolantes que permitiam o deslocamento vertical entre os andares do museu, com seu pé direito alto, cercadas pelas janelas de vidro que mostravam, fora, uma cidade viva e densa e, dentro, uma exposição questionadora que colocava em discurso as problemáticas dos dias de hoje.

⁷⁸ MOUSSE CONTEMPORARY ART MAGAZINE. Learning from Athens. An issue about documenta 14. Edição # 58, 2017.



Figura 115 – Atenas através dos vidros do EMST. Foto: Isabella Guimarães



Figura 116 – Vista parcial de *Attica*, 2017, de Hans Haacke, no EMST. Foto: Isabella Guimarães

A forte presença do vídeo exibido em si como suporte de arte e também com caracteres de documentário e de filmes de ficção novamente preencheu frequentemente o espaço do museu, bem como toda a mostra.

Duplos: *Tripoli Cancelled e Two Meetings and a Funeral*

Ao interrogar as fronteiras nacionais, sócio-históricas e ideias como deslocamento e instabilidade radical, o inglês de origem bengalesa Naeem Mohaimen, nascido em 1969, apresentou *Tripoli Cancelled*.

A ficção de noventa e cinco minutos que, embora seja baseada na história de vida particular do pai do artista que perdeu o passaporte em Delhi, ao trocar dinheiro, ficou retido em uma conexão no aeroporto internacional de Atenas, Ellinikon, por nove dias até que a embaixada de Bangladesh escrevesse uma carta às autoridades gregas permitindo a sua deportação em 1977, representa com muita delicadeza questões sintomáticas inerentes à crise grega. A memória da experiência do pai de Mohaimen transformou-se em resíduo para a reinvenção da memória de Ellinikon.

Atuando como o único aeroporto de Atenas por muitos anos, Ellinikon foi desativado em 2001 devido à construção de Eleftherios Venizelos, que o substituiu e foi construído para atender às demandas dos jogos olímpicos na cidade em 2004. Atualmente, está abandonado, à venda e abriga refugiados e migrantes que chegam na Europa, sobretudo provenientes do Oriente Médio. O filme acompanha uma semana da vida e das experiências solitárias de seu protagonista, interpretado pelo ator de origens iraniana e turca, Vassilis Koukalani, que vive sozinho no aeroporto por uma década e mantém-se intensamente vivo por meio de cartas que escreve à esposa, de suas fantasias e da leitura do livro “*Watership down*”, romance inglês publicado em 1972 por Richard Adams.

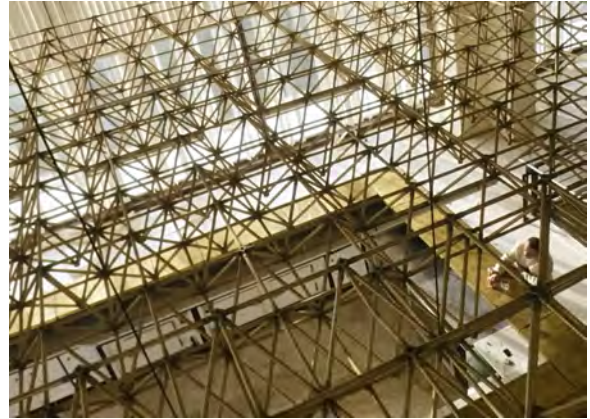
Para além da ideia de uma hierarquia de passaportes e de controle de acessos a outros países, a dimensão absoluta do espaço inabitado, a ausência, a espera, a intimidade, o estado de limbo, a lentidão do ritmo de flexibilização de uma cena à outra no quadro, o conceito de suspensão ou alargamento do tempo, quase como um estado de sonho, abrem novos espaços diante da nossa velocidade e de ritmos habituais que foram colocados na grande tela através do estado também psicológico de transição ou permanência vivido pelo protagonista. Assim como ele, o edifício também atua no filme como protagonista, única testemunha do homem que o habita.

O cotidiano inusitado de uma figura espectral, encarnada pela personagem, e suas experiências vividas no espaço abandonado, imbuídas de humor, de suas emoções e de seus pensamentos, confere ao trabalho um caráter surreal, que pode ser visto, por exemplo, na cena em que o homem faz um expresso com um aquecedor de querosene no meio da pista de voo, normalizando, de certa forma, a vida ali ou quando finge dirigir um helicóptero que não se move do lugar, atribuindo um estado limítrofe delirante, que pode ser sentido quando se passa muito tempo sozinho, mediante profunda imersão em si mesmo.



Figuras 117 e 118 – Stills do vídeo *Tripoli Cancelled*, 2017, de Naeem Mohaiemen. Foto: Isabella Guimarães

A densa fotografia e a câmera privilegiam não só os *close-ups* do protagonista, conferindo maior intimidade na relação com o espectador, mas também belos planos abertos que contemplam a imensidão do lugar solitário físico, do aeroporto, e psíquico, de seu habitante. A trilha sonora do filme merece grande destaque: mínima, potente e peculiar, foi concebida pelo artista e músico norte-americano de origem paquistanesa Qasim Naqvi.



Figuras 119 e 120 – Stills do vídeo *Tripoli Cancelled*, 2017, de Naeem Mohaiemen. Foto: Isabella Guimarães

Tripoli Cancelled atribui radicalmente delicadeza, intimidade e invenção criativa em tempos de guerra e de desesperança diante das catástrofes sociais, políticas e econômicas apresentadas no mundo de tantas formas distintas, mas que atravessam a sensibilidade própria e inerente ao homem.

No espelhamento de sua obra na Alemanha, por meio de outro trabalho que abrange a esfera macropolítica, Mohaiemen apresentou em Kassel a vídeo-instalação *Two Meetings and a Funeral*, no museu histórico Hessisches Landesmuseum, dedicado às questões de identidade regional.

No filme de 85 minutos, projetado em três canais de forma brilhantemente tecida, permitindo ao espectador uma experiência visualmente complexa e imersiva, com uma perspectiva única no tempo e no lugar, o artista dedicou-se a mostrar uma ampla pesquisa sobre acontecimentos histórico-políticos: a posição do Bangladesh, que reivindicava o seu reconhecimento pela ONU, nos encontros do Movimento de Países Não Alinhados, em 1973, em Argel (Argélia), e da Organização dos Países Islâmicos, em 1974, em Lahore (Paquistão). Nesta conjuntura, foram lembrados fatos geopolíticos, de cunho ideológico, que motivavam as posições políticas das potências hegemônicas: EUA e URSS. Com o cruzamento e a destruição entre as fronteiras de ficção e não ficção, arte e política, documentário e filme de arte, Mohaiemen promove o intercâmbio de campos do conhecimento, retratando questões históricas e ideológicas que, de alguma forma, deixaram resquícios nos dias de hoje.



Figura 121 e 122 – Stills da videoinstalação *Two meetings and a funeral*, 2017, de Naeem Mohaiemen.
Foto: Isabella Guimarães

Assim como em *Tripoli Cancelled*, que remetia a uma esfera micropolítica para tratar de questões atuais, o artista colaborou brilhantemente com o músico e artista visual Qasim Naqvi, que também criou a trilha sonora de *Two Meetings and a Funeral*. Previsto para ser lançado no final de setembro de 2017, *Film* é um álbum compacto de 29 minutos, com 10 peças dinâmicas de músicas eletrônicas acústicas, gravadas e apresentadas como trilhas em ambos os trabalhos.

Além da potente atmosfera criada pelo exercício das composições de música, o espectador encontra-se com um narrador, que investiga e problematiza os episódios levados à luz no filme, além de entrevistar figuras locais engajadas politicamente. Esta figura é um professor da Trinity College, em Hartford, nos EUA, de História do Sul da Ásia e Estudos Internacionais, o indiano Vijay Prashad. O projeto lança questionamentos acerca da ideia de Terceiro Mundo enquanto lugar potente de discussão sobre o descolonialismo, o socialismo, a autocracia, a arquitetura modernista e a teoria da libertação.

Duplos: *Occupation e Heimat*

Com uma estética fotográfica documental, a palestina Ahlam Shibli, nascida em 1970, retrata noções diversas e muitas vezes contraditórias sobre a perda de lares e identidades, em situações de exílio migratório e de conflitos, aproximando realidades distintas em duas séries apresentadas na documenta.

Occupation, uma série de 32 impressões cromogênicas exibidas no EMST, retrata a realidade palestina de destruição pelos colonos israelenses e a vida cotidiana na cidade de al-Khalil / Hebron, declarada Patrimônio Mundial da Palestina, em julho de 2017, e também considerada como lugar “em perigo”. Shibli apresentou imagens de lugares evasivos, desapropriados, construções e desconstruções de lares e espaços sociais de convívio entremeados por um abismo intransponível de violência ideológica, política e econômica. As imagens eram vinculadas a textos que as contextualizavam, narrando suas origens, seus habitantes e suas histórias. Junto aos textos e às imagens foi apresentado o *statement* da artista.

“Toda a calamidade da ocupação está concentrada em al-Khalil” - Imad Hamdan, diretor do Comitê de Reabilitação de Hebron.

A fundação de Ocupação (2016-17) é a destruição do meio de vida palestino em al-Khalil (Hebron) e os territórios ocupados pelo regime colonial israelense e pelos colonos sionistas. A ocupação, especificamente a invasão dos colonizadores, submete a cidade de al-Khalil a medidas contínuas de territorialização adversas implementadas e controladas por múltiplos tipos de pontos de controle, paredes, cercas, barreiras, câmeras de vigilância, regras e ordens. As fotografias de Ocupação mostram as maneiras pelas quais os colonos e a população palestina vivem em um relacionamento assimétrico em al-Khalil, unidos no espaço limitado da Cidade Velha e confinados a um ambiente definido pelas fronteiras físicas e regulamentos perversos. As fotografias registram os sinais de uma inversão duplicada perturbadora, entre outras coisas. Por um lado, as imagens indicam como os colonos - que invadiram o território dos palestinos, impedindo que eles usassem seus bens e rompessem a liberdade de movimento - criassem um espaço de prisão para eles mesmos. Por outro lado, as fotografias revelam como os palestinos usam o hardware da separação implementada pela chapa de ocupação israelense, arame farpado, barris cheios de cimento, cercas, grades, redes, etc., para proteger seus próprios espaços públicos e suas casas. É como se a ocupação tivesse conseguido fazê-los ocupar-se, ou como se os palestinos estivessem internalizando os efeitos das barreiras impostas criando sempre mais deles por conta própria.⁷⁹

⁷⁹ Disponível em: <http://www.ahlamshibli.com/photography/occupation.htm>. Acesso em: 01/09/2017.



Figura 123 – Vista parcial de *Occupation*, 2016 / 2017, de Ahlam Shibli, no EMST. Foto: Isabella Guimarães

Em um movimento dialético, *Heimat* ocupou parte da Neue Neue Galerie, em Kassel, retratando a partir de 52 imagens, a vida íntima e particular de migrantes da cidade, articuladas às narrativas de suas histórias de vida, de trânsito e reconstrução em outro lugar comum. A artista articula seu trabalho com áreas habitadas e reabitadas, tecendo um comentário entre público e privado, a partir de suas imagens que advertem situações de confiança e empatia, e de documentos biográficos de arquivos familiares.

Para John Berger

“O lar é um espaço apropriado. Não existe objetivamente na realidade. A noção de ‘lar’ é uma coisa que criamos a partir da necessidade de pertencer. Lar é um lugar onde a maioria das pessoas nunca esteve e nunca chegará. Exceto abaixo desse remendo do montículo que tem um número que você percebe quando desliza no seu caminho para lugar nenhum em qualquer lugar”. – Soum Mofokeng

O trabalho *Heimat* (Home) refere-se a dois grandes e diversos grupos de pessoas que migraram para Kassel e a área circundante em diferentes momentos, por diferentes razões, em diferentes circunstâncias e com diferentes expectativas. Um grupo de expelidos e refugiados (*Heimatvertriebene* e *Flüchtlinge*) de descendência alemã que foram forçados a abandonar suas casas a leste da linha *Oder-Neisse* e em países da Europa Oriental em 1945/46 como resultado da Segunda Guerra Mundial. Eles tiveram que se separar de seus pertences e meio ambiente e sofreram atrocidades devastadoras, tanto antes de partir como a caminho. Até quinze milhões de pessoas foram deslocadas e centenas de milhares perderam a vida. Os trabalhadores convidados

(*Gastarbeiter*) da região do Mediterrâneo, por outro lado, foram recrutados desde meados da década de 1950 para facilitar o "milagre econômico" alemão após a guerra e aliviar os problemas econômicos em seus países de origem. Eles vieram por convite, que, no entanto, não os poupou e a seus descendentes de ressentimento xenófobo e violência. O caso mais aparente desta natureza é uma série de assassinatos cometidos entre 2000 e 2007 pelo chamado *National Socialist Underground (National-Socialistischer Untergrund)*. *Heimat* se ocupa com as maneiras pelas quais os membros de ambos os grupos de migrantes conseguiram, falharam, ignoraram ou resistiram a criar um novo lar para eles em um lugar que eles não escolheram particularmente para esse propósito.⁸⁰



Figura 124 – Vista instalativa de *Heimat*, de Ahlam Shibli, na Neue Neue Galerie. Foto: Isabella Guimarães

Duplos: *Building as Unowned Property* e *Rose Valland Institute*

Ainda no EMST era possível aproximar-se do projeto da artista alemã Maria Eichhorn, nascida em 1962. Nele, foi apresentada a proposta de compra de um imóvel construído em 1928, típico neoclássico, no centro de Atenas por 140 mil Euros. A ideia da aquisição, através do financiamento do Museu Migros de Zurique, é impossibilitar que o edifício torne-se propriedade de alguém, fazendo deste uma propriedade legalmente não possuída, designada para uso público e protegida contra a gentrificação ateniense, a especulação imobiliária e a aquisição para fins comerciais, como indica o

⁸⁰ Disponível em: <http://www.ahlamshibli.com/photography/heimat.htm> . Acesso em: 01/09/2017.

título do registro e da documentação do processo e da ação: *Building as Unowned Property*.



Figura 125 – Vitrine com a documentação de *Building as Unowned Property*, 2017, de Maria Eichhorn.
Foto: Isabella Guimarães

Em paralelo com a propriedade ateniense, a artista apresentou na Neue Gallery, em Kassel, outro projeto radical, o *Rose Valland Institute*, de caráter interdisciplinar e independente que, para além da questão da propriedade advinda da crise socioeconômica grega, impressa nos espaços urbanos, este outro desdobramento promove a reflexão crítica a outro tipo de usurpação de propriedades privadas, por sua vez, íntimas e familiares, espelhando e devolvendo a questão do Nazismo ao seu próprio país.

O intuito do projeto é investigar e documentar a expropriação da população judaica na Europa no passado e o seu impacto nos dias de hoje e ser um lugar de discussão e geração de conhecimento, que será documentado e arquivado, e o retorno de ativos ou as restituições, caso o proprietário não puder ser localizado, é iniciado.

O Instituto Rose Valland é dedicado à questão das relações de propriedade e propriedade não resolvidas de 1933 até o presente. O Instituto investiga questões fundamentais relativas à propriedade de obras de arte, terrenos, imóveis, ativos financeiros, negócios, objetos móveis e artefatos, bibliotecas, trabalhos acadêmicos e patentes que foram roubados de proprietários judeus na Alemanha e nos territórios ocupados durante a era nazista e que, até hoje, ainda não foram devolvidos. O Instituto Rose Valland se apresentou publicamente em

março de 2017 com um convite para trabalhos com foco no tema da propriedade órfã na Europa. Com o apelo aberto à questão da propriedade ilegal na Alemanha, o Instituto continua suas atividades. O Instituto da Rose Valland atrai o público para pesquisar o saque nazi que pode existir em propriedades herdadas e enviar as descobertas ao Instituto. O Instituto é um espaço transitório onde as obras de arte, terra, imóveis, bens, empresas, objetos móveis e artefatos, bibliotecas, obras científicas e patentes que foram adquiridas ilegalmente, ou suspeitas de terem sido adquiridas ilegalmente, podem ser trazidas à luz e suas origens e estado de documentação podem ser analisados.⁸¹



Figura 126 – Vista parcial da instalação do *Rose Valland Institute*, 2017, na Neue Galerie, em Kassel.
Foto: Isabella Guimarães

Uma transposição: a crise grega e o “retorno de um presente” dentro do expoente máximo da arte contemporânea em Kassel – Fridericianum

A ocupação e a colaboração da documenta no EMST desdobrou-se para além das ideias primordiais apresentadas pela curadoria, ao tornar-se um gesto estratégico de deslocamento e nomadismo, apresentada para além da celebração da realização da exposição ou de trabalhos individuais. A experiência física que trouxe à luz a dicotômica relação de poder entre a Grécia e a Alemanha, questionando os seus parâmetros, consolidou-se a partir da experiência prática de transferir a coleção do EMST ao principal local histórico onde acontece a exposição desde 1955, o Fridericianum. Nele,

⁸¹ Transcrição do texto que compunha a instalação, apresentado na Neue Neue Galerie, em Kassel.

foram apresentadas uma seleção de obras da coleção do museu, sobretudo de arte neoconceitual grega, na curadoria assinada pela diretora da instituição grega Katerina Koskina. Intitulada *Antidoron*, que em grego significa o retorno de um presente, a exposição concebida dentro de Aprendendo com Atenas, lidou com questões conceituais que puderam ser vividas literalmente, como o compartilhar. Noções sobre travessias de fronteiras, diásporas, intercâmbio cultural, questões existenciais, mitologias e memórias coletivas e pessoais permearam a exposição.

A situação experimental advinda da profunda colaboração entre as instituições e do gesto de mover a coleção grega até Kassel, interrogando e dialogando com as fronteiras nacionais e sócio-históricas, se tornou o manifesto primordial de Szymczyk na documenta 14, manifestando solidariedade e um lugar comum.



Figuras 127 e 128 – Vistas da exposição *Antidoron* no Fridericianum. Foto: Isabella Guimarães

O visitante poderia surpreender-se com obras que extrapolam o limites arquitetônicos do Fridericianum, como a fumaça que circunda-o e sai da Zwehrenturm, obra do romeno Daniel Knorr, nascido em 1968. O mercado da arte como indústria, momentos sombrios da história, marcados pela queima de livros proibidos em regimes totalitários, bem como o holocausto, aludem também à conexão da fumaça com o céu. Em *Expiration movement*, a fumaça torna-se símbolo e matéria do manifesto elaborado pelo artista.



Figura 129 e 130 – *Expiration movement*, 2017, de Daniel Knorr. Foto: Isabella Guimarães

Para além da fumaça manifesto, na 14^a edição da documenta o Fridericianum recebeu os seus visitantes com outra inscrição em sua fachada, não mais como outrora era lido o próprio nome do museu. A partir do letreiro em alumínio que formava a palavra Fridericianum, a artista turca Banu Cennetoglu, nascida em 1970, apropriou-se da frase vista em um grafite na Universidade Nacional Politécnica de Atenas e deslocou-a para o pórtico do museu. *Being safe is scary* desterritorializou o que poderia ser visto dentro do próprio limite do edifício, com a evidência dialógica estabelecida entre Kassel e Atenas, norte e sul, cidadão local e imigrante, e deslocamentos físicos e também sensíveis.



Figura 131 – *BEINGSAFEISSCARY*, 2017, de Banu Cennetoglu, na fachada do Fridericianum, sob os carvalhos de Joseph Beuys. Foto: Isabella Guimarães

O desdobramento, a justaposição e a transposição de Atenas e Kassel, na exposição de dois atos, aconteceu para além do manifesto e da subversão de Szymczyk, ao conceder o espaço histórico mais simbólico da documenta aos gregos. Muitos lugares de passagem, de trânsito, bem como aqueles insólitos e abandonados, foram redefinidos e receberam a exposição, retratando os assuntos, as ideias e os conceitos que permeavam e articulavam as obras entre si em seu conjunto, tecendo a exposição.

The Parliament of Bodies e The Society of Friends of Halit

Uma nova Neue Galerie, para além daquela construída na cidade em 1877, denominada Neue Neue Galerie, foi criada pela documenta 14 por meio da apropriação da Neue Hauptpost. Inaugurada em 1975 como a principal agência e distribuição de correios da cidade, o edifício encontrava-se vago e foi tomado pela exposição para discutir questões de redistribuição, que abrangem questões sobre a produção e intersecção de histórias, memórias, condições políticas e heterotopias.

Atuando em paralelo com os programas públicos de Paul B. Preciado, o Parlamento dos Corpos, a documentação das investigações, pesquisas e os registros do ativismo da *The Society of Friends of Halit* (A Sociedade de Amigos de Halit) foi apresentada na Neue Neue Galerie, para além dos encontros públicos que acontecem na Rotunda do Fridericianum.

A pesquisa, o ativismo antirracista, antifascista e contra a violência, o entendimento dos processos migratórios como situações irreversíveis e inerentes ao mundo de hoje, entre e além Atenas e Kassel, conferem à Sociedade um estatuto autônomo através do cruzamento entre arte e política.

Em 2006, na parte Norte de Kassel, o imigrante turco Halit Yozgat, de 21 anos, foi brutalmente assassinado dentro do cybercafé de sua família. Ele foi a nona vítima de uma série de assassinatos de imigrantes (oito turcos e um grego), motivados por raça e agenciados pelo grupo terrorista radical, de extrema-direita, NSU (*National Socialist Underground* ou *Nationalsozialistischer Untergrund*). Usando o termo “NSU complex”, para descrever a combinação entre o terror neonazista e o racismo institucional e

estrutural, a instalação composta por vídeos e documentações selecionadas pelo grupo composto por artistas, ativistas e investigadores independentes, buscou redescobrir o papel unificador e a capacidade potente da arte de afetar a política em tempo real.

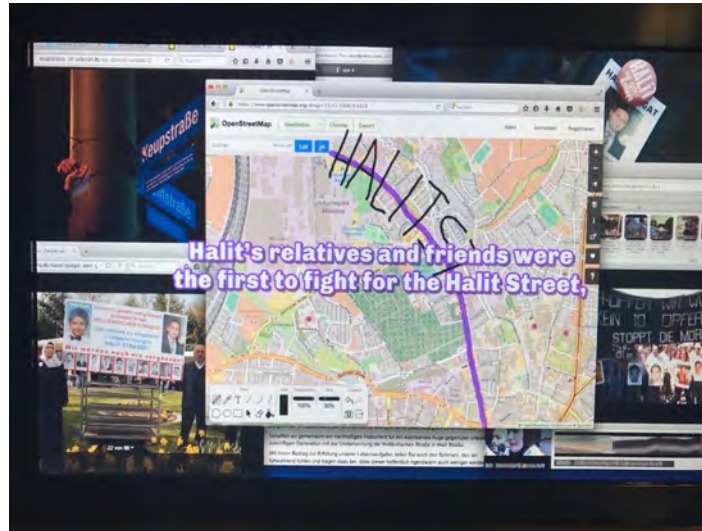


Figura 132 – Still de um vídeo apresentado na instalação da Sociedade dos Amigos de Halit, na Neue Neue Galerie. Foto: Isabella Guimarães

246247596248914102516... And then there were none na Neue Neue Galerie

O único artista tailandês da documenta 14, Arin Rungjang, nascido em 1975, mostrou em uma sala improvisada da Neue Neue Galerie uma instalação composta por uma réplica de uma escultura dourada em que soldados lutavam pela democracia, base do Monumento da Democracia em Bangkok, construído em 1939, com autoria do escultor nascido na Itália Corrado Feroci, ícone representativo do modernismo tailandês.

Nas palavras do curador Henrik Folkerts,

O projeto de Rungjang intitulado *246247596248914102516 ... And then there were none*, gira em torno de dois locais históricos: o Monumento da Democracia em Bangkok e a Universidade Politécnica Nacional de Atenas. O Monumento da Democracia desempenha uma função dupla: enquanto celebra a vitória siamesa da revolução democrática de 1932 sobre a monarquia absoluta, a glorificação do poder do monumento também transformou a manifestação da tirania militar, sinalizando o fascismo e a prática da hipocrisia na democracia tailandesa. O levante popular de 14 de outubro de 1973 viu mais de 400 mil pessoas marchar contra a junta militar da Universidade de Thammasat para o Monumento

da Democracia. Para ganhar simpatia e apoio público, os alunos basearam suas atividades políticas nos mesmos fundamentos de legitimidade usados pelos militares: o triunvirato da nação, da religião e da monarquia, e subvertendo-os contra a junta. A revolta inaugurou um período de extrema agitação e violência com o medo crescente do monarca e dos militares pelo comunismo, resultando no massacre da Universidade Thammasat em 6 de outubro de 1976. Da mesma forma, o espaço já altamente politizado da Universidade Politécnica Nacional tornou-se o nexos do levante de Atenas, em novembro de 1973, que buscava derrubar a junta militar na Grécia. Os participantes da manifestação maciça e sangrenta indicaram que seu protesto foi inspirado pelo levantamento da Universidade Thammasat, do qual eles aprenderam através das ondas de rádio e da oralidade. Os elementos da apresentação de Rungjang na documenta 14 são baseados em materiais orais e de arquivo, que destacam a complexidade de conflitos ideológicos, bem como sua subjetividade e maleabilidade em como podem ser lidos ou narrados.⁸²

Além da réplica da escultura, havia duas réplicas de livros de Prasat Chuthin e de Adolf Hitler, dois retratos pintados (de Nao Chuthin e Prasat Chuthin) e uma vídeo instalação monocal de 30 minutos. Um vídeo, com roteiro familiar e afetivo, mostra cenas em grandes planos de Bangkok, do Monumento da Democracia, da confecção da réplica dourada feita por trabalhadores tailandeses, exibida na documenta, e o contato íntimo de um homem e uma mulher, que se relacionam através da dança, de movimentos de afastamento e de união, solidão e conexões potentes de afeto.

Arin Rungjang oferece uma leitura crítica e sensível sobre a relação da Tailândia com ideologias totalitárias e colonialistas do século XX, que perpetuaram o nazismo e a ditadura, endereçando mudanças a subjetividades e à história coletiva através da revisão histórica, da arte e da denúncia promulgadas em seus trabalhos que compõem a série 246247596248914102516... *And then there were none*.

⁸² Disponível em: <http://www.documenta14.de/en/artists/13599/arun-rungjang> . Acesso em: 01/09/2017.



Figura 133 – Vista da instalação 246247596248914102516... *And then there were none*, 2017, de Arin Rungjang, na Neue Neue Galerie. Foto: Isabella Guimarães

Recursos expográficos: vidros e tessituras urbanas

Uma borda e um espaço de fricção: na parte norte de Kassel, onde vive a maior parte dos imigrantes turcos, etíopes, sírios, árabes e búlgaros, indica-se uma fronteira sociopolítica e outra atmosfera para além do centro (*Mitte*) da cidade. Numa movimentada avenida, Kurt-Schumacher-Strasse, um pavilhão construído a partir da transparência arquitetônica de vidros, fragmentado em seis partes, constitui hoje a memória de um ponto de comércio ativado pelos comerciantes locais e que se encontra em desuso.

Como parte da apropriação da cidade, a documenta reativou esses lugares, exibindo trabalhos dentro dos pavilhões de vidro, ampliando mais uma vez os recursos expográficos e as situações socioeconômicas enfrentadas pela cidade. Ao engajar situações que se articulam com os temas propostos pela curadoria, a arte tornou-se o lugar de experiências e de descobertas.

Dentro dos chamados *Glass Pavilions*, o transeunte e o visitante engajados na exposição se deparava com uma instalação de pinturas agigantadas, confeccionadas com tinta óleo, recursos naturais, minerais e animais que pendiam do teto e escorriam até o chão (*Nisyros (Vivian's bed)*), da argentina Vivian Sueter, nascida em 1949); esculturas de alumínio pintadas com tintas luminescentes evocavam partes do corpo

como o cérebro, o coração, as pernas, os órgãos genitais, os peitos, as orelhas, as mãos e invocavam um novo lugar para a possibilidade de se trabalhar uma política dos corpos (*Dynamis*, da grega Georgia Sagri, nascida em 1979); a vestimenta e suporte para corpo utilizado para mover, performar e distribuir, além de pilhas escultóricas do sabão O8, produzido em Atenas, exibido e vendido em Kassel (*Carved to Flow*, da nigeriana Otobong Nkanga, nascida em 1974); uma instalação sonora, e um palco móvel composto por múltiplos objetos, provenientes de vários lugares da Europa (*European Everything*, do norueguês Joar Nango, nascido em 1979); um armazém de lingotes de ferro de Kassel e de cobre de Atenas (*Kassel Ingot Project (Iron)*, do norte-americano Dan Peterman, nascido em 1960); uma instalação multimídia (*MasterOftheEclipse.com* e *EternalSunrise.com*, do grego Angelo Plessas, nascido em 1974); e, por fim, uma padaria.



Figuras 134 e 135 – Vistas de Glass Pavillions. *Dynamis*, 2017, Georgia Sagri (à esquerda) e *Kassel Ingot Project (Iron)*, 2017, de Dan Peterman (à direita). Foto: Isabella Guimarães

***Nassib's Bakery* e *Works from I Strongly Believe in Our Right to Be Frivolous* na Glass Pavillions**

Nassib's Bakery é uma representação explícita de uma padaria libanesa, ativada ocasionalmente, especializada em zaatar e criada como meio de sobrevivência e resistência que perpetuava algumas tradições do país, tendo sido bombardeada durante a guerra civil, na década de 1980. Com a sua história manuscrita diretamente na parede, a artista libanesa Mounira Al Solh, nascida em 1978, imprime manualmente

a existência, entremeada pela possibilidade inerente da morte, de maneira poética, crua e brutal. Acompanhando a leitura da história da padaria do Nassib, inscrita nas paredes, o movimento dos olhos deveria acompanhar o movimento do corpo. Para continuar a leitura, era necessário movimentar, sair do lugar, continuar caminhando, descer escadas.



Figura 136 – *Nassib's Bakery*, 2017, de Mounira Al Solh, dentro dos Pavilhões de Vidro. Foto: Isabella Guimarães

Ao findar a história da padaria, chegava-se ao piso inferior da galeria ocupada por Mounira. Nela, ela apresentou uma instalação de aproximadamente 140 desenhos intitulada *Works from I Strongly Believe in Our Right to Be Frivolous*.

A série de retratos foi feita a partir de encontros da artista com comunidades locais, que aconteceram, sobretudo, em Atenas e em Kassel. Seus encontros eram com imigrantes da África do Norte e do Oriente Médio, que fizeram ou estão em processo de transição da situação de refugiados para cidadãos. Testemunhos, histórias orais de vidas pessoais e de afetos, mapas de geografias distintas marcados em papéis amarelos remetem à burocracia, a qual devem-se submeter aqueles que buscam outras cidadanias. Uma série de retratos sensíveis e poéticos que aborda questões atuais e ensina que para além de Aprender com Atenas, há de se aprender com tantos outros, de tantos outros lugares.



Figura 137 – Um desenho que compõe a instalação *Works from I Strongly Believe in Our Right to Be Frivolous*, 2017, de Mounira Al Solh. Foto: Isabella Guimarães

Duplos: *Monument for strangers and refugees* e *Biafra Time Capsule*

Ainda na parte norte de Kassel, na Königsplatz, praça construída em 1767 e, hoje, ponto de comércio, assembleias, festividades, manifestações políticas e encontro entre pessoas, o nigeriano Olu Oguibe, nascido em 1964, construiu um obelisco erigido no meio dela. *No Monument for strangers and refugees*, receberá pela cidade de Kassel o prêmio Arnold Bode, em novembro, juntamente a concessão de 10 mil Euros. O grande monólito de concreto tem inscrito em todos os seus quatro lados, em inglês, turco, árabe e alemão, uma frase do livro bíblico de Mateus: “I was a stranger and you took me in”.



Figura 138 – *Monument for strangers*, 2017, Olu Oguibe, na Königsplatz de Kassel. Foto: Isabella Guimarães

Em contraposição ao seu trabalho monumental exposto em Kassel, que envolveu uma crítica em direção às vítimas de guerras, em geral, o artista desenvolveu outro projeto em Atenas, que abarcou a tragédia humanitária da Guerra da Biafra (1967-1970). Tratava-se de uma instalação que contava com objetos de arquivo, efêmeras, documentos oficiais da República Separatista da Biafra, estudos acadêmicos, jornais políticos, literatura, emblemas, capas de discos de vinil e fotografias dispostos em vitrines de vidro, acomodadas em paredes que se fechavam e eram pintadas com as cores da bandeira – verde, amarelo e vermelho. Em *Biafra Time Capsule*, apresentada no EMST, Oguibe buscou refletir narrativas de deslocamento, ao retratar a guerra civil nigeriana.



Figura 139 – Vista da instalação de *Biafra Time Capsule*, Olu Oguibe, no EMST de Atenas. Foto: Isabella Guimarães

Recursos expográficos: ressignificação de espaços museológicos

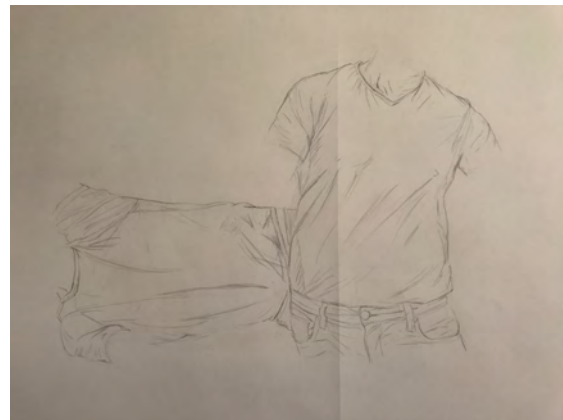
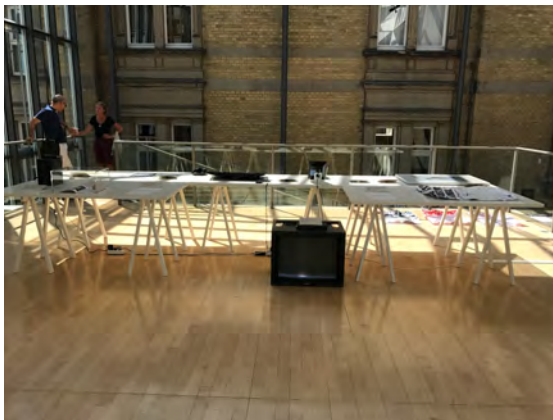
Nos espaços expositivos comumente utilizados não só pelas outras edições da documenta, mas também como espaços locais e autônomos de arte, em funcionamento na cidade para além da exposição, Szymczyk e sua equipe criaram narrativas cujos enfoques e articulações se faziam coerentes com as escolhas dos trabalhos que ocupavam-nos. O contexto e as situações foram dados frequentemente considerados pela equipe curatorial.

No museu dedicado aos Irmãos Grimm, Grimmwelt Kassel, por exemplo, apresentavam-se obras que confrontavam ideias sobre literatura, linguagem, fábulas e suas morais encobertas, além de questões que envolviam o patriarcado e a repressão.



Figuras 140 e 141 – Vistas da documentação sobre Tom Seidmann-Freud, no Museu dos Irmãos Grimm. Foto: Isabella Guimarães

Já no museu da cultura sepulcral, *Museum für Sepulkralkultur*, que apresentava a cultura da morte, costumes funerários, símbolos de memória e as representações acerca do tema da mortalidade, a documentação exibiu trabalhos, documentações e registros de performances que lidavam com as noções do corpo humano, desde um ponto de vista que entendia-o como “instrumento e índice, como causa e efeito, caminhos para invocar história ou colocá-la em movimento e como meios de opressão ou sinal dos oprimidos”⁸³.



Figuras 142 e 143 – Vista da mesa de documentação no *Museum für Sepulkralkultur* (à esquerda) e estudo para performance da dupla Prinz Gholam (à direita). Foto: Isabella Guimarães

⁸³ DOCUMENTA 14: KASSEL MAP BOOKLET. documenta und Museum Fridericianum gGmbH, Kassel, 2017.

No contexto grego, o Museu Benaki, por exemplo, acolhia trabalhos que investigavam histórias inacabadas, não ditas e obscurecidas. Fundado em 1930, o museu conta com uma coleção de objetos não só da cultura grega, mas também das culturas pré-colombiana, islâmica, africana e chinesa. Parte da inserção da documenta 14 no Benaki incluiu fotografias de um xamã em transe (*Shaman*, do lituano Algirdas Seskus, nascido em 1945); pinturas que evocavam a mitologia e cosmologia originárias de um povo (*General Grand Bois*, *Le Grand Assortor*, *Imamou*, *Grand Bois*, *Baron Samedi* e *Untitled*, do haitiano André Pierre, nascido em 1915); cento e uma pinturas com tinta acrílica retratando parte de outras histórias de outros povos (*101 works*, do congolês Tshibumba Kanda Matulu, nascido em 1947); uma nova museologia proposta a partir de elementos orgânicos (*Le nouvelle muséologie*, do senegalês El Hadji Sy, nascido em 1954); além dos desenhos envoltos de textos que retratavam e desconstruíam o corpo da suíça Miriam Cahn, nascida em 1949, que se desdobrou em outra grande sala na documenta Halle, de Kassel; para mencionar alguns exemplos.



Figuras 144 e 145 – Vista da instalação dos 101 trabalhos de Tshibumba Kanda Matulu, no Museu Benaki de Atenas (à direita) e vista da sala de Miriam Cahn, na documenta Halle, em Kassel (à esquerda). Foto: Isabella Guimarães

A documenta 14 foi a primeira edição a ocupar o espaço total da Neue Galerie e, nela, apresentou questões sobre história, memória, trauma de guerra e de arte produzida em condições de regimes totalitários, conquistas coloniais, saques, propriedade, desapropriação, nacionalidade, pertencimento, dispersão e perda. Em meio a um recorte curatorial denso, com muitos trabalhos entremeados por textos, muitas salas labirínticas e peças de pequenos formatos, era possível descobrir o legado

deixado por uma artista transexual nascida no Chile e que residiu em Kassel. Um presente, talvez, à própria cidade. Uma homenagem às minorias, uma possibilidade de reaprender a olhar a história da arte sob novas perspectivas e de deseducar para (re)aprender.

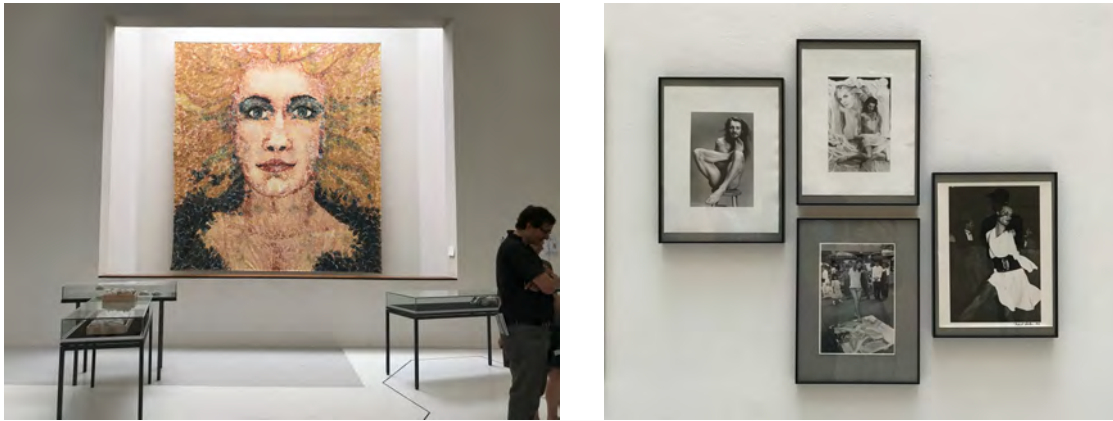


Figuras 146 e 147 – Vistas das instalações na Neue Neue Galerie, em Kassel. Foto: Isabella Guimarães

Uma homenagem à Lorenza Böttner

Lorenza Böttner, nascida Ernst Lorenz Böttner, nasceu em 1959, na cidade de Punta Arenas, dentro de uma família alemã, e morreu em 1994. Aos oito anos de idade, depois de receber um choque elétrico após sofrer um acidente, teve os dois braços amputados. Voltou para a Alemanha para fazer cirurgias e desenvolveu interesse pela arte, sobretudo pela dança e pela pintura, que exercia através dos pés e da boca. Estudou na escola superior de arte de Kassel e engajou-se no próprio processo subjetivo de construção artística e de si mesma. Trocou seu nome por Lorenza, posicionando-se como transgênero abertamente, transformando e afirmando politicamente o seu corpo dissidente e disforme em potência.

Como um tributo e uma afirmação política pelas minorias, a documenta apresentou desenhos e pinturas criados por Lorenza, assim como materiais de arquivo, fotografias e vídeo que retratavam a produção e a vida da artista durante os anos de 1975 a 1994.



Figuras 148 e 149 – Pintura de Lorenza Böttner e documentação sobre a artista, na Neue Galerie, em Kassel. Foto: Isabella Guimarães

***Monday* na Kulturbahnhof**

A antiga estação de trem de Kassel, que funcionou de 1968 a 2005, foi ativada pela documenta 14 e recebeu alguns trabalhos que compuseram a mostra. O acesso subterrâneo à Kulturbahnhof aludia à possibilidade de uma luz emergente no fim no túnel, a partir de um movimento de descer às profundezas e desvelar outras formas de viver junto, relacionar-se e apropriar-se do mundo.

O aprender através da desaprendizagem, mote da exposição, foi ilustrado na performance e instalação do coletivo feminista, proveniente da África do Sul, iQhiya, intitulada *Monday*. Composta por um vídeo projetado em larga escala, que mostrava um protesto de alunos em sala de aula que confrontavam o professor e atiravam papéis em seu corpo, a instalação contava também com mesas escolares e objetos utilizados na ativação da obra pelo coletivo.

Em sua página no Facebook, no dia 16 de junho de 2017, o coletivo relatou:

Realizamos "Segunda-feira", uma performance de 8 horas, no domingo 13 de junho, em Kassel. Nós usávamos nossos uniformes diferentes para representar nossa educação passada e, cada uma, tinha mesas e ferramentas que vão desde livros de arte, serras, canetas, agulhas, papel, pano etc. Uma cena de Sarafina tocava em loop e falava sobre o despertar de estudantes em 1976, quando perceberam que tinham o poder de mudar as coisas e que seu currículo era uma forma de prisão. A educação ecoou a ideia de Verwoed de "ensinar-lhes que eles não são nada e eles vão acreditar nisso". Nossa performance foi intemporal, já que olhou para o nosso atual estado de educação que continua a excluir a criança negra, pois o seu núcleo é em si mesmo eurocêntrico e isso foi acompanhado de um vídeo de alunos que queriam "Queimar!

Queimar! Queimar!” tudo. As mesas foram transformadas em salões de cabeleireiro, mapas mentais de textos intermináveis questionando o currículo, redes de perguntas, formando uma instalação de processo. De tempos em tempos, romperíamos as músicas de luta recapituladas recentemente de que os impostos deveriam cair. Nós emprestamos régua e tesouras uma das outras e explodimos de risos aleatórios dentro de piadas que nos dizíamos. Durante o grande intervalo às 4h, fizemos umgusha e começamos a tocar. Nossa performance terminou às 18h, e deixamos para trás as mesas de madeira transformadas que gritavam: "Não avalie nosso poder! São as pessoas que mataram o exército".⁸⁴



Figura 150 – Vista da instalação e registro da performance *Monday*, 2017, de iQhiya, na Kulturbahnhof.
Foto: Isabella Guimarães

***Whispering Campaign* à deriva e *Skin Set Project* na documenta Halle**

Uma extensa programação de performances, mostra de filmes em salas de cinema, conversas, ativação de obras e encontro do Parlamento dos Corpos moldaram os dias da documenta. A programação poderia ser acompanhada no site, nos centros de informação e nas 12 edições das publicações – “Public paper” – que foram impressas ao longo da exposição.

Tanto em Atenas quanto em Kassel, em lugares insólitos e de passagem, a presença invisível de um trabalho que podia ser sentido e ouvido, mas não visto, marcava e conectava a exposição em ambas as cidades. Era possível ouvir sussurros

⁸⁴ Disponível em: <https://www.facebook.com/iqhiya/posts/468104523541408:0> . Acesso em: 01/09/2017.

emanando de caixas de som, ora instaladas em corredores de museus, ora dentro de um carro estacionado pelas ruas de Kassel, ou ainda entremeados por plantas no jardim da Universidade Politécnica Nacional de Atenas.

Performers andavam por Antenas e Kassel durante três horas, paramentados, quase que imperceptivelmente, com microfones, amplificadores e gravadores que transmitiam seus sussurros aos pontos onde haviam as caixas de som. Nas primeiras horas, os sussurros eram registrados, nas segundas horas, registravam-se observações e, por fim, murmúrios nas terceiras.

A experiência solitária do performer consigo mesmo, permeado pelas tessituras da cidade e daquilo que lhe atravessava afetivamente, dentro de um contexto urbano específico e imediato, evocava a experiência do *flâneur* de Walter Benjamin⁸⁵. Dirigidos pelo artista norte-americano Pope. L, nascido em 1955 e autor da peça, o exercício dos performers se dava pela improvisação da vocalização, pela descrição objetiva de lugares que experimentavam e pela observação do contexto em que se inseriam. Sussurros provenientes de experiências, do exercício do estar em observação, como um relato etnográfico de um antropólogo que se insere num estado de entrega e de imersão. Além das performances, os textos também eram pré-gravados em determinados locais da documenta.

Um jornal, distribuído gratuitamente e diagramado pelo ateliê do artista, baseado em Chicago, continha trechos dos sussurros, além de um calendário que informava os locais e os horários em que aconteciam as performances.

Como descrição técnica da obra, a ficha técnica de *Whispering Campaign* continha: “nação, pessoas, sentimento, tempo, 9.438 horas”.⁸⁶ Um gesto poético do artista de propor a imersão e a ativação da escuta e do estar presente, acessando camadas para além daquelas que os olhos permitem enxergar.⁸⁷

Além do trabalho sonoro, o artista apresentou a série *Skin Set Project*, iniciada em 1997, composta por frases escritas à mão, com canetas de feltro e tinta, sobre raça, que remetiam a slogans e à linguagem oral com humor e ironia. As oito frases apresentadas na documenta Halle, em Kassel foram: *Black people are the silence they*

⁸⁵ BENJAMIN, Walter. Passagens, Imprensa Oficial: São Paulo, 2007.

⁸⁶ Disponível em: <http://www.documenta14.de/en/artists/13513/pope-l>. Acesso em: 01/09/2017.

cannot understand; Black people are the wet grass at morning: White people are the cliff and what comes after; Red people are my mother when she sick and visiting me in the hospital; White people are God's way of saying I'm sorry; Yellow people are the dog's seed; Green people are a recent invention; e Orange people the way things used to be when they were in power.



Figuras 151 e 152 – *Whispering Campaign*, nas ruas de Kassel, e peça da série *Skin Set Project*, na documenta Halle, de Pope. L. Foto: Isabella Guimarães

Duplo: I had nowhere to go: A portrait of a displaced person

O trabalho do escocês Douglas Gordon, nascido em 1966, para a documenta 14, caracterizou-se por um filme experimental de 97 minutos que homenageava o também artista, cineasta e poeta lituano Jonas Mekas, exibido em uma sala CineStar em Kassel e no Cinema Municipal Stella, em Atenas. Como uma espécie de metalinguagem, o filme, que propõe um outro tipo de filme, *I had nowhere to go: A portrait of a displaced person*, é narrado pelo próprio Mekas, a partir da sua autobiografia homônima publicada em 1991, que aborda o seu processo de migração da Lituânia aos Estados Unidos em 1949.

Partindo da proposta de Gordon à Mekas de desvelar a primeira imagem remanescente em sua memória, no filme alternam-se planos totalmente escuros com imagens intermitentes e fugazes de situações banais do cotidiano, como descascar batatas, cortar uma beterraba, mãos que tocam acordeão e pés que caminham sobre a neve. As imagens escondidas remetem a um lugar hermético que, embora encoberto, nele residem coisas que ainda permanecem remanescentes, mesmo que desprovido de qualquer tipo imagem.

A voz de Mekas, presente durante toda a duração do filme, narra as próprias experiências e suas memórias por meio de longos trechos que remetem à imaginação, recontando a sua vida através de sua própria fala. Assim, Gordon destaca a importância da voz na narração e das imagens escondidas no próprio desenrolar de Mekas, como uma espécie de acaso, acontecimentos e incompreensões de sua própria história de vida, vista em perspectiva desde suas primeiras memórias imagéticas, a perseguição e os trabalhos forçados no campo de concentração nazista e sua chegada à Nova Iorque como um jovem migrante.

A sobreposição da fala de Mekas, sob o olhar de Gordon, ativa o imaginário cinematográfico e o retrato íntimo, por meio da memória, desvelando seus desejos, sua melancolia, seus impulsos e sua perseverança, numa experiência imersiva para o espectador, advinda da atmosfera subjetiva e intuitiva carregada ao longo do filme.

Uma homenagem generosa de um grande artista para outro, que dialoga com os processos migratórios da atualidade, os quais desloca muitas pessoas, tornando-as refugiadas, exiladas e apátridas. “Um aventureiro sempre pode voltar para casa, um exilado não. Então, eu decidi que a cultura seria a minha casa”.⁸⁸

⁸⁸ Transcrição de fala de Mekas, em trecho do filme de Gordon.



Figura 153 – Trecho do filme *I had nowhere to go: A portrait of a displaced person*, 2016, de Douglas Gordon, no CineStar de Kassel. Foto: Isabella Guimarães

Kassel transvestida de Atenas e o fim da dívida da Grécia paga à Alemanha

Símbolo expoente de Atenas, o Partenon foi o templo gigantesco dedicado à Atenas, construído no século V a. C. pelos arquitetos Ictinos e Calícrates na colina rochosa da Acrópole. Construído de mármore branco, o sítio arqueológico composto pelas ruínas remanescentes carrega muitas histórias da civilização ocidental (BRANDÃO, 2015).

A transposição de Atenas para Kassel, por vias do arquétipo estético e político da democracia grega, concretizou-se literalmente pela construção de um Partenon de livros proibidos na Friederichsplatz, em frente ao Fridericianum, com as mesmas dimensões da versão original – 10 metros de altura, 70 metros de comprimento e 31 metros de largura. Em 1941, o Fridericianum era utilizado como biblioteca e sofreu um bombardeio aliado, perdendo toda a sua coleção de aproximadamente 350 mil livros; assim como em 1933, ano em que os nazistas atearam fogo em livros escritos por marxistas e judeus – *Campaign against the Un-German Spirit*.

Construído através de um chamado público para a doação de livros, envolvendo um projeto de participação em massa, o monumento alude não só à democracia, como também a educação através da arte. A coleção de livros, que outrora foram censurados e cujos autores foram perseguidos em tempos sombrios de ditaduras e regimes

totalitários, foi composta por cerca de cem mil exemplares. Em colaboração com professores e estudantes da Universidade de Kassel, uma pesquisa foi realizada continuamente ao longo da exposição com todos os livros proibidos em todo o mundo, contabilizando mais de cento e vinte mil e disponível para consulta.⁸⁹

Uma lista compilada com mais de 170 títulos⁹⁰ foi disponibilizada ao público, através do site da documenta, que recebia edições tanto originais quanto atuais. Ao fim da documenta, o Partenon foi desmanchado pelo próprio público, com a retirada e apropriação dos livros por sua parte.

Um tributo à democracia, da artista argentina Marta Minujín, nascida em 1941, *The Parthenon of books* foi construído pela primeira vez em 1983, em Buenos Aires, depois da destituição da ditadura no país, colocando o ideal de democracia dentro da circulação. Esse projeto fazia parte da série “La caída de los mitos universales”, em que se apropriava de ícones monumentais para replicá-los, quebrá-los em pedaços e distribuí-los ao domínio público.



Figura 154 – *The Parthenon of Books*, 2017, de Marta Minujín, na Friedrichsplatz, em Kassel. Foto: Isabella Guimarães

⁸⁹ Disponível em: <http://blogs.ubc.ca/documenta/files/2017/07/List-of-Banned-Books-2017-08-01.pdf> .

⁹⁰ Disponível em: <http://www.documenta14.de/files/Short%20List%20of%20Banned%20Books.pdf> .

Um confronto entre uma sócia de Angela Merkel e Marta Minujín culminou no pagamento da dívida grega com incontáveis azeitonas e arte. A performance aconteceu em Atenas no dia da abertura da documenta 14, 08 de abril de 2017, no EMST.



Figura 155 – Registro da performance *Payment of Greek Debt to Germany with Olives and Art*, 2017, no EMST. Foto: Isabella Guimarães

A devolução dos livros de capitais simbólico e cultural à esfera pública, bem como o pagamento da dívida grega sintonizam os tempos em que se inscrevem o mundo hoje, problematizando, em uma esfera local e mais específica, a relação de poder entre Grécia e Alemanha.

Uma breve reflexão decorrente da experiência: o lugar da memória

A documenta 14 pretendeu-se atuar como um lugar de encontro e de reflexão sobre a conjuntura do mundo atual em que vivemos, abordando questões contemporâneas e atribuindo novos significados estéticos e políticos aos lugares em que aconteceu, trazendo outras perspectivas e relações com o seu entorno imediato e com o seu público.

Por um viés que aludiu à reciprocidade dialética, à troca e ao engajamento entre duas localidades, Aprendendo com Atenas inscreveu-se como um lugar de mediação para desaprendermos e nos desvincularmos daquilo que é já dado, esperado, familiar,

sabido e conhecido de imediato. Com uma proposta que privilegiou o encontro com o desconhecido, o lançar-se a outras epistemologias, paradigmas de vida e percepções do mundo de quase duzentos artistas que dão voz e corpo à 14ª edição da exposição, a inserção de parte desta em Atenas e o deslocamento de Atenas a Kassel, ou seja, a transposição e justaposição geográficas de territórios marcados pela História e pela cultura, permitem reescrever e (des) apropriar-se de novas narrativas e novos modos de relacionarmos não só com o que se insere física e conceitualmente na exposição, mas com ambos os contextos distintos em si mesmos.

O desconhecido e o desaprender como experiências mediadas por dois contextos urbanos totalmente distintos e pela arte, que ali se impõe através da seleção feita por Adam Szymczyk e sua equipe de trabalho durante quatro anos, funcionavam como metodologia empírica para transitar entre e se relacionar com a exposição. A possibilidade de desaprendizagem para assim, então, (re) aprender, advém da ideia de um recomeço e da possibilidade de se olhar para o Outro.

Assim, como experiência, incômodo, reflexão, situação, criação e reinvenção do lugar das coisas, a arte permite um contato profundo com questões inerentes à existência, sejam estas que se inscrevem na história, na política, no viver junto em sociedade, transitando por assuntos e engajamentos para além da forma, da estética e da materialidade daquilo que é criado e proposto pelos artistas, ou seja, para além do campo da própria arte.

Conferindo um caráter de experimentação em uma exposição que diluiu fronteiras geográficas e culturais, desconstruiu a ideia de uma história unificada e central, bem como desvelou divergências históricas e políticas entre dois países em tempos urgentes de crise, de novas formas de exploração e de ruínas sociais, a transitoriedade entre cidades tão distintas e entre obras reunidas que, em sua dimensão coletiva, abordavam o estado do mundo em que vivemos, potencializou a experiência do estar na documenta 14 como um posicionamento político diante do caos, dos questionamentos e da inquietude de estar vivo na contemporaneidade, diante de falências econômicas, sociais e filosóficas do mundo moderno.

Documenta significa documentar algo, revelando significados possíveis como inventário, prova, exibição, manifestação, atestado e professor. Aprendendo com

Atenas documentou os tempos em que vivemos, em tantas partes distantes do mundo, ressoando tantas vozes, com tantos assuntos comuns, e mostrou que é possível fazer política em todo lugar, ao oferecer oportunidades em que se poderiam exercer nossas subjetividades políticas, expressando a arte no ponto de vigência do tempo.

Como uma forma poética de redenção, foi oferecida à Grécia a expressão máxima da dimensão cultural alemã – a documenta –, daquilo que se entende como arte contemporânea hoje, não através da perspectiva da usurpação, senão de um *Antidoron*. Pelas camadas invisíveis e visíveis, de ordens objetiva e subjetiva, estabeleceram-se o retorno de um presente e o pagamento da dívida alemã à Grécia, inscrita pelas dominações cultural e econômica que se impuseram no país, através, quiçá, do maior capital simbólico alemão que perdura desde 1955 e resistiu até os dias de hoje, ano de 2017, durante 163 dias.

*Black irises in my heart
and on my lips ... flame.
From what forest did you come to me
O crosses of anger?*

*I have allied myself to sorrows,
I have shaken hands with banishment and hunger.
My hands are anger,
my mouth is anger
the blood of my arteries a juice of anger.
O my reader
do not ask me to whisper,
do not expect musical delight.*

*This is my suffering,
a wild shot in the sand
and another to the clouds.*

*My fate is anger
and all fire starts out in anger.⁹¹*

Mahmoud Darwish

*Keep Ithaca always in your mind.
Arriving there is what you are destined for.
But do not hurry the journey at all.
Better if it lasts for years,
so you are old by the time you reach the island,
wealthy with all you have gained on the way,
not expecting Ithaca to make you rich.*

*Ithaca gave you the marvelous journey.
Without her you would not have set out.
She has nothing left to give you now.*

*And if you find her poor, Ithaca won't have fooled you.
Wise as you will have become, so full of experience,
you will have understood by then what these Ithakas means.⁹²*

Constantine Cafavy

⁹¹ Mahmoud Darwish, 2005. In: THE DOCUMENTA 14 READER. Munique: Prestel Verlag, 2017.

⁹² Constantine Cafavy, 1911. In: DOCUMENTA 14: DAYBOOK. Munique: Prestel Verlag, 2017.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como indicador de relevância e direcionamento da arte numa esfera global, a documenta consolidou-se ao longo dos seus sessenta e dois anos como a exposição que impulsiona *statements* políticos, legitimando a sua reputação em conferir liberdade à equipe curatorial ao engajar fronteiras artísticas e ideológicas.

A minha experiência pessoal de quinze dias em Aprendendo com Atenas, distribuindo o tempo de uma semana em cada cidade, sozinha, possibilitou um mergulho e muitas descobertas de produções artísticas longínquas, de contextos remotos e desconhecidos, mediadas pelas obras de arte ali apresentadas, que passavam a atuar politicamente como interlocutoras de subjetividades. Da mesma forma, desvelaram-se outros modos de se pensar e concretizar uma exposição de grande escala de maneira articulada, não só conceitualmente, mas espacialmente, capaz de evidenciar e, ao mesmo tempo, dissolver fronteiras territoriais e culturais.

Assim, o meu encontro com a documenta 14 preenchia o meu cotidiano com vários atravessamentos e conexões potentes de afeto com muitas obras, confrontando o meu olhar e o meu repertório já adquirido na relação com a arte, desterritorializando a minha percepção crítica do que eu já conhecia, ao apresentar o desconhecido que descortinava a todo momento. A profunda experiência de imersão fortalecia a minha própria deseducação pelo ato de me entregar e me deixar levar pela proposta radical de Szymczyk neste projeto.

Trabalhos enérgicos numa trama de exposições complexas que demandavam muita leitura, seja textual ou visual, um estar presente constante e magnético, me ensinaram que há muito o que aprender e desaprender com os tantos outros e com a arte, que permite reflexão, desconfianças e reinvenção. O desaprender clamava por um gesto de humildade, de generosidade e de entrega. Eu me permitia adentrar em novos territórios, alargando o meu repertório ao estar em contato com situações, experiências e proposições absolutamente novas, confrontando, então, tudo aquilo que á levava comigo, seja intelectual e subjetivamente. O medo, as críticas lidas sobre a exposição previamente, as minhas próprias defesas e a busca pelo familiar eram ferramentas de dispersão que antecederam a minha pesquisa de campo, junto a um misto de

curiosidade do que eu encontraria por terras tão distantes e como eu seria capaz de receber aquilo que estava me propondo a engajar intelectualmente nesta jornada acadêmica, que se desdobrou em uma experiência de vida muito rica e potente.

Mesmo estando completamente sozinha durante o tempo da exposição, a documenta 14 foi capaz de me preencher e de me possibilitar um encontro também comigo mesma, reconstruindo camadas da minha subjetividade, de forma libertadora e emancipada, me fazendo forte naquilo que eu acredito – a potência da arte, num estado de atenção e de imersão permanente, diante de tantas questões ali apresentadas e que evocavam, muitas vezes, as dores do mundo em que vivemos hoje. Encontrar com o desconhecido, mesmo que sozinha, me remetia ao título de um trabalho de uma amiga, a Marilá Dardot: “No silêncio nunca há silêncio” (2013).

O tempo medido pela sofisticação e pelo aprimoramento do olhar na relação com muitas obras apresentadas, os caminhos traçados que levavam à exposição e e as sensações causadas pelos atravessamentos na cidade, ao me deslocar de um lugar a outro em busca de novas desaprendizagens, potencializavam a curiosidade de me deixar levar, à deriva, pela incerteza do porvir.

Como uma espécie de rizoma, a documenta 14 se espalhava em muitas direções e brotava em galhos, em raízes, em vincos abertos para experimentações, ultrapassando linhas de intensidades que atravessavam dentro de muitas trajetórias históricas, que interrompiam o fluxo contínuo e irrompiam novas formas de articulações dos elementos, permitindo criar novos sentidos e conexões com o mundo.

Os caules de rizoma não param de surgir das árvores, as massas e os fluxos escapam constantemente, inventam conexões que saltam de árvore em árvore, e que desenraizam: todo um alisamento do espaço, que por sua vez reage sobre o espaço estriado. Mesmo e sobretudo os territórios são agitados por esses profundos movimentos. Ou então a linguagem: as árvores da linguagem são sacudidas por germinações e rizomas. Por isso, as linhas de rizoma oscilam entre as linhas de árvore, que as segmentarizam e até as estratificam, e as linhas de fuga 8 ou de ruptura que as arrastam. Portanto, somos feitos de três linhas, mas cada espécie de linha tem seus perigos. Não só as linhas de segmentos que nos cortam, e nos impõem as estrias de um espaço homogêneo; também as linhas moleculares, que já carregam seus micro-buracos negros; por último, as próprias linhas de fuga, que sempre ameaçam abandonar suas potencialidades criadoras para transformar-se em linha de morte, em linha de destruição pura e simples (fascismo). (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia. Volume 5. São Paulo: Editora 34, 1997).

Portanto, o desaprender residia em cada nova descoberta, seja de artistas com nomes impronunciáveis, que traziam modos de viver e apropriar-se do mundo de formas que eu não conhecia anteriormente, assim como na relação de estar em tessituras urbanas tão distintas, como Atenas e Kassel. A arte como experiência e como reinvenção do lugar das coisas, do normativo, do estabelecido e do familiar, reverberou em estados de difusão perenes, por meio do próprio *continuum*, que articulava não só ambas as cidades, mas também as obras, vistas como um conjunto e alocadas no contexto da documenta 14.

Os arrebatamentos constantes que Atenas me propiciava, quando caminhava por suas ruas, colinas áridas e avenidas em busca do encontro com os lugares da exposição, conferiam um tom aurático e ao mesmo tempo errático, em um contexto marcado pela decadência, pelo clima mediterrâneo, pela glória de seus tempos próprios, ainda presente, e de sua cultura que resiste, subvertendo a crise econômica que ali reside.

Caminhar pela cidade, sempre em busca do próximo lugar que a documenta 14 me levava, à maneira proposta pela deriva de Guy Debord, e, após o contato com a arte, desvelava outra camada da exposição, contida em seus lugares de passagem, na atmosfera local, nas camadas invisíveis e visíveis, com seus usuários de droga que se expunham sob a luz do sol, suas casas em ruínas que convergiam com o concreto de prédios baixos e toda a vida latente que pulsava por debaixo de todo o esplendor da Acrópoles, anunciando questões pungentes vividas pela cidade, nas quais foram retratados pela exposição – débito, crise, migração, guerra.

Os ruídos incorporados por Atenas desconstruíam o modo alemão organizacional de se viver a cidade e de seu funcionamento, opostos àqueles que se percebiam na pequena cidade de Kassel. Ali, a concentração da exposição em um espaço consideravelmente menor, se comparado à capital grega, convergia com o que se vivia em Atenas de forma atemporal, marcada pela articulação das obras na exposição que abrangiam questões maiores ao raio em que se inscreviam, permitindo uma relação dialética entre Atenas e Kassel.

O estar em Atenas e o estar em Kassel sugeriam tempos e estados distintos de experimentar o mundo e a exposição. Não apenas dados pelas diferenças culturais,

climáticas e topográficas, mas na concepção e na recepção dos profissionais que trabalhavam na documenta, em cada uma das cidades. O deslocar-se por geografias tão distintas, assim como a interação dos membros do *Chorus*, do programa *uneducation*, que mediavam e acolhiam o público em cada espaço da exposição, ao lado das obras e nas salas expositivas, apontavam aproximações particulares em cada local.

O Sul, como um estado de mente, *ipsis litteris*, fazia parte da exposição efetivamente com a pré-disposição e o engajamento dos gregos em contribuir reciprocamente com o público, seja informando, se aproximando corporalmente e respondendo, muitas vezes afetivamente, à questões curiosas, como fonte única, imediata e mais possível de diálogo entre o visitante com os próprios realizadores da exposição.

Diferente da estratégia adotada pelos alemães, que rigorosamente mantinham um contato distante e destituído de qualquer tipo de afeto e de troca intelectual sobre os trabalhos, os artistas e a exposição, viabilizando uma interlocução engajada com o visitante. As respostas comumente recebidas às perguntas feitas eram evasivas, seguido por “eu não sei”. Formas distintas de deseducar e de aprender com o não familiar.

Tripolli Cancelled, de 2017, de Naeem Mohaiemen, apresentado em Atenas, no EMST, me afetou intensamente por trazer todas as questões latentes, impulsionadas pelo discurso curatorial, de forma muito clara e, ao mesmo tempo muito poética. A grande projeção, que quase me esmagava, a fotografia, a dimensão alargada do tempo percebido no filme e a envolvente e enigmática trilha sonora composta pelo músico Qasim Naqvi, potencializavam a experiência advinda da relação com a obra. As músicas concebidas para o trabalho, atuavam no compasso das sensações que poderia ter o protagonista do filme, fortalecendo e denunciando a atmosfera percebida, ao conferir um lugar compartilhado entre mim e ele. Um testemunho, um estar vivo em conjunto compartilhando desejos íntimos, sonhos e situações do cotidiano movidas a emoções, afetos e perceptos.

O encontro com o trabalho de Nikhil Chopra, em Moschato, desvelou outras camadas potentes de afeto com um integrante do *Chorus*, do programa *uneducation*,

que cuidava do espaço em que a instalação era apresentada: o meu encontro com o jovem artista grego, com o seus trinta e poucos anos, Dimitris. Minha visita à antiga taberna, por acaso, seria muito rápida. Eu buscava pelo laboratório de Otong Nkanga, onde se produziam sabonetes, e decidi me deixar levar pela deriva, pela parede compartilhada da rua Archimidous, número 15, para, depois, seguir o caminho para a Escola de Belas Artes de Atenas.

O encontro com Dimitris foi uma conexão por nossa permissividade em entregarmos à empatia e a reciprocidade compartilhadas sobre as impressões daquele trabalho, após muitas perguntas que fiz a ele sobre o processo de Chopra que resultou naquele espaço e tempo em que nos situávamos, e sobre a sua opinião particular sobre a documenta 14, que se hospedava em sua cidade. O que era para ser um momento efêmero, de passagem, desdobrou-se em mais de duas horas de conversa entre nós, sentados na parte externa da casa que compreendia o trabalho, nos deixando atravessar pelo momento em que vivíamos, a afinidade que se estabeleceu numa relação de afeto e de trocas de visões de mundo imediatamente estabelecida. Neste encontro, eu compreendi que a documenta revelava o desconhecido e as surpresas para além das obras, quando eu também me abria ao obscuro e, por ele, me deixava levar.



Figura 156 – Retrato de Dimitris em Moschato. Foto: Isabella Guimarães

A oportunidade de ouvir e aprender um pouco sobre as origens da música paquistanesa, se fez presente na sessão apresentada por Qasim Ahmed, no Romantso, que sediava o Listening Space em Atenas, em uma aula-performance realizada no dia 15 de junho. A conversa contaria com a presença da artista, acadêmica da *National College of Arts* (NCA), de Lahore, e ativista paquistanesa Lala Rukh, fundadora do Women's Action Forum (WAF). Rukh apresentou peças muito potentes na documenta 14, como desenhos entremeados por uma animação sonora, em uma bela sala de iluminação baixa e de tijolos aparentes no Odeion de Atenas, bem como pôsteres e desenhos na documenta Halle. Por motivos de saúde não pode comparecer, vindo a falecer em menos de um mês depois do encontro.

O arquiteto e também músico, Qasim Ahmed, apresentou as origens do *All Pakistan Music Conference Archive*, uma organização cultural de serviço público, formada em Lahore, em 1959, com o objetivo de perpetuar e promover a tradição clássica de performar a música do país, assim como alguns conceitos de concernem à tradição musical paquistanesa, discorrendo sobre e tocando cítara. Um encontro envolvente de troca e aprendizagem sobre uma cultura desconhecida.



Figuras 157 e 158 – Pôster de Lala Rukh para a WAF, apresentado na documenta Halle, em Kassel (à esquerda) e aula performance de Qasim Ahmed, no Romatso, em Atenas. Fotos: Isabella Guimarães

Em Kassel, o vídeo de trinta minutos que compunha a instalação de Arin Rungjang, *246247596248914102516... And then there were none*, de 2017, na Neue Neue Galerie me levou a voltar ali duas vezes. A Neue Neue Galerie, como espaço

amplo e reativado para além do seu contexto originário, estimulava a minha curiosidade e o meu desejo de permanecer ali o tempo máximo que eu suportava, que me levava a minha própria exaustão física e mental. Esta situação foi experimentada muitas vezes pelo exercício intelectual e mental que a exposição me provocava, dificultando as minhas noites de sono, fazendo-me esquecer que estava sozinha e produzindo um sentido de prazer em minhas escolhas por estar ali presente, recebendo tantos estímulos novos e, até então, desconhecidos. Depois dos quinze dias dedicando-me diariamente ao mergulho na documenta 14, senti-me exaurida física e mentalmente.

No vídeo de Rungjang, o embate, a resistência, a insistência e o desencontro do casal, aliados com a forte narrativa de momentos históricos complexos e perversos – a Segunda Guerra Mundial e a ascensão do Nazismo, descortinou-se diante de meus olhos de forma muito sensível e perturbadora. Os movimentos delicados, que se alternavam entre lentidão e agilidade, mediados pelo silêncio infinito entre ambos, remetiam-me à dualidade paradoxal das coisas: a impermanência e a permanência, à efemeridade e à consistência de muitas das nossas relações e situações agenciadas, por meio de situações binárias, ambivalentes, caóticas, complexas e indefinidas, que experimentamos durante a existência. Abismos intransponíveis e conexões que não se desmancham apesar de tantas impossibilidades. Este trabalho emocionou-se profundamente e dediquei algumas horas do meu último dia em Kassel a um novo encontro com ele.



Figura 159 – Still do vídeo 246247596248914102516... *And then there were none*, 2017, de Arin Rungjang, na Neue Neue Galerie. Foto: Isabella Guimarães

A videoinstalação de 2004, de Bill Viola, *The Raft*, na coleção permanente do EMST que foi transposta ao Fridericianum reverberou como a epítome e a síntese da documenta 14: a distinção entre pessoas e mundos, irrompida por uma catástrofe natural. Em momentos catárticos e de vulnerabilidades, o que era fragmentando, dissolve-se, transformando-se uma união visceral daquilo que nos torna demasiadamente humanos, como já escreveu Friderich Nietzsche, numa espécie de *leitmotiv* comum à condição humana. Talvez, o papel redentor da documenta 14, que carrega questões tão urgentes e pungentes, seja, entre tantas camadas possíveis de leitura, a união de pessoas em torno da salvação de seus próprios abismos, já não mais desconhecidos.



Figura 160 – Still do vídeo *The Raft*, 2004, de Bill Viola, no Fridericianum. Foto: Isabella Guimarães

A quantidade de trabalhos, de locais em que aconteciam a exposição, sejam em espaços públicos ou privados, além da estrutura da exposição, não permitia nenhum tipo de desamparo ao público. Muitos lugares próximos, outros distantes, restaurantes, pontos de informação e de descanso, banheiros e mapas acessíveis propiciavam fluidez à experiência – uma palavra chave de Aprendendo com Atenas. Ali, a arte podia ser entendida como um estar no mundo, engajada com experiências que confrontavam a minha própria deseducação e o familiar, com críticas radicais, que embora preventivas e desanimadoras, carregavam novas formas possíveis de entender e de

estar vivo no mundo. A deseducação pela arte contemporânea, através do entendimento visual, palestras, filmes, literatura, música, obras de arte, proposições e textos tornou-se não só um meio, mas um evento artístico autônomo.

Dessa forma, a documenta 14 interviu na minha percepção como “energia potencial” (parafraseando Joseph Beuys), que integrava subjetividade e objetividade ao desenvolver diversos níveis de receptividade frente à exposição, que acontecia para além de um *médium* de transformação estética, de recepção artística e intelectual, em interlocução com a história dos espaços, sociais, políticos, culturais e comuns.

Ali, entendi a arte como formadora de um processo organizacional e não apenas parte integral da vida, pelo conceito ampliado de arte de Beuys, que expressava a visão de arte em todas as áreas da vida humana, a partir da Escultura Social. Nesta, política, cultura e educação passaram ser ferramentas moldáveis pelo pensamento humano.

A Escultura social pode ser definida em como nós moldamos e damos forma ao mundo em que vivemos. É a escultura vista como um processo evolucionário onde todo ser humano é um artista. Apenas a arte é capaz de dismantelar os repressivos efeitos do antigo organismo social que continua a vigorar (...) e deve ser desfeito para a construção do ORGANISMO SOCIAL COMO UM TRABALHO DE ARTE. A mais moderna disciplina de arte - *Escultura Social/Arquitetura Social* - apenas poderá fluir quando todas as pessoas se tornarem criadoras, (...) arquitetos do organismo social. Nós temos que sondar a origem da livre potencialidade da produtividade individual (criatividade). A capacidade humana de tornar os pensamentos ativos, os sentimentos ativos e os desejos ativos, em suas mais amplas formas pode ser compreendida como um meio escultural correspondente ao conceito de escultura dividido em três elementos: indefinido – definido – movimento. TODO SER HUMANO É UM ARTISTA. (ROSENTHAL, 2011 apud BEUYS, 1979)⁹³

Assim, semelhante a um laboratório, cada documenta pode se reinventar e reativar possibilidades de desenvolvimento experimental pela liberdade artística e curatorial, apesar dos conflitos enfrentados e das críticas que recebe.

Após 163 dias de concertos, projeções, leituras, performances, discussões e apresentação de trabalhos de 246 artistas provenientes de muitas partes do mundo, em pesquisa divulgada pela *newsletter* enviada no dia 19 de setembro de 2017, a documenta 14 contabilizou 891.500 pessoas, que visitaram os trinta e cinco locais de

⁹³ Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ars/v9n18/v9n18a08.pdf> . Acesso em: 20/09/2017.

exposição em Kassel. Já em Atenas, o número de visitantes aos quarenta e sete locais de exposição foi de mais de 339.000.

O programa *Every Time A Ear di Soun*, que abrangia ações ao vivo relacionadas a assuntos da “fenomenologia do som”, articulando conceitos de Frantz Fanon sobre o rádio como um meio de resistência e Rudolf Arnheim sobre o imaginário da orelha, atingiu o número de 700.000 ouvintes.

Visitas guiadas por membros do *Chorus* contabilizaram 119.000. No Parlamento dos Corpos e em suas Sociedades, sobretudo as Sociedades de Amigos de Halit Yozgat e de Pvllos Fyssas, que criaram uma rede de solidariedade entre movimentos antifascistas e antirracistas na Alemanha e na Grécia, mais de 300 artistas, ativistas, pensadores e escritores participaram de seus eventos. 112.203 pessoas acompanharam os programas públicos da exposição ao vivo, por streaming.

Coincidindo com o fim da exposição em Kassel, a quarta e última edição da revista *South as a State of Mind # 9* foi lançada, discutindo questões como a violência e a oferta.

Orçada em 37 milhões de Euros, a documenta 14 foi financiada pelo Estado (a Cidade de Kassel, o estado de Hesse e o Estado Federal da Alemanha, representado por seu eixo cultural), pelo insumo adquirido através da comercialização de ingressos, catálogos, visitas guiadas e produtos relativos à exposição e pelos patrocinadores: Aegean Airlines, Finanzgruppe, Volkswagen, Fundação Sindika Dokolo, Karl Schlecht Stiftung, Stiftung Mercator, Stroer – Deutsche Stadte Medien e AMMODO.

A doação do obelisco de Olu Oguibe, *Monument for strangers and refugees*, como um legado da documenta 14 para a cidade Kassel, estava em processo até o mês de setembro. Atualmente, dezesseis trabalhos de arte no espaço urbano registram um legado das edições anteriores para a cidade, conforme apresenta o anexo 6.

Como um organismo de pensamento, que tenta entender o mundo em que nos rodeia, Aprendendo com Atenas promulgou críticas ao discurso global para além de seu contexto institucional, através da percepção, da interação, integração e transferência de conhecimento e subjetividades.

O legado de Arnold Bode iniciado em 1955, focado na concepção de uma exposição visionária que acolhia o “entendimento visual” pelo “entendimento implícito”,

continua a abrir novas direções no discurso da arte e em suas formas de conceito, apresentação e educação, desafiando a dimensão social da arte, através do mundo em que vivemos.



Figura 161 – Desenhos de Arnold Bode, de 1965, na Neue Galerie, em Kassel.

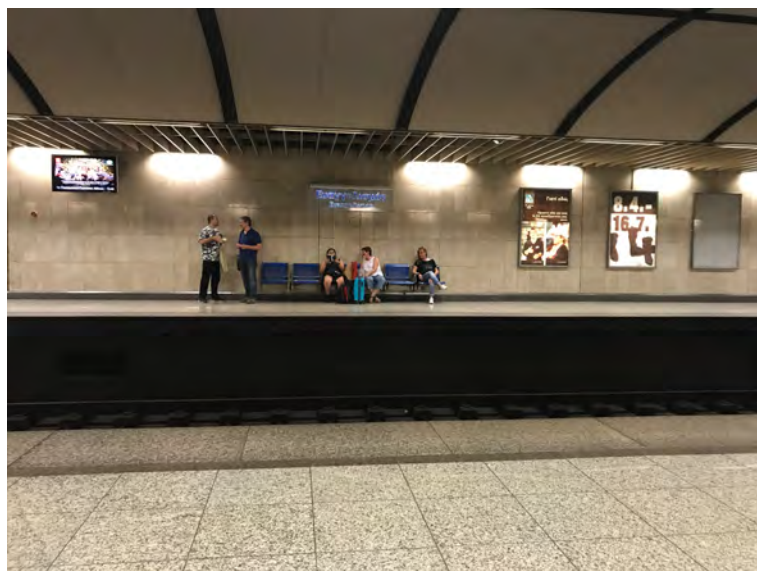


Figura 163 – Pôster da documenta 14 na estação de metrô *Evangelismos* em Atenas. Foto: Isabella Guimarães



Figura 164 – Pôster na *Christuskirche strasse* em Kassel. Fotos: Isabella Guimarães



Figura 165 – *Wir (alle) sind das Volk – We (all) are the people*, 2003 / 2017, de Hans Haacke, em Kassel. Foto: Isabella Guimarães



Figura 166 – Vista parcial do Parthenon em Atenas em junho de 2017. Foto: Isabella Guimarães

BIBLIOGRAFIA

ANGELIDAKIS, Andreas. Critical eye: Athens: Chorus of complaint. Disponível em: <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/critical-eye-athens-chorus-of-complaint/> . Acesso em: 01/09/2017.

BAILEY, Stephanie. Tough love: documenta 14. Disponível em: <https://ocula.com/magazine/reports/tough-love-documenta-14/?auth=req> . Acesso em: 30/08/2017.

BAKARGIEV-CHRISTOV, Carolyn. The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted and lasted for a long time, 2012. Disponível em: http://www3.documenta.de/fileadmin/press/for_the_press/press_kit/en/4_An_essay_by_Carolyn_Christov-Bakargiev.pdf . Acesso em: 23/04/2017.

BENJAMIN, Walter. Passagens, Imprensa Oficial: São Paulo, 2007.

BORJA-VILLEL, Manuel. La última Documenta del siglo XX. In: El Cultural, El Mundo, 30 de julho de 2010. Disponível em: <http://www.elcultural.com/revista/arte/La-ultima-Documenta-del-siglo-XX/27694>.

BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia grega, vol. II, 23ª edição, Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

BUETI, Federica. Report: documenta 14 in Kassel. Disponível em: <https://ocula.com/magazine/reports/report-documenta-14-in-kassel/?auth=req> . Acesso em: 20/08/2017.

BROWN, Grace Higgins. Learning from Athens. Disponível em: <http://mapmagazine.co.uk/9986/learning-athens/> . Acesso em: 18/08/2017.

CASCONE, Sarah. How the nazi-tainted Gurlitt hoard is shaping documenta 14.

Disponível em: <https://news.artnet.com/exhibitions/gurlitt-ward-inspiring-documenta-14-914387> . Acesso em 05/04/2017.

CHARLESWORTH, JJ. Charlesworth talks criticism and censorship. Disponível em: <http://museum-magazine.com/2015/10/from-the-issue-jj-charlesworth-talks-criticism-and-censorship/> . Acesso em: 11/09/2017.

CONTEMPORARYAND.COM, Print edition no. 7, Berlim, 2017.

COTTER, Holland. Documenta Kassel: Using Art as Their Witness. Disponível em: <https://mobile.nytimes.com/2017/06/23/arts/design/documenta-kassel-using-art-as-their-witness.html> . Acesso em: 23/06/2017.

CYPRIANO, Fabio. Documenta expande fronteiras até Atenas. Disponível em: <http://old.brasileiros.com.br/2017/03/documenta-expande-fronteiras-ate-atenas/> . Acesso em: 17/03/2017.

CYPRIANO, Fabio. Documenta foi “revigorante” para cena artística grega. Disponível em: <http://www.paginab.com.br/documenta-foi-revigorante-para-cena-artistica-grega> . Acesso em: 29/08/2017.

CYPRIANO, Fabio. Arte é para desafiar. Disponível em: <http://old.brasileiros.com.br/2017/05/arte-e-para-desafiar/> . Acesso em: 09/05/2017.

CYPRIANO, Fabio. Kassel enfatiza gestos radicais na documenta 14. Disponível em: <http://old.brasileiros.com.br/2017/07/kassel-enfatiza-gestos-radicaais-na-documenta-14/> . Acesso em: 10/07/2017.

DAVIS, Ben. Straining for wisdom, documenta 14 implodes under the wight of european guilt. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/documenta-14-implodes-from-the-weight-of-european-guilt-998150> . Acesso em: 30/06/2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia. Volume 5. São Paulo: Editora 34, 1997.

DOCUMENTA 14: DAYBOOK. Munique: Prestel Verlag, 2017.

DOCUMENTA 14: DAYBOOK – ATHENS MAP BOOKLET. documenta und Museum Fridericianum gGmbH, Kassel, 2017.

DOCUMENTA 14: KASSEL MAP BOOKLET. documenta und Museum Fridericianum gGmbH, Kassel, 2017.

DONADIO, Rachel. German Art Exhibition Documenta Expands into Athens. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/04/05/arts/design/documenta-german-exhibition-greek-crisis.html> . Acesso em: 05/04/2017.

DRAKE, Cathryn. Here's why Greece is not exactly rolling out red carpet for documenta 14. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/greece-not-rolling-out-red-carpet-documenta-14-905459> . Acesso: 30/03/2017.

ELBAOR, Caroline. Documenta 14's Athens pre-program focuses on sex, violence and immigration. Disponível em: <https://news.artnet.com/exhibitions/documenta-14s-pre-program-focus-on-sex-violence-and-immigration-663827> . Acesso em: 01/05/2017.

FARAGO, Jason. Documenta 14, a German Art Show's Greek Revival. Disponível em: https://mobile.nytimes.com/2017/04/09/arts/design/documenta-14-a-german-art-shows-greek-revival.html?_r=0&referrer=http%3A%2F%2Fm.facebook.com. Acesso em: 09/04/2017.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (org.). Escritos de artistas. Anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

FOKIANAKI, Iliana; VAROUFAKIS, Yanis. “We come bearing gifts: - Iliana Fokianaki and Yanis Varoufakis on Documenta 14 Athens. Disponível em: <http://www.art-agenda.com/reviews/d14/> . Acesso em: 14/07/2017.

FOKIDIS, Marina. Learning from Athens – a working title and a working process for documenta 14 in Athens and Kassel. Disponível em: <http://www.biennial.com/journal/issue-6/learning-from-athens-a-working-title-and-a-working-process-for-documenta-14-in-athens-and-kassel> . Acesso em: 01/04/2017.

GALLUS, Henriette. documenta 14. Disponível em: www.documenta14.de/files/Press%20release%20October%202014.pdf&usg=AFQjCNHU9RhwLXQK6EgCu1nZkSoLtb2SKQ . Acesso em: 01/06/2017.

GAVRIILIDIS, Akis. The Hegelian pitfalls of the Documenta 14 criticisms. Disponível em: <https://nomadicuniversality.com/2017/05/07/the-hegelian-pitfalls-of-the-documenta14-criticisms/> . Acesso em 01/06/2017.

HICKLEY, Catherine. Why a World-Famous Art Exhibition Needed a Government Bailout. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/09/20/arts/design/documenta-germany-contemporary-art.html?mcubz=3> . Acesso em: 20/09/2017.

HIGGIE, Jennifer. documenta 14: Benaki Museum. Disponível em: <https://frieze.com/article/documenta-14-benaki-museum> . Acesso em 04/05/2017.

HORNER, Will. When German art meets Greek austerity. Disponível em: <http://www.politico.eu/article/documenta-14-athens-frankwalter-steinmeier-tourism-crisis-when-german-art-meets-greek-austerity/> . Acesso em: 14/04/2017.

KOSKINA, Katerina. Is Documenta exploiting the economic crisis in Athens? Disponível em: <https://www.apollo-magazine.com/documenta-athens-kassel-tourism/> . Acesso em:

27/03/2017.

LAGNADO, Lisette. Por uma revisão dos estudos curatoriais. In: Revista Poiésis, número 26. PPGCA-UFF, Niterói, 2015.

LAGNADO, Lisette. Em conversaço com Carolyn Christov-Bakargiev, 2010. Disponível em:

http://forumpermanente.tangrama.com.br/event_pres/exposicoes/documenta-13/em-conversacao-com-carolyn-christov-bakargiev. Acesso em: 23/04/2017.

LLOYD, Joe. Learning from Athens: Documenta 14 (Part two, Kassel). Disponível em:

<http://www.studiointernational.com/index.php/documenta-14-learning-from-athens-part-two-kassel-review> . Acesso em: 17/07/2017.

MARTÍ, Silas. Maior mostra global, Documenta disseca a crise europeia em Atenas.

Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/04/1876090-maior-mostra-global-a-documenta-disseca-a-crise-europeia-em-atenas.shtml>. Acesso em: 17/04/2017.

MICHALSKA, Julia. Politics and performance take centre stage at Documenta 14 in

Athens. Disponível em: <http://theartnewspaper.com/news/politics-and-performance-take-centre-stage-at-documenta-14-in-athens/> . Acesso em: 06/04/2017.

MOUSSE CONTEMPORARY ART MAGAZINE. Learning from Athens. An issue about documenta 14. Edição # 58, 2017.

NICOLACOPOULOU, Maria. documenta 14: the view from Athens. Disponível em:

<https://ocula.com/magazine/reports/documenta-14-the-view-from-athens/?auth=req> . Acesso em: 01/06/2017.

PEKUN, Didem. Never liked goodbyes anyway. Disponível em: <https://conversations.e-flux.com/t/never-liked-goodbyes-anyway-naeem-mohaiemen-didem-pekun-in-conversation/6587>

. Acesso em: 10/09/2017.

PERLSON, Hili. The Tao of Szymczyk: documenta 14 curator says to understand his show, forget everything you know. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/adam-szymczyk-press-conference-documenta-14-916991> . Acesso em: 07/04/2017.

PINTO, Tiago de Abreu. dOCUMENTA (13), 2012. Disponível em: <http://dasartes.com.br/materias/documenta-13/>. Acesso em: 23/04/2017.

PRECIADO, Paul B. La exposición apátrida. Disponível em: https://elpais.com/cultura/2017/04/05/babelia/1491405260_376869.html . Acesso em: 08/04/2017.

PULEO, Risa. The Messy Politics of Documenta's Arrival in Athens. Disponível em: <https://hyperallergic.com/371252/the-messy-politics-of-documentas-arrival-in-athens/> . Acesso em: 10/04/2017.

ROSENTHAL, Dália. Joseph Beuys: o elemento material como agente social. In: ARS (São Paulo), número 18, volume 9. ECA – USP, SÃO Paulo, 2011.

SARTORE, Mara. Documenta 14. An Interview with Marina Fokidis. Disponível em: <http://myartguides.com/posts/interviews/documenta-14-an-interview-with-marina-fokidis/> . Acesso em: 05/04/2017.

SAUNDERS, Frances Stonor. Quem pagou a conta? A CIA na guerra fria da cultura. 1ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SVARRER, Luna. Documenta 14: What happens when the international art elite goes Greek? Disponível em: <https://medium.com/athenslivegr/documenta-14-what-happens-when-the-international-art-elite-goes-greek-b7be9c0352bb> . Acesso em: 07/06/2017.

SCHWARZE, Dirk. 60 years documenta. documenta Archiv, Kassel, 2014. Disponível em:

http://documentaarchivweb.documenta.de/fileadmin/user_upload/pdf/60_jahre_documenta_en.pdf . Acesso em: 20/03/2017.

SMZYCZYK, Adam *et al.* Statement from the Artist Director and Team of documenta 14.

Disponível em: <https://conversations.e-flux.com/t/statement-by-the-artistic-director-and-curatorial-team-of-documenta-14/7013> . Acesso em: 12/09/2017.

SOUTH AS A STATE OF MIND # 6 [DOCUMENTA 14 # 1], Atenas, 2015.

SOUTH AS A STATE OF MIND # 7 [DOCUMENTA 14 # 2], Atenas, 2016.

SOUTH AS A STATE OF MIND # 8 [DOCUMENTA 14 # 3], Atenas, 2016.

SOUTH AS A STATE OF MIND # 9 [DOCUMENTA 14 # 4], Atenas, 2017.

SPIEBENHAAR, Klaus. Documenta. A brief history of an exhibition and its contexts. Berlim/Kassel: B&S Siebenhaar Verlag, 2017.

SPRICIGO, Vinicius. A oeste, nada de novo: notas para uma arqueologia das exposições com referência à Documenta. In: PROA: Revista de antropologia e arte, número 4. IFCH-UNICAMP, Campinas, 2012.

TEIXEIRA, Mariana Ferreira Roquette. Avô – Um pioneiro como nós. A redefinição do papel de “Ausstellungsmacher” por Harald Szeemann. Lisboa: Universidade Nova Lisboa, 2011.

THORPE, Harriet. Learning from Athens: Documenta 14 (Part one, Athens). Disponível em: <http://www.studiointernational.com/index.php/documenta-14-learning-from-athens-review-adam-szymczyk> . Acesso em: 30/05/2017.

THE DOCUMENTA 14 READER. Munique: Prestel Verlag, 2017.

VILA- MATAS, Enrique. Ser contemporâneos. Disponível em:

<http://www.enriquevilamatas.com/textos/textsercontemporaneos.html>. Acesso em: 23/04/2017.

VILA- MATAS, Enrique. Não há lugar para a lógica em Kassel. Cosac Naify: São Paulo, 2015.

ZEFKILI, Despina. “Exercises of Freedom”: Documenta 14. Disponível em:

<http://thirdtext.org/exercises-freedom-documenta14> . Acesso em: 08/06/2017.

ZEFKILI, Despina. Report: documenta 14 in Athens. Disponível em:

<https://ocula.com/magazine/reports/report-documenta14/?auth=req> . Acesso em: 24/08/2017.

ZEFKILI, Despina. A conversation with Adam Szymczyk. Disponível em:

<https://ocula.com/magazine/conversations/adam-szymczyk/?auth=req> . Acesso em: 24/08/2017.

WALLACE, Ian. The First Documenta 1955. Palestra apresentada no simpósio “The Triumph of Pessimism”, University of British Columbia Department of Fine Arts, Vancouver, Canadá, 26 de setembro de 1987. In: 100 notes – 100 thoughts, 002, dOCUMENTA (13), 2011. Disponível em:

<http://d13.documenta.de/#/publications/>

WEINER, Andrew Stefan. The Art of the Possible: With and Against Documenta 14.

Disponível em: <http://www.biennialfoundation.org/2017/08/art-possible-documenta-14/> . Acesso em: 14/08/2017.

Sites consultados

<http://www.documenta14.de/de/>

<http://www.documenta-archiv.de/>

<https://universes.art/documenta/2017/>

<http://www.biennialfoundation.org/biennials/documenta/>

<https://conversations.e-flux.com/t/a-statement-by-the-artists-of-documenta-14/7031>

ANEXO 1 – Mapa de análise expográfico e curatorial

The Exhibition as Medium and Plot

I. Paradigms of the Curatorial

Archive research, knowledge storage	Game "Drama", staging, narration
Performance event-like nature, action, movement, process	Conversation encounter, communication

II. Practices of Curating

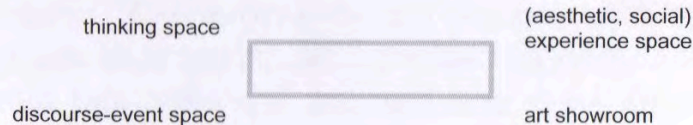
Questioning time, searching for and finding topics, choosing objects, tying connections, combining knowledge, exploring spaces, make arrangements and stage them, give instructions (gestures of showing, leading recipients), organize exchange processes, create contact zones, "aesthetic sociality" (Andreas Reckwitz)

→ criticism, information, situation, documentation (Harald Szeemann)

III. Typecasting of the Curator

author, dramaturg, director, choreographer,
composer, scenographer, researcher, producer

IV. Spaces of Curating



V. Development Processes of Curating

– question – search – approach – reflect – methods
– terms – semantics – articulation – themes – combinational imagination
– confrontations – constellations – documentations – associations
– texts – contexts – connection – realisation - occurrence – intervention
– subjectivity – experience – participation – irritation – processual

VI. Exhibition as...

medium – text – score – scene – process

ANEXO 2 – Statement do Diretor Artístico e equipe curatorial da documenta 14

Statement by the Artistic Director and curatorial team of documenta 14

We read with astonishment the articles that were published on September 12 in the HNA newspaper in Kassel.

Presenting their opinions as objective facts, reiterating speculations and half-truths, the authors portrayed Adam Szymczyk, the Artistic Director of documenta 14, and Annette Kulenkampff, the CEO of documenta gGmbH, as responsible for what they described as the imminent bankruptcy of documenta. According to them, this was caused by a lack of managerial capacity and a failure of financial oversight on the part of the team of documenta gGmbH. None of the journalists took their responsibility to check their facts with the two protagonists nor seek to gain a more complex picture of the situation.

We acknowledge the responsibility that comes with organizing an exhibition that is partly financed with public funds. Furthermore, documenta 14 is made public in a collective and transnational way, beyond the mechanisms of local, regional and national identities and the funding systems associated with them. The argument of responsibility and accountability has to be understood in these terms. With this in mind, we wish to correct the misleading impressions given by this misguided journalism. The dimensions and planned content of the documenta 14 project were proposed by Adam Szymczyk in late 2013. His concept of two venues, in Athens and Kassel, was clearly communicated to all responsible parties at the time, namely all the stakeholders, the Supervisory Board of documenta gGmbH, and the international selection committee. Since the moment of his appointment, all these stakeholders have continually expressed their support for the project and stood behind all steps taken in the process of this two-venue documenta 14. Indeed, it is exactly this concept, with its inherent and predictable challenges, that convinced the independent selection committee to propose Adam Szymczyk as Artistic Director of documenta 14 in November 2013. The stakeholders of documenta 14 welcomed and authorized this nomination and committed themselves to its fulfillment. They understood at that time that this great arts event could no longer rely on bringing the world to Kassel, but had to displace itself and become the embodiment of change—

in order to rediscover its rationale and legitimacy—as some of the past editions of documenta did.

Given the events of the last few days, however, we must conclude that this approval was much more contingent and limited than we were led to believe. The fact is that the budget and structural funding has not substantially changed from 2012, despite the fact that this new project would necessarily have major and obvious implications on the financial side. Save for one budget adjustment, which was discussed in summer of 2016 and implemented in winter of the same year (the cost of which would be shared between the stakeholders and documenta 14 ticket sales) no additional funds were considered necessary to cover the costs of staging the exhibition in two cities over a total of 163 days of the exhibition—one entire city and 63 days more than any previous documenta.

In a spirit of collective reflection, we believe it is time to question the value production regime of mega-exhibitions such as documenta. We would like to denounce the exploitative model under which the stakeholders of documenta wish the “most important exhibition of the world” to be produced. The expectations of ever-increasing success and economic growth not only generate exploitative working conditions but also jeopardize the possibility of the exhibition remaining a site of critical action and artistic experimentation. How can the value production of documenta be measured?

The money flowing into the city through the making of documenta greatly exceeds the amount the city and region spend on the exhibition.

We have decided at this moment to speak out, and collectively take agency to protect the independence of documenta as a cultural and artistic public institution from political interests. Unfortunately, politicians have prompted the media upheaval by disseminating an image of imminent bankruptcy of documenta and at the same time presented themselves as the “saviors” of a crisis they themselves allowed to develop.

We take a stance as cultural workers who have accomplished the realization of this (certainly controversial) undertaking, documenta 14. We want to stand up in solidarity with the work of Annette Kulenkampff and the administration of documenta gGmbH.

Having no political power as such, we, as organizers of the event, wish to cherish the vivid reception and animated debate that has flowed from our efforts. We will not have them ignored by political expediency. We call upon documenta stakeholders for a

moment of reflection. We are living in a moment where time and peace are in short supply. Freedom, artistic and other, is something that we all need to sustain. It seems to us more urgent than ever in today's world. Therefore, we ask everyone, whether involved in this controversy or not, to show solidarity with us in defending the values of a free, critical, and experimental documenta.

We send this statement to German and international media in the hope of generating thoughtful discussion and a new awareness of what is at stake.

The Artistic Director and the team of documenta 14

Adam Szymczyk, Artistic Director

Sepake Angiama, Head of Education

Pierre Bal-Blanc, Curator

Marina Fokidis, Curatorial Advisor

Hendrik Folkerts, Curator

Natasha Ginwala, Curatorial Advisor

Ayşe Güleç, Community Liaison

Candice Hopkins, Curator

Salvatore Lacagnina, Studio 14

Quinn Latimer, Editor-in-Chief of Publications

Andrea Linnenkohl, Curatorial Advisor

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, Curator at Large

Hila Peleg, Curator

Paul B. Preciado, Curator of Public Programs

Dieter Roelstraete, Curator

Erzen Shkololli, Curatorial Advisor

Elena Sorokina, Curatorial Advisor

Monika Szewczyk, Curator

Paolo Thorsen-Nagel, Sound and Music Advisor

Katerina Tselou, Curatorial Advisor

ANEXO 3 – Carta aberta dos artistas da documenta 14

17 September 2017, 2100 CET [English Version]

Open Letter from documenta 14 artists

On the emancipatory possibility of decentered exhibitions

We the undersigned artists, writers, musicians, and researchers who participated in various chapters of the current documenta 14-- Exhibition, Parliament of Bodies, South as a State of Mind, Listening Space, Keimena, Studio 14, An Education, EMST collection, and Every Time A Ear di Soun-- wish to share some thoughts about the possibilities and potential of documenta. Firstly, we acknowledge those participants in documenta 14 whom we have not been able to reach at the time of writing, those with whom we could not get to consensus, those participants no longer living, and especially those who passed away while participating in documenta 14. We write this in the context of the invitation of "Learning from Athens," and the idea of first unlearning the familiar. We also take note of documenta's specific history as a response to the evil of the Second World War and the Holocaust. We see that initial, painful legacy evolving toward an imaginative and discursive space that can contribute toward challenging war capitalism, unjust borders, and ecological suicide.

The initial iterations of documenta rose in the shadow of rebuilding, after a World War that caused Adorno to disavow a future for poetry. From the 1990s, the exhibition joined a global turn toward decentering the Western art-historical canon, by beginning to emancipate institutions, venues, and universities. There was a welcome, and overdue, acceleration of the presence of artists, theorists, and thinkers from the Global South, starting from documenta 10 (Catherine David), continuing through documenta 11 (Okwui Enwezor), documenta 12 (Roger Buergel / Ruth Noack), and dOCUMENTA 13 (Carolyn Christov-Bakargiev). documenta also began a spatial decentering, initiated by documenta 11 with platforms in Berlin, Vienna, New Delhi, St. Lucia, and Lagos. This was followed by documenta 12 magazine, a network of 100 magazines world-wide, and

documenta 13, with satellite projects in Kabul, Alexandria, and Banff. It is in line with documenta's long heritage of decentering, and decolonizing, that we welcomed the decision to launch documenta 14 as a dialogue between Athens and Kassel.

documenta 14's Athens chapter began a full two years before the official opening, with the launch of the South as a State of Mind journal in 2015, the weekly public program Parliament of Bodies in 2016, and finally, the opening of documenta 14 | Athens in April 2017, two months before Kassel. documenta 14's curatorial team worked to encourage autonomous spaces, free of authoritative statements or frameworks. However, criticism appeared immediately, focusing on budget and infrastructure, with far less attention paid to the artworks, journal, radio, public TV, live music, education, and public programs. A few critics did raise some points that were also being debated among the artists and curators. One of those centered on the challenges of working with local communities in an environment of equality and partnership, while working within large exhibition infrastructures. Another question was whether large exhibitions are the best venue for breaking down discursive hegemonies. documenta 14 had a shared commitment to preserving the autonomy of local spaces and communities, and conducting conversations around culture within a dynamic of mutual exchange, respect, and curiosity.

Recently, criticisms of documenta 14 have been expanded to suggest that a deficit in the operating budget is primarily due to the Athenian chapter of documenta. We are concerned about this urge to put ticket sales above art, and we believe that Arnold Bode would have rejected this as distorting the purpose for which he gifted documenta to Kassel. We applaud the decision by documenta 14 to not charge ticket prices in Athens. We should also consider the responsibility to address the economic war fought by European institutions against the Greek population, during the recent debt crisis. We feel that casting a false shadow of criticism and scandal over documenta 14 does a disservice to the work that the artistic director and his team have put into this exhibition. Shaming through debt is an ancient financial warfare technique; these terms of

assessment have nothing to do with what the curators have made possible, and what the artists have actually done within this exhibition.

What should be highlighted are the positive impacts of exchanges within documenta, including the decentering that occurred through the exhibition. This has caused a creative friction that is an active dialogue between citizens, communities, and institutions of Athens, Kassel, and the rest of the world. This is only a first step, and conversation must continue in coming years. In fact, more such moves of dislocation from comfort zones, and inclusion of multiplicity of voices, many standing outside of western hegemony, should be the future. What we do not need is a neoliberal logic, as well as its institutional critique, that does not allow the possibility of alternative methods, stories, and experiences.

One aspect that makes documenta remarkable is its support of large numbers of artists who are not represented by commercial galleries, and in fact work in non-material, ephemeral, and social practices. Many come from regions and countries still underrepresented in major art events. Naturally, many of the works produced here very consciously suggested proposals for equality and solidarity. We understood this exhibition to be a listening documenta. The curatorial team took care to listen closely and carefully to artists, rather than imposing a top-down curatorial will. The exhibition tried to be inclusive, as well as specific, emphasizing people and stories from the so-called periphery, and voices belonging to those who have faced, and overcome, hardship. Whether in crisis or inflection point, enquiry was encouraged, challenging the more frequent move of wanting to own other peoples' understanding. The curatorial innovation was to create the space for such an encounter, in Athens and Kassel.

There are many interventions, by the artistic director and curatorial team, which brought together new configurations and dialogue between generations of artists, much of which is invisible to the critics. Also crucial has been the displaying of rare historic material, some of it centuries old and from all parts of the world, some of which has never been displayed in a museum. By commissioning new work in dialogue with centuries-old

heritage, new alliances were created across territories and times. The juxtaposition of stories from all over the globe can be disorienting, but that is precisely the point of the structure of this exhibition. Large gestures have to be measured alongside hundreds of small ones to make a complex whole, all going towards globalizing the art historical canon. The challenge for all of us-- artists, critics, and audiences-- has been to experience that complexity, while subjected to practical economic constraints. We need to think of more economically egalitarian ways of viewing a large exhibition, while resisting the dominant narrative that is singularity ("the Athens model") over complexity (what actually happened in Athens and Kassel).

documenta was founded as a brave response to a dark history. The 1933 Nazi regime received support from Nuremberg and Kassel, because of the presence of the arms industries. On February 11, 1933, eleven days after taking power, Hitler spoke at the Friedrichsplatz in Kassel. On November 7, 1938, two days before Kristallnacht in other German cities began, Kassel and surrounding villages saw anti-Jewish pogroms. In archival footage of trains carrying people to concentration camps, the insignia "Deutsche Reichsbahn Kassel" is visible on some carriages. After 1945, in order to erase this Nazi legacy, Nuremberg hosted war crimes trials, and, ten years later, Kassel hosted the first documenta. Kassel's central Friedrichsplatz was bifurcated, so that no spatial trace of the 1933 rally remains. In light of this unique founding history, documenta's unique mission has always been, and must continue to be, encouraging conversations in the contemporary arts that can oppose the spectres of nationalism, neo-nazism, and fascism that are still haunting the planet.

The world has transformed many times over since 1955. Western Europe is no longer the center of contemporary exhibition making. It is being challenged to take its place as one among equals, as Asia, Latin America, Africa, Middle East, Southern and Eastern Europe come forward to claim their presence. The current documenta continues the arc of the previous four documentas, by highlighting the edges of Europe, the voices of Global South realities, and the presences that press against heteronormativity. Receiving the world, as equals, contrary to anxieties, also contributes to radiance. The

contemporary arts no longer looks toward a European exhibition to lead the way in ideas about what art can do, and what it should do. However, Kassel does exercise influence in contemporary art discussions that are emerging from many locations (Bamako, Beirut, Bucharest, Cairo, Dakar, Gwangju, Havana, Istanbul, Jakarta, Johannesburg, Kochi, Ljubljana, Mexico City, Moscow, New Orleans, Sao Paulo, Shanghai, Sharjah, Warsaw, Zagreb, and numerous others). We ask the documenta supervisory board to vigorously defend the curatorial team's vision of documenta 14, and future curatorial teams to continue to make exhibitions that are accessible to all, and that decenter art history, challenge war and nationalism, and fight against the poisoning of the planet.

contact: documenta 14 artists letter <documenta14.artists@gmail.com>

Signed,

1. Aboubakar Fofana
2. Achim Lengerer
3. Agnes Denes
4. Ahlam Shibli
5. Aki Onda
6. Akio Suzuki
7. Akinbode Akinbiyi
8. Alessandra Pomarico
9. Alexandra Bachzetsis
10. Alvin Lucier
11. Amar Kanwar
12. Amelia Jones
13. Anca Daučiková
14. Andreas Angelidakis
15. Andreas Kasapis
16. Andrew Feinstein
17. Andrius Arutiunian
18. Angela Dimitrakaki

19. Angela Melitopoulos
20. Angelo Plessas
21. Angela Ricci Lucchi
22. Anna Papaeti
23. Anna Sorokovaya
24. Annie Vigier
25. Annie Sprinkle
26. Anthony Burr
27. Anton Lars
28. Antonio Negri
29. Antonio Vega Macotela
30. Apostolos Georgiou
31. Arin Rungjang
32. Artur Zmijewski
33. Ashley Hans Scheirl
34. Athena Katsanevaki
35. Banu Cennetoglu
36. Beatriz González
37. Ben Russell
38. Beth Stephens
39. Bonita Ely
40. Boris Baltschun
41. Boris Buden
42. Bouchra Khalili
43. Brett Neilson
44. Cana Bilir-Meier
45. Cecilia Vicuna
46. Chifor Valery
47. Christina Kubisch
48. Christos Chondropoulos
49. Click Ngwere

50. Colin Dayan
51. Conrad Steinmann
52. Constantinos Hadzinikolaou
53. Dan Peterman
54. Daniel Garcia Andújar
55. Daniel Knorr
56. David Harding
57. David Lamelas
58. David Schutter
59. David Scott
60. Debbie Valencia
61. Denise Ferreira da Silva
62. Dimitris Ginosatis
63. Dimitris Papanikolaou
64. Dimitris Parsanoglou
65. Dmitry Vilensky (Chto Delat)
66. Edi Hila
67. EJ McKeon
68. Elisabeth Lebovici
69. Elle Marja Eira
70. Emanuele Braga
71. Emeka Ogboh
72. Emily Jacir
73. Eric Alliez
74. Eva Stefani
75. Evelyn Wangui Gichuhi
76. Feben Amara
77. Franck Apertet
78. Franco "Bifo" Berardi
79. Ganesh Haloi
80. Gauri Gill

81. Geeta Kapur
82. Gert Platner
83. Geta Bratescu
84. Gordon Hookey
85. Guillermo Galindo
86. Guillermo Gomez-Pena
87. Hans D. Christ
88. Hans Eijkelboom
89. Hans Haacke
90. Hiwa K
91. Ibrahim Mahama
92. Ibrahim Quraishi
93. Irena Haiduk
94. Iris Dressler
95. Itziar González Virós
96. Jack Halberstam
97. Jan St. Werner
98. Jakob Ullmann
99. Jess Ballinger-Gómez
100. Joana Hadjithomas
101. Joar Nango
102. Johan Grimonprez
103. Jonas Broberg
104. Jonas Mekas
105. Josef Schreiner
106. Joulia Strauss
107. Katalin Ladik
108. Kettly Noël
109. Kostis Kornetis
110. Lala Meredith-Vula
111. Lassana Igo Diarra

112. Lenio Kaklea
113. Lois Weinberger
114. Lerato Shadi
115. Lucien Castaing-Taylor
116. Lukas Rickli (Kukuruz Quartet)
117. Macarena Gomez-Barris
118. Magali Arriola
119. Manthia Diawara
120. Maret Anne
121. Maria Magdalena Campos-Pons
122. Maria Eichhorn
123. Maria Hassabi
124. Maria Iorio
125. Marianna Maruyama
126. Marie Cool and Fabio Balducci
127. Marie Gavois
128. Marina Gioti
129. Marta Minujin
130. Mary Zygouri
131. Mata Aho Collective
132. Mats Lindström
133. Mattin
134. Michel Auder
135. Mike Crane
136. Miriam Cahn
137. Molly McDolan
138. Mounira Al Solh
139. Moyra Davey
140. Naeem Mohaiemen
141. Nairy Baghramian
142. Narimane Mari

143. Nathan Pohio
144. Neil Leonard
145. Nelli Kambouri
146. Neni Panourgiá
147. Nevin Aladag
148. Niels Coppens
149. Nikhil Chopra
150. Niklas Goldbach
151. Nikolay Oleynikov (Chto Delat)
152. Nilima Sheikh
153. Nomin bold
154. Olaf Holzapfel
155. Olga Tsaplya Egorova (Chto Delat)
156. Omar Belkacemi
157. Otobong Nkanga
158. Oxana Timofeeva (Chto Delat)
159. Panos Alexiadis
160. Peaches Nisker
161. Piotr Uklanski
162. Panos Charalambous
163. Pavel Braila
164. Pélagie Gbaguidi
165. Peter Friedl
166. Philip Bartels
167. Philipp Gropper
168. Pope.L
169. Prinz Gholam
170. Prodromos Tsinikoris
171. Ralf Homann
172. Raphaël Cuomo
173. Rasha Salti

174. Rasheed Araeen
175. Raven Chacon
176. Rebecca Belmore
177. Regina José Galindo
178. R. H. Quaytman
179. Rick Lowe
180. Roe Rosen
181. Roger Bernat
182. Rosalind Nashashibi
183. Ross Birrell
184. Samia Zennadi
185. Samnang Khvay
186. Sanchayan Ghosh
187. Sandro Mezzadra
188. Sanja Ivekovic
189. Sarah Washington
190. Serdar Kazak
191. Serge Baghdassarians
192. Sergio Zvallos
193. Shu Lea Cheang
194. Simon(e) Jaikriuma Paetau
195. Simone Keller
196. Sokol Beqiri
197. Stanley Whitney
198. Stathis Gourgouris
199. Stratos Bichakis
200. Suely Rolnik
201. Susan Hiller
202. Synnøve Persen
203. Taras Kovach
204. Tavia Nyong'o

205. Thais Guisasola
206. Tracey Rose
207. Theo Eshetu
208. Ulrich Schneider
209. Ulrich Wüst
210. Valentin Roma
211. Vasyl Cherepanyn
212. Verena Paravel
213. Vija Celmins
214. Vijay Prashad
215. Virginie Despentes
216. Vivian Suter
217. Wang Bing
218. What How and for Whom (WHW)
219. Yael Davids
220. Yervant Gianikian
221. Zafos Xagoraris
222. Zoe Mavroudi
223. Zonayed Saki

ANEXO 4 – Lista de artistas da documenta 14

Nº	Artista	Mapa geopolítico	Procedência	Ano de Nascimento	Gênero	Cidade	Obra
1	Abounaddara (coletivo)	Oriente Médio	Síria	2010	Desconhecido	On-line	On revolution (preliminar version)
2	Akinbode Akinbiyi	Europa Ocidental / África Ocidental	Inglaterra / Nigéria	1946	Masculino	Atenas e Kassel	Passageways, Involuntary Narratives, and the Sound of Crowded Spaces
3	Nevin Aladag	Eurásia	Turquia	1972	Feminino	Atenas e Kassel	Music Room (Atenas) e Jali (Kassel).
4	Danai Anesiadou	Europa Ocidental	Alemanha	1975	Feminino	Atenas e Kassel	ANONEROUSANUS: SOFT DISCLOSURE (Atenas) e It Will Not Happen for It to Happen (Kassel).
5	Andreas Angelidakis	Europa Ocidental	Grécia	1968	Masculino	Atenas e Kassel	Demos e Unauthorized (Athinaiki Techniki) (Atenas). Polemos, série Home (Faliro 1-4 e Voula 1-3), série Ads for Athens (under construction, profit, consequences, hello, legalize, Hermes, legal, Afthereta, bricks), Report from Athens, View from home e cinco peças sem título (Kassel).
6	Aristide Antonas	Europa Ocidental	Grécia	1963	Masculino	Kassel	Série Empty university: Audio salon, Public office, Sitting platform and open corridor, Empty vitrines with headphones.
7	Rasheed Araeen	Sul da Ásia	Paquistão	1935	Masculino	Atenas e Kassel	Gastkunstler! (Guest artist!) e Shamiyaana-Food for thought: Thought for change (Atenas). The Reading Room, série Opus (D2-D4 e TC1-TC4) (Kassel).
8	Ariuntugs Tserenpil	Norte da Ásia	Mongólia	1977	Masculino	Atenas e Kassel	Unnameable space # 6 (Atenas) e Act (Kassel).
9	Michel Auder	Europa Ocidental	França	1945	Masculino	Atenas e Kassel	Gulf War TV War (Atenas) e The Course of Empire (Kassel).
10	Alexandra Bachzetsis	Europa Ocidental	Suíça	1974	Feminino	Atenas e Kassel	Private Song (Atenas). Private Song e Studies for Massacre—Seven Stage (Kassel).
11	Nairy Baghramian	Oriente Médio	Irã	1971	Feminino	Atenas e Kassel	Drawing Table (Homage to Jane Bowles) (Atenas) e The Iron Table (Homage to Jane Bowles) (Kassel).
12	Sammy Baloji	África Central	Congo	1978	Masculino	Atenas e Kassel	Tales of the Copper Cross Garden: Episode I (Atenas) e Fragments of Interlaced Dialogues (Kassel).
13	Arben Basha	Europa Oriental	Albânia	1947	Masculino	Atenas	I Will Write
14	Rebecca Belmore	América do Norte	Canadá	1960	Feminino	Atenas e Kassel	Biinjija'iing Onji (from inside).
16	Sokol Beqiri	Europa Oriental	Kosovo	1964	Masculino	Atenas e Kassel	Adonis (Atenas e Kassel) e Sem título (Kassel)
17	Roger Bernat	Europa Ocidental	Espanha	1968	Masculino	Atenas e Kassel	The place of the thing

18	Bili Bidjocka	África Oriental	Camarões	1962	Masculino	Atenas e Kassel	The Chess Society – J'ai l'impression qu'il y a une histoire d'amour entre la fille de salle et le grand noir qui fait le ménage.
19	Ross Birrell	Europa Ocidental	Escócia	1969	Masculino	Atenas e Kassel	The Athens–Kassel Ride: The Transit of Hermes, A Beautiful Living Thing e Symphony of Sorrowful Songs(Atenas). Criollo, Fugue e Lento (Kassel)
20	Llambi Blido	Europa Oriental	Albânia	1939	Masculino	Atenas	At the Command Desk
21	Nomin Bold	Norte da Ásia	Mongólia	1982	Feminino	Kassel	Green Palace e One Day of Mongolia
22	Pavel Bräila	Europa Oriental	Maldávia	1971	Masculino	Atenas e Kassel	The Golden Snow of the Sochi Olympics (Atenas) e The Ship (Kassel)
23	Geta Brătescu	Europa Oriental	Romênia	1926	Feminino	Atenas e Kassel	4 peças da série Linia e 1 peça sem título (Atenas). Automatism produces violence: Project for an action, The studio, The studio: The film script, The studio. Invocation of the Drawing e Automatism (Kassel).
24	Miriam Cahan	Europa Ocidental	Suíça	1949	Feminino	Atenas e Kassel	15 peças em Atenas. 23 peças, que compõem a instalação KOENNTEICHSEIN, em Kassel. http://www.documenta14.de/en/artists/13521/miriam-cahn
25	María Magdalena Campos-Pons e Neil Leonard	América Central e América do Norte	Cuba e EUA	1959	Feminino e masculino	Atenas e Kassel	Matanzas Sound Map (Atenas) e Bar Matanzas (Kassel)
26	Vija Celmins	Europa Oriental	Letônia	1938	Feminino	Atenas e Kassel	Forest Fire, Concentric Bearings C, Concentric Bearings D, Night Sky #10, Untitled #1, Untitled #2 , Untitled #3, Untitled #5 (Atenas). Night Sky #23–25 (Kassel)
27	Banu Cennetoğlu	Eurásia	Turquia	1970	Feminino	Atenas e Kassel	Gurbet's Diary (27.07.1995–08.10.1997) (Atenas) e BEINGSAFEISSCARY (Kassel).
28	Panos Charalambous	Europa Ocidental	Grécia	1955	Masculino	Atenas e Kassel	Flatus Vocis (Atenas) e Voice-o-Graph (Kassel).
29	Nikhil Chopra	Sul da Ásia	Índia	1974	Masculino	Atenas e Kassel	Drawing a Line through Landscape
30	Ciudad Abierta	América do Sul	Chile	1971	Masculino	Atenas e Kassel	Amereida Phalène Latin South América
31	Marie Cool Fabio Balducci	Europa Ocidental	França e Itália	1961 e 1964	Feminino e masculino	Atenas e Kassel	8 peças Sem título (Atenas) e 2 peças Sem título (Kassel).
32	Anna Daučíková	Europa Oriental	Eslováquia	1950	Feminino	Atenas e Kassel	Along the Axis of Affinity, On Allomorphing (Atenas) e Thirty-three Situations (Kassel).
33	Moyra Davey	América do Norte	Canadá	1958	Feminino	Atenas e Kassel	Portrait/Landscape, Wedding Loop (Atenas) e Skeletal Buddha (Kassel)
34	Yael Davids	Oriente Médio	Israel	1968	Feminino	Atenas e Kassel	A Reading That Loves—A Physical Act

35	Agnes Denes	Europa Oriental	Hungria	1931	Feminino	Atenas e Kassel	Echo Chamber: Man's Life: An Echo, Echo Chamber: Woman's Life: An Echo, Isometric Systems in Isotropic Space: Map Projections—The Snail, Citadel for the Inner City—The Glass Wall, Pascal's Perfect Probability Pyramid & The People's Paradox—The Predicament, Teardrop Monument to Being Earthbound (teardrop levitates above center of base), Dialectic Triangulation: A Visual Philosophy, The Magic Mountain II , Tree Mountain—A Living Time Capsule, Ylöjärvi e Finland (Aerial View) (Atenas). Matrix of Knowledge, Philosophical Works and Unrealized Projects e The Living Pyramid (Kassel).
36	Manthia Diawara	África Ocidental	Mali	1953	Feminino	Atenas e Kassel	An Opera of the World
37	Beau Dick	América do Norte	Canadá	1955 / 2017	Masculino	Atenas e Kassel	20 peças da série Undersea Kingdom, 22 peças da série Atlakim, 4 máscaras Crooked Beak, 3 máscaras Raven, Hux Hux Mask, Taw Copper, Thunderbird Dance Screen, Sem título e Tsonoqua Mask (Atenas). 3 máscaras da série Atlakim, 21 trabalhos da série Undersea Kingdom, Crooked Beak Masks, Raven Mask, Hux Hux Mask, Copper Brains, Taw Copper, Sem título, Tsonoqua Mask (Kassel).
38	Maria Eichhorn	Europa Ocidental	Alemanha	1962	Feminino	Atenas e Kassel	Building as unowned property (Atenas) e Rose Valland Institute (Kassel).
39	Hans Eijkelboom	Europa Ocidental	Holanda	1949	Masculino	Atenas e Kassel	The Street & Modern Life, Birmingham, U.K. (Atenas), De Drie Communisten e Photo Notes 1992–2017 (Kassel).
40	Bonita Ely	Oceania	Austrália	1946	Feminino	Atenas e Kassel	Plastikus Progressus: Memento Mori (Atenas) e Interior Decoration: Memento Mori (2013–17) (Kassel)
41	Theo Eshetu	Europa Ocidental	Inglaterra	1958	Masculino	Atenas e Kassel	Atlas Fractured
42	Aboubakar Fofana	África Ocidental	Mali	1967	Masculino	Atenas e Kassel	Ka touba Farafina yé (Africa blessing) (Atenas) e Fundi (Kassel).
43	Peter Friedl	Europa Ocidental	Áustria	1960	Masculino	Atenas e Kassel	Report
44	Guillermo Galindo	América Central	México	1960	Masculino	Atenas e Kassel	2 peças da série Border Cantos e 17 peças da série Exit/έξοδος (Atenas). Fluchtzieleuropahavarieschallkörper e 3 peças da série Exit/ έξοδος (Kassel).
45	Regina José Galindo	América Central	Guatemala	1974	Feminino	Atenas e Kassel	Presencia (Atenas), El Objetivo e La sombra (Kassel).
46	Israel Galván, Niño de Elche e Pedro G. Romero	Europa Oriental	Espanha	1973, 1985 e 1964	Masculino	Atenas e Kassel	La farsa monea
47	Daniel García Andújar	Europa Ocidental	Espanha	1966	Masculino	Atenas e Kassel	The Disasters of War, Metics Akademia (Atenas) e The Disasters of War/Trojan Horse (Kassel).

48	Pélagie Gbaguidi	África Ocidental	Senegal	1965	Feminino	Atenas e Kassel	The Missing Link. Dicolonisation Education by Mrs Smiling Stone
49	Apostolos Georgiou	Europa Ocidental	Grécia	1952	Masculino	Atenas e Kassel	10 peças Sem título (Atenas) e 5 peças Sem título (Kassel).
50	Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi	Europa Ocidental	Itália	1942	Feminino e masculino	Atenas e Kassel	Return to Khodorciur–Armenian Diary (Atenas) e Journey to Russia (Kassel).
51	Gauri Gill	Sul da Ásia	Índia	1970	Feminino	Atenas e Kassel	The Mark on the Wall, Traces (1–16), Proof of Residence, série Birth (Atenas). Séries The Mark on the Wall, Acts of Appearance e Fields of Sight (Tree of Monkey Ancestors, Hospital, School, Sacred Gods, Revered Things, The Eye in the Sky, The Drought, the Flood e Building the City (Kassel).
52	Marina Gioti	Europa Ocidental	Grécia	1972	Feminino	Atenas e Kassel	The Invisible Hands (Atenas) e The Secret School (Kassel).
53	Beatriz González	América do Sul	Colômbia	1933	Feminino	Atenas e Kassel	Decoración de interiores (Atenas), Telón de la móvil y cambiante naturaleza e Telón de la móvil y cambiante naturaleza (Kassel).
54	Douglas Gordon	Europa Ocidental	Escócia	1966	Masculino	Atenas e Kassel	I Had Nowhere to Go: A Portrait of a Displaced Person
55	Hans Haacke	Europa Ocidental	Alemanha	1936	Masculino	Atenas e Kassel	Wir (alle) sind das Volk—We (all) are the people e Attica(Atenas). Fotonotizen documenta 2 e Wir (alle) sind das Volk—We (all) are the people (Kassel).
56	Constantinos Hadziniolaou	Europa Ocidental	Grécia	1974	Masculino	Atenas e Kassel	Anestis (Atenas) e Woyzeck (Kassel).
57	Irena Haiduk	Europa Oriental	Sérvia	1982	Feminino	Atenas e Kassel	Nine-Hour Delay, Thomas Love Working, Copies of In-Corporation Documents (Atenas). Nine Hour Delay, SER (Seductive Exacting Realism) e Spinal Discipline (Kassel).
58	Ganesh Haloi	Sul da Ásia	Índia	1936	Masculino	Atenas e Kassel	13 peças Sem título, Composition I e Composition III (Atenas). 10 peças Sem título (Kassel).
59	Anna Halprin	América do Norte	EUA	1920 / 2009	Feminino	Atenas e Kassel	Score for Male and Female Dance Rituals, Landscape Score for a 45-Minute Environment, Facsimiles of archival material from the Sea Ranch and Driftwood City Workshops, Event Scores e Score for a Twenty-Day Workshop: July 1–24, 1968 (Atenas). Documentation of Automobile Event, Score for Citydance, Archival material including facsimiles related to Myths, Ceremony of Us, Animal Ritual e Circle the Earth, Score for a Five-Minute Dance e Photographs, and archival material related to Kentfield dance deck, California (Kassel).
60	Dale Harding	Oceania	Austrália	1982	Masculino	Atenas e Kassel	Body of Objects (Atenas) e Composite Wall Panel: Reckitt's Blue (Kassel).
61	David Harding	Europa Ocidental	Escócia	1937	Masculino	Atenas e Kassel	"If you do not love me . . ." from Samuel Beckett's Poem "Cascando", Symphony of Sorrowful Songs, Fugue e Symphony no. 3, Op. 36 (Symphony of Sorrowful Songs) (Atenas). Desire Lines e Lento (Kassel).
62	Maria Hassabi	Eurásia	Chipre	1973	Feminino	Kassel	STAGING

63	Edi Hila	Europa Oriental	Albânia	1944	Masculino	Atenas e Kassel	18 peças da série The Poultry, 10 peças da série The Dignity of Man, 11 peças da série The Southern Sea, the Return to Itself, 7 peças da série Propaganda, 4 peças da série A Tent on the Roof of a Car, Planting of Trees, Hospitality, On Hold, Conversation e End of the Day (Atenas). Planting of Trees, Boulevard 1–6 e 3 peças da série A Tent on the Roof of a Car (Kassel).
64	Susan Hiller	América do Norte	EUA	1940	Feminino	Atenas e Kassel	The Last Silent Movie (Atenas) e Lost and Found (Kassel).
65	Hiwa K	Oriente Médio	Iraque	1975	Masculino	Atenas e Kassel	One Room Apartment e Pre-Image (Blind as the Mother Tongue) (Atenas). When We Were Exhaling Images e View from Above (Kassel).
66	Olaf Holzapfel	Europa Ocidental	Alemanha	1967	Masculino	Atenas e Kassel	Zaun
67	Gordon Hookey	Oceania	Austrália	1961	Masculino	Atenas e Kassel	Solidarity (Atenas) e MURRILAND! (Kassel).
68	iQhiya (coletivo)	África do Sul	África do Sul	2015	Feminino	Atenas e Kassel	The Portrait (Atenas) e Monday (Kassel).
69	Sanja Iveković	Europa Oriental	Croácia	1949	Feminino	Atenas e Kassel	Monument to Revolution (Atenas), Monument (People) e Monument to Revolution (Kassel).
70	Amar Kanwar	Sul da Ásia	Índia	1964	Masculino	Atenas e Kassel	Such a Morning (Atenas), Letter 5 (Such a Morning) e Such a Morning (Kassel).
71	Romuald Karmakar	Europa Ocidental	Alemanha	1965	Masculino	Atenas e Kassel	Denk ich an Deutschland in der Nacht (If I Think of Germany at Night) (Atenas). BYZANTION, Agni Parthene (Church Slavonic version) e The Emergence of the West – From Beginnings in Antiquity to the Fall of Constantinopel (Kassel).
72	Andreas Ragnar Kassapis	Europa Ocidental	Grécia	1981	Masculino	Atenas e Kassel	Things That Bend
73	Kettly Noël	América Central	Haiti	1968	Feminino	Atenas e Kassel	Zombification (Atenas) e Errance (Wandering) (Kassel).
74	Bouchra Khalili	África do Norte	Marrocos	1975	Feminino	Atenas e Kassel	The Tempest Society
75	Khvay Samnang	Sudeste da África	Cambodia	1982	Masculino	Atenas e Kassel	Preah Kunlong (The way of the spirit) (Atenas) e Preah Kunlong (Kassel).
76	Daniel Knorr	Europa Oriental	Romênia	1968	Masculino	Atenas e Kassel	Βιβλίο Καλλιτέχνη (Atenas) e Expiration Movement (Kassel).
77	Katalin Ladik	Europa Oriental	Sérvia	1942	Feminino	Atenas e Kassel	Genesis 01–11, Apocalypse, Induction Cooker Aria, The Garden of Earthly Delights e Heaven Expander (Atenas). Jugoslawisches Tastatur Lied (Yugoslavian keyboard song), Yugoslavian Hymn 1, Balkan Folk Songs No. 1–3, 5, Queen of Sheba, Ausgewählte Volkslieder (Selected folk songs), Spring Buzz, Polish Folk Song e Sonata for the DDR Woman Leipzig (Kassel).

78	Lala Rukh	Sul da Ásia	Paquistão	1948 / 2017	Feminino	Atenas e Kassel	Hieroglyphics I: Koi ashiq kisi mehbooba se 2 and 3, Hieroglyphics II: Hara samundar 1–4, Hieroglyphics V: Qat-ektaal, Hieroglyphics V: Qat-jhaptal, Hieroglyphics V: Qat-keherva jhoomar e Rupak (desenhos e animação) (Atenas). Posters, flyers, screenprinting manual, and other materials relating to the Women's Action Forum, Lahore (1980s–90s), Mirror Image 1–3, Mirror Image II: 1–3, Mirror Image III: x, y e Mirror Image III: 1, 2 (Kassel).
79	David Lamelas	América do Sul	Argentina	1944	Masculino	Atenas e Kassel	Time as Activity: Live Athens–Berlin
80	Rick Lowe	América do Norte	EUA	1961	Masculino	Atenas	Victoria Square Project
81	Alvin Lucier	América do Norte	EUA	1931	Masculino	Atenas e Kassel	I am sitting in a room, Music on a Long Thin Wire e So You . . . (Atenas). Sound on Paper (Kassel).
82	Ibrahim Mahama	África Ocidental	Gana	1987	Masculino	Atenas e Kassel	Check Point Prosfygika. 1934–2034. 2016–2017 (Atenas) e Check Point Sekondi Loco. 1901–2030. 2016–2017 (Kassel).
83	Narimane Mari	África do Norte	Argélia	1969	Feminino	Atenas e Kassel	Le fort des fous
84	Mata Aho Collective (coletivo)	Oceania	Nova Zelândia	2012	Feminino	Kassel	Kiko Moana
85	Mattin	Europa Ocidental	Espanha	1977	Masculino	Atenas e Kassel	Social Dissonance
86	Jonas Mekas	Europa Oriental	Lituânia	1922	Masculino	Atenas e Kassel	Reminiscences of a Journey to Lithuania e Reminiszenzen aus Deutschland (Atenas). Lost Lost Lost, Reminiscences of a Journey to Lithuania, Reminiszenzen aus Deutschland e Photographs from the Wiesbaden and Kassel/Mattenberg Displaced Persons Camps, 1945–48 (Kassel).
87	Angela Melitopoulos	Europa Ocidental	Alemanha	1961	Feminino	Atenas e Kassel	Crossings
88	Phia Ménard	Europa Ocidental	França	1971	Feminino, transgênero	Kassel	Immoral Tales—Part 1—The Mother House
89	Lala Meredith-Vula	Europa Oriental	Bósnia e Herzegovina	1966	Feminino	Atenas e Kassel	5 peças da série Blood Memory, Ferizaj, Kosova, 28 June 1990_no. 14, Gjonaj, Has, Kosova, 2 May 1990_no. 4, Gjonaj, Has, Kosova, 2 May 1990_no. 45, Verrat e Llukës, Deçan, Kosova, 1 May 1990_no. 17, Verrat e Llukës, Deçan, Kosova e 1 May 1990 no. 39 (Atenas) e 38 peças da série Haystack.
90	Gernot Minke	Europa Ocidental	Alemanha	1937	Masculino	Kassel	Earth-Sound-Space: Adobe Dome e Earth-Sound-Space: Adobe Tower.
91	Marta Minujín	América do Sul	Argentina	1941	Feminino	Atenas e Kassel	Payment of Greek Debt to Germany with Olives and Art (Atenas) e The Parthenon of Books (Kassel).
92	Naeem Mohaiemen	Europa Ocidental	Inglaterra	1969	Masculino	Atenas e Kassel	Tripoli Cancelled e Two Meetings and a Funeral
93	Hasan Nallbani	Europa Oriental	Albânia	1934	Masculino	Atenas	The Action Worker
94	Joar Nango	Europa Ocidental	Noruega	1979	Masculino	Atenas e Kassel	European Everything

95	Rosalind Nashashibi e Nashashibi/Skaer	Europa Ocidental	Inglaterra	1973 e 1975	Feminino	Atenas e Kassel	Vivian's Garden e Why Are You Angry? (Atenas). In Vivian's Garden, An Audience with the King, Carnation, Dust, The Exiled Prime Minister, Pegasus, Winter, Winter 2 e Vivian's Garden (Kassel).
96	Negros Tou Moria	Europa Ocidental	Grécia	1991	Masculino	Atenas e Kassel	Black Odyssey
97	Otobong Nkanga	África Ocidental	Nigéria	1974	Feminino	Atenas e Kassel	Carved to Flow
98	Emeka Ogboh	África Ocidental	Nigéria	1977	Masculino	Atenas e Kassel	The Way Earthly Things Are Going (Atenas) e Sufferhead Original (Kassel Edition) (Kassel)
99	Olu Oguibe	África Ocidental	Nigéria	1964	Masculino	Atenas e Kassel	Biafra Time Capsule (Atenas) e Monument for strangers and refugees (Kassel)
100	Rainer Oldendorf	Europa Ocidental	Alemanha	1961	Masculino	Atenas e Kassel	marco14 and CIAM4 / Shipwreck with Spectator
101	Pauline Oliveros	América do Norte	EUA	1926 / 2016	Feminino	Atenas	Text scores and documents, Score for Traveling Companions, Score for Composition, Score for Pauline's Solo, Earth Ears, Out of the Dark , and other works e Tuning Meditation.
102	Joaquín Orellana Mejía	América Central	Guatemala	1937	Masculino	Atenas	Útiles sonoros e Sinfonía desde el Tercer Mundo.
103	Christos Papoulias	Europa Ocidental	Grécia	1953	Masculino	Atenas e Kassel	Drawings, studies, and works from the project The Erichthonean Museum of the Acropolis (Atenas) e 1966, a Child's Attic, and Other Antics (Kassel).
104	Véréna Paravel and Lucien Castaing-Taylor	Europa Ocidental	Suíça e Inglaterra	1971 e 1966	Feminino e masculino	Atenas e Kassel	somniloquies (Atenas) e Commensal (Kassel).
105	Benjamin Patterson	América do Norte	EUA	1934 / 2016	Masculino	Atenas e Kassel	When Elephants Fight, It Is the Frogs That Suffer (Atenas) e When Elephants Fight, It Is the Frogs That Suffer (Kassel).
106	Dan Peterman	América do Norte	EUA	1960	Masculino	Atenas e Kassel	Athens Ingot Project (Copper) (Atenas) e Kassel Ingot Project (Iron) (Kassel).
107	Angelo Plessas	Europa Ocidental	Grécia	1974	Masculino	Atenas e Kassel	Experimental Education Protocol, Delphi (Atenas), MasterOfTheEclipse.com, EtherealSunrise.com e Eternal Internet Brotherhood/Sisterhood 6 (Kassel).
108	Nathan Pohio	Oceania	Nova Zelândia	1970	Masculino	Atenas e Kassel	Raise the anchor, unfurl the sails, set course to the centre of an ever setting sun!
109	Pope.L	América do Norte	EUA	1955	Masculino	Atenas e Kassel	Whispering Campaign (Atenas), 8 peças da série Skin Set Project (Black People Are the Silence They Cannot Understand, Black People Are the Wet Grass at Morning, White People Are the Cliff and What Comes After, Red People Are My Mother When She Sick and Visiting Me in the Hospital, White People Are God's Way of Saying I'm Sorry, Yellow People Are the Dog's Seed, Green People Are a Recent Invention e Orange People the Way Things Used to Be When They Were in Power) e Whispering Campaign (Kassel).

110	Postcommodity (coletivo)	América do Norte	EUA	2007	Masculino	Atenas e Kassel	The Ears between Worlds Are Always Speaking (Atenas) e Blind/Curtain (Kassel).
111	Prinz Gholam	Europa Ocidental e Oriente Médio	Alemanha e Líbano	1969 e 1963	Masculino	Atenas e Kassel	My Sweet Country (Atenas), Diener, April 2015, Kentaur, Mai 2015, Boreas und Oreithyia, April 2016, Athena und Herakles, Juni 2015, Theseus mit Minotaurus, September 2015, Oedipe et le Sphinx, Juni 2016, Ancient Marbles in the British Museum, December 2015, Lapith und Kentaur, Dezember 2015, Speaking of Pictures (24/29 April), Speaking of Pictures (30 April), Speaking of Pictures, My Sweet Country (Olympieion), Speaking of Pictures (Kallimarmaro) e Speaking of Pictures (Kassel).
112	R. H. Quaytman	América do Norte	EUA	1955	Feminino	Atenas e Kassel	7 peças da série Parthian Shot, Chapter 31 (Atenas) e O Tópico, Chapter 27, Preview of Angelus Novus e 8 peças da série ἄρν, Chapter 29 (Kassel).
113	Gerhard Richter	Europa Ocidental	Alemanha	1932	Masculino	Kassel	Porträt Arnold Bode (Portrait of Arnold Bode)
114	Abel Rodríguez	América do Sul	Colômbia	1944	Masculino	Kassel	Ciclo anual de los árboles de la maloca, séries Annual Cycle of the Flooded Rainforest, Studies of Principal Trees in the Forest, Trees with Legends, The Cultivated Plants of the Center People, Drawings of Pineapples, Drawings of Various Species of Yuccas, Drawings of Cassavas and Other Tubers, 2 peças da série Small Fish Trap e Big Fish Trap.
115	Tracey Rose	África do Sul	África do Sul	1974	Feminino	Kassel	Tower #1 Caryatid #1: Made for Hoerikwaggo (Atenas) e WhoreMoans: An Uncivil Memoir Of A Rough Ride (Kassel).
116	Roe Rosen		Israel	1963	Feminino	Atenas e Kassel	Live and Die as Eva Braun (Atenas), The Blind Merchant e The Dust Channel (Kassel).
117	Arin Rungjang	Sudeste da Ásia	Tailândia	1975	Masculino	Atenas e Kassel	And then there were none (Tomorrow we will become Thailand.) (Atenas), 6 peças da série 246247596248914102516... And then there were none (Democracy Monument, Prasat Chuthin book replica, Replica of Hitler guestbook last page, Nao Chuthin, Prasat Chuthin).
118	Ben Russell	América do Norte	EUA	1976	Masculino	Atenas e Kassel	Black and White Trypps Number Three (Atenas) e Good Luck (Kassel).
119	Georgia Sagri	Europa Ocidental	Grécia	1979	Feminino	Atenas e Kassel	Dynamis
120	Máret Anne Sara	Europa Ocidental	Noruega	1983	Feminino	Kassel	Pile o' Sápmi
121	Ashley Hans Scheirl	Europa Ocidental	Áustria	1956	Feminino, transgênero	Atenas e Kassel	Fluid Membership Trend Levels Peaking, Mumbling Tales of Investor's Confidence, Fat Finger Melancholy, Glamour of Anal Narration, Hairy Deals, Intergalactic Dis_count Elegance, Libidinal Detachment, Numbered, Offshore Creativity e Shadow Econom (Atenas). Série TV Drawing, Balls, Golden Balls, Golden Shower (L'origine du monde), Hands e Slit (Kassel).
122	David Schutter	América do Norte	EUA	1974	Masculino	Kassel	SK L 402–429, 432–439 e DP P 587 PR, DP 588 PR .
123	Algirdas Šeškus	Europa Oriental	Lituânia	1945	Masculino	Atenas e Kassel	Shaman (Atenas) e Photographs (Kassel).

124	Nilima Sheikh	Sul da Ásia	Índia	1945	Feminino	Atenas e Kassel	7 peças da série Each night put Kashmir in your dreams (Valley, Each night put Kashmir in your dreams 2, Gathering Thread, Son et lumière, Dying Dreaming, The beautiful village of Pachigam still exists 2 e Construction Site) (Atenas). Terrain: Carrying Across, Leaving Behind (Kassel).
125	Ahlam Shibli	Oriente Médio	Palestina	1970	Feminino	Atenas e Kassel	Occupation (Atenas) e Heimat (Kassel).
126	Zef Shoshi	Europa Oriental	Albânia	1939	Masculino	Atenas	The Turner
127	Mounira Al Solh	Oriente Médio	Líbano	1978	Feminino	Atenas e Kassel	Sperveri (Atenas) e Works from I Strongly Believe in Our Right to Be Frivolous e Nassib's Bakery (Kassel).
128	Annie Sprinkle e Beth Stephens	América do Norte	EUA	1954 e 1960	Feminino	Atenas e Kassel	Cuddling Athens (Atenas), Free Sidewalk Sex Clinic, Sculptures, photographs, videos, magazines, ephemera, and archival materials e Ecosex Walking Tour (Kassel).
129	Eva Stefani	América do Norte	EUA	1964	Feminino	Atenas e Kassel	Manuscript (Atenas), Acropolis e Virgin's Temple (Kassel).
130	K. G. Subramanyan	Sul da Ásia	Índia	1924 / 2016	Masculino	Atenas e Kassel	War of the Relics (Atenas). Anatomy Lesson 1–5 e Anatomy Lesson 1–3 (Kassel).
131	Vivian Suter	América do Sul	Argentina	1949	Feminino	Atenas e Kassel	Nisyros (Atenas) e Nisyros (Vivian's bed) (Kassel).
132	El Hadji Sy	África Ocidental	Senegal	1954	Masculino	Atenas e Kassel	La nouvelle muséologie (Atenas) e Disso—Concertation (Kassel).
133	Sámi Artist Group (Keviselie/Hans Ragnar Mathisen, Britta Marakatt-Labba, Synnøve Persen) (coletivo)	Europa Ocidental	Noruega	1970	Feminino e masculino	Atenas e Kassel	14 peças em Atenas e 8 peças em Kassel - http://www.documenta14.de/en/artists/13551/sami-artist-group-keviselie-hans-ragnar-mathisen-britta-marakatt-labba-synnove-persen-
134	Terre Thaemlitz	América do Norte	EUA	1968	Feminino	Atenas e Kassel	Interstices (Atenas). Deproduction e Lovebomb/Ai No Bakudan (Kassel).
135	Piotr Uklański	Europa Oriental	Polônia	1968	Masculino	Atenas e Kassel	The Greek Way (Atenas) e Real Nazis (Kassel).
136	Jakob Ullmann	Europa Ocidental	Alemanha	1959	Masculino	Atenas	Due Frammenti (In Memory of Luigi Nono) e Solo II - from Buch der Stille, Voice, books and FIRE II/4 - from voice, books and FIRE e Horos Meteoros: Dramatic Fragment with Euripides and Aeschylus.

137	Antonio Vega Macotella	América Central	México	1980	Masculino	Kassel	The Mill of Blood
138	Cecilia Vicuña	América do Sul	Chile	1948	Feminino	Atenas e Kassel	Quipu Womb (The Story of the Red Thread, Athens) e A Ritual Performance by the Sea (Atenas). Karl Marx, Lenin, Angel de la Menstruación, Fidel y Allende, Muerte de Allende, Violeta Parra, Gabriela Mistral, Maria Sabina, Quipu Gut e Ritual Performance (Kassel).
139	Annie Vigier & Franck Apertet (les gens d'Uterpan)	Europa Ocidental	França	1965 e 1966	Feminino e masculino	Atenas e Kassel	Imposteurs (Imposters, 2013) from re action process e Avis d'audition (Open call, 2017) from the re action process, Géographie-Athens (Atenas). Parterre from the re action process, Scène à l'italienne (Proscenium) e Library (Kassel).
140	Wang Bing	Extremo Oriente	China	1967	Masculino	Atenas e Kassel	15 Hours (Atenas). West of the Track), He Fengming, Coal Money, The Ditch, Man with No Name, Three Sisters, 'Til Madness Do Us Part, Father and Son), Traces, Bitter Money, Ta'ang, Mrs. Fang e Selected letters, drawings, photographs, and documents (Kassel).
141	Lois Weinberger	Europa Ocidental	Áustria	1974	Masculino	Atenas e Kassel	Debris Field (Atenas). Ruderal Society, Modell e Ruderal Society: Excavating a Garden (Kassel).
142	Stanley Whitney	América do Norte	EUA	1946	Masculino	Atenas e Kassel	James Brown Sacrifice to Apollo, Friends and Neighbors, Gift to Athena, No to Prison Life, Outsider, Whitman's City (Atenas). Black Down the Middle, Blue Love Song, For Joy and Grief, Homa, Roma, Nation Time, Stay Song 1, Stay Song 2, Stay Song 3, Stay Song 4 e Stay Song 5 (Kassel).
143	Elisabeth Wild	América do Norte	EUA	1946	Feminino	Atenas e Kassel	Fantasias
144	Ruth Wolf-Rehfeldt	Europa Ocidental	Alemanha	1932	Feminino	Kassel	31 réplicas e 47 peças da série Untitled (Mail Art Collaborations).
145	Ulrich Wüst	Europa Ocidental	Alemanha	1949	Masculino	Atenas e Kassel	Flachland (Atenas). Séries Stadtbilder (Cityscape), Morgenstrasse Magdeburg e Die Gemeinde Nordwestuckermark 2014–2016 (The municipality of Nordwestuckermark) (Kassel).
146	Zafos Xagoraris	Europa Ocidental	Grécia	1963	Masculino	Atenas e Kassel	The Niche (Atenas) e The Welcoming Gate (Kassel).
147	Mary Zygouri	Europa Ocidental	Grécia	1973	Feminino	Atenas e Kassel	The Round-up Project: Kokkinia 1979–Kokkinia 2017 \ M. Z. \ M. K.
148	Artur Żmijewski	Europa Oriental	Polónia	1966	Masculino	Atenas e Kassel	Glimpse (Atenas) e Realism (Kassel).
149	Zainul Abedin	Sul da Ásia	Bangladesh	1914 / 1976	Masculino	Kassel	2 peças Sem título - da série Famine Sketches
150	Stephen Antonakos	Europa Ocidental	Grécia	1926 / 2013	Masculino	Atenas	White Cube with Blue and Red Neon
151	Arseny Avraamov	Eurásia	Rússia	1886 / 1944	Masculino	Atenas	Documentation and reconstruction of Symphony of Sirens

152	Ernst Barlach	Europa Ocidental	Alemanha	1870 / 1938	Masculino	Kassel	Russische Bettlerin II (Russian beggar woman II)
153	Étienne Baudet	Europa Ocidental	França	ca. 1638 / 1711	Masculino	Atenas	Paysage avec Diogène after Nicolas Poussin
154	Samuel Beckett	Europa Ocidental	Irlanda	1906 / 1989	Masculino	Kassel	German Diary No. 2
155	Franz Boas	Europa Ocidental	Alemanha	1858 / 1942	Masculino	Atenas	12 peças de um fotógrafo desconhecido - Franz Boas posing for Hamat'sa life group figures
156	Arnold Bode	Europa Ocidental	Alemanha	1900 / 1977	Masculino	Kassel	Portrait of Karl Leyhausen, Verdun, Festung, Untitled, Untitled, The beautiful land, Kouros and Cycladic Idols (From the museum in Athens II), Head of the charioteer in Delphi e Museum in Athens I (2 korai).
157	Lorenza Böttner	América do Sul / Europa Ocidental	Chile / Alemanha	1959 / 1944	Feminino, transgênero	Kassel	Drawings, pastels, paintings, video, and archival materials.
158	Marcel Broodthaers	Europa Ocidental	Bélgica	1924 / 1976	Masculino	Kassel	Ardoises magiques, Magie (Magic, artist book, 1973), and documents
159	Lucius Burckhardt	Europa Ocidental	Suíça	1925 / 2003	Masculino	Atenas e Kassel	Landschaftstheoretische Aquarelle (Atenas e Kassel). Working library of Lucius Burckhardt and Annemarie Burckhardt (Kassel).
160	Abdurrahim Buza	Europa Oriental	Albânia	1905 / 1986	Masculino	Atenas	Self-portrait e Refugees.
161	Vlassis Caniaris	Europa Ocidental	Grécia	1925 / 2011	Masculino	Atenas	Aspects of Racism II
162	Sotir Capo	Europa Oriental	Albânia	1934 / 2012	Masculino	Atenas	Electric Wire Maker
163	Cornelius Cardew	Europa Ocidental	Inglaterra	1936 / 1981	Masculino	Kassel	Scores for Volo Solo, The Great Learning, Thälmann Sonata, and Thälmann Variations, We Sing for the Future, Coming Together, Schooltime Compositions, Incidental Music to Words by Bertolt Brecht, and Six Dealer Concerts Dealt into Music Notation, Treatise, Score for Treatise e Published scores for The Great Learning, Thälmann Sonata, Thälmann Variations, and Three Bourgeois Songs.
164	Ulises Carrión	América Central	México	1941 / 1989	Masculino	Atenas e Kassel	Aristotle's Mistake e The LPS File (Atenas). Artist's books, ephemera, printing plates, manuscripts, and other archival materials, Gossip, Scandal, and Good Manners e Chewing Gum (Kassel).
165	Agim Çavdarbasha	Europa Oriental	Kosovo	1944 / 1999	Masculino	Atenas e Kassel	Interview, Collage I, Living through the War, Scenography for the play The Damned, Three works (Atenas). Sketchbook, Women of Lybeniq e Women of Prishtina (Kassel).
166	Chittaprosad	Sul da Ásia	Índia	1915 / 1978	Masculino	Kassel	Eleven works on paper e Illustration for Brahm Daitya ki Mukti; An Old Bengali Folktale.

167	Jani Christou	África do Norte	Egito	1926 / 1970	Masculino	Atenas e Kassel	Score and work file for Mysterion, Score, archival materials, and dream file for The Strychnine Lady, Score for Project 21, Score (excerpt) for Enantiodromia, Score, work file, and archival materials for Epicycle, Epicycle e Project 21 (Atenas). Score, work file, and photographs of Praxis for 12, Score, work file, and photographs of Anaparastasis III, Score, work file, and photographs of Epicycle I e Epicycle, for any participant (Kassel).
168	Chryssa	Europa Ocidental	Grécia	1933 / 2013	Feminino	Atenas	Bigger Dividends, Small Study for Documenta Project Sculpture, M's e Cityscape Times Square #2.
169	André du Colombier	Europa Ocidental	Espanha	1952 / 2003	Masculino	Atenas e Kassel	8 peças da série Untitled (n. d.) (Atenas) e Untitled (n. d.), Untitled (modestie, compétence, et efficacité) (n. d.), Untitled (nul y sim) (n. d.), Untitled (perfectible, imperfectible) (n. d.) e Untitled (le vingt-et-unième) (n. d.) (Kassel).
170	Gustave Courbet	Europa Ocidental	França	1819 / 1877	Masculino	Kassel	L'aumône d'un mendiant à Ornans (Alms from a beggar at Ornans)
171	Christopher D'Arcangelo		EUA	1955 / 1979	Masculino	Atenas e Kassel	Archival materials (Atenas). Binder A, Archival material related to Functional Constructions e Post No Art (Kassel).
172	Bia Davou	Europa Ocidental	Grécia	1932 / 1996	Feminino	Atenas	Flowchart, Circuit e 8 peças Untitled.
173	Maya Deren	Europa Oriental	Ucrânia	1917 / 1961	Feminino	Kassel	Two excerpts from film material recorded in Haiti by Maya Deren, Voices of Haiti—recorded by Maya Deren, Meringues and Folk Ballads of Haiti—recorded by Maya Deren, Divine Horsemen: Living Gods of Haiti, Photos made in Haiti by Maya Deren (Drummer, Boat at Sea, Ceremony), André Pierre showing his photo of Maya Deren, Paillard Bolex 16 non-reflex movie camera Model H16 plus accessories e Wire Recorder 80-1, Webster Corporation, Chicago.
174	Ioannis Despotopoulos	Europa Ocidental	Grécia	1903 / 1992	Masculino	Atenas	Early drawings e Models, plans, and photographs for the Cultural Centre of Athens.
175	Thomas Dick	Oceania	Austrália	1877 / 1927	Masculino	Atenas e Kassel	Photographs from Birrpai—Beyond the Lens of Thomas Dick (Atenas) e Installation including twenty black-and-white photographs (1910) and archival materials from the Thomas Dick Collection, Australian Museum, Sydney (Kassel).
176	Maria Ender	Eurásia	Rússia	1897 / 1942	Feminino	Atenas	2 peças da série Transcription of Sound.
177	Carl Friedrich Echtermeier	Europa Ocidental	Alemanha	1845 / 1910	Masculino	Kassel	8 peças da série National Figures
178	Forough Farrokhzad	Oriente Médio	Irã	1935 / 1967	Feminino	Atenas	The House Is Black
179	Conrad Felixmüller	Europa Ocidental	Alemanha	1897 / 1977	Masculino	Kassel	Bildnis Franz Pfemfert (Portrait of Franz Pfemfert) e Schwester Cornelia Gurlitt (Nurse Cornelia Gurlitt).
180	Pavel Filonov	Eurásia	Rússia	1883 / 1941	Masculino	Kassel	Workers, Cosmos (Formula of the Cosmos), Formula of Spring, Worker in a Flat Cap, GOELRO, Two Figures, After an Air Raid e Faces.
181	Niccolò di Pietro Gerini	Europa Ocidental	Itália	1340 / 1414	Masculino	Kassel	The Temptation of Saint Anthony

182	Tomislav Gotovac	Europa Oriental	Iugoslávia / Sérvia	1937 / 2010	Masculino	Atenas e Kassel	Cleaning of Public Spaces (Homage to Vjekoslav France aka The Bolshevik and Cleaning Apostle) e Ready-Made (Atenas). Begging (Can You Spare Me a Dime? Thank You! The Begging Artist) (Kassel).
183	Jacob and Wilhelm Grimm	Europa Ocidental	Alemanha	1785 / 1863 e 1786 / 1859	Masculino	Kassel	Hinrichtung Ludwigs XVI (The execution of Louis XVI) e Altdeutsche Wälder (Old German forests), vols. 1–3 .
184	Ludwig Emil Grimm	Europa Ocidental	Alemanha	1790 / 1863	Masculino	Kassel	Etchings and works on paper e Die Mohrentaufe (The moor's baptism).
185	Giovanni di ser Giovanni Guidi	Europa Ocidental	Itália	1406 / 1486	Masculino	Kassel	Saint Anthony Abbot Tempted by Gold
186	Cornelia Gurlitt	Europa Ocidental	Alemanha	1890 / 1919	Feminino	Kassel	Seventeen works on paper e Bücher der Liebe. Humor (Books of Love. Humor).
187	Louis Gurlitt	Europa Ocidental	Alemanha	1812 / 1897	Masculino	Kassel	Akropolis (Acropolis) e Acropolis bei Sonnenuntergang (Acropolis at sunset).
188	Nikos Hadjikyriakos-Ghika	Europa Ocidental	Grécia	1906 / 1994	Masculino	Atenas	36 fotografias em gelatina de prata
189	Oskar Hansen	Europa Ocidental	Finlândia	1922 / 2005	Masculino	Atenas e Kassel	Films, videos, and documentaries (Atenas) e Design for the Monument to the Victims of Fascism in Auschwitz-Birkenau (Kassel).
190	Sedje Hémon	Europa Ocidental	Holanda	1923 / 2011	Feminino	Atenas e Kassel	Lignes ondulatoires (Waving lines), Balance périlleuse (Dangerous balance), Conflit ordonné (Orderly fight), Embrasse en vain (Embrace in vain), Indignation, Ingénu (Ingenuous) e Polonaise des dominos (Polonaise of dominoes) (Atenas). Question répondu (Question answered), Exactitude, Le message (The message), Réfraction (Refraction), Rayonnement (Radiance), Exercices spirituels (Spiritual exercises), Sentiments dans une ligne (Feelings in a line), Pensées divers (Various thoughts), Flanquant en bas (Flanking low) e Flanquant en haut et en bas (Flanking high and low) (Kassel).
191	Theodor Heuss	Europa Ocidental	Alemanha	1884 / 1959	Masculino	Kassel	Athen (Athens)
192	Karl Hofer	Europa Ocidental	Alemanha	1878 / 1955	Masculino	Kassel	Mann in Ruinen (Man among ruins)
193	Tshibumba Kanda Matulu	África Central	Congo	1947 / 1981 (desaparecido)	Masculino	Atenas	101 Works
194	Leo von Klenze	Europa Ocidental	Alemanha	1784 / 1864	Masculino	Kassel	Ansicht der Walhalla (View of Valhalla), Working design, ground plan, and elevation for Kassel Wilhelmshöhe theater e Plan for the new city of Athens (1833).
195	Kel Kodheli	Europa Oriental	Albânia	1918 / 2006	Masculino	Atenas	Emrush, or The Arab's Portrait

196	Louis Kolitz	Eurásia	Rússia	1845 / 1914	Masculino	Kassel	Das Berliner Schloss (The Berlin Palace)
197	Spiro Kristo	Europa Oriental	Albânia	1936 / 2011	Masculino	Atenas	The Brigadier
198	KSYME-CMRC (coletivo)	Europa Ocidental	Grécia	1979	Masculino	Atenas	Documentation and photographs from the KSYME-CMRC Archive, EMS Synthi 100, Schematic drawings of EMS Synthi 100 e CMRC and EMS Synthi 100: Electronic Music from Greece and Sweden Conference and showcase.
199	Anna "Asja" Lācis	Europa Oriental	Letônia	1891 / 1979	Feminino	Kassel	Archival and documentary materials
200	Maria Lai	Europa Ocidental	Itália	1919 / 2013	Feminino	Atenas e Kassel	Oggetto paesaggio, Finestra sul telaio, Pagina, Legarsi alla montagna, Lenzuolo, Geografia, Lenzuolo, Geografia, Fili di vela spaziale, A Gramsci e Fili di geometrie (Atenas). Tela cucita, Figura ovale, Telaio, Ovile, Donna che setaccia la farina, Le mandorle, Libro beta, Libro E e Libro L (Kassel).
201	Yves Laloy	Europa Ocidental	França	1920 / 1999	Masculino	Kassel	Montez (uma) e Le grain approche (The rain approaches).
202	Valery Pavlovich Lamakh	Europa Oriental	Ucrânia	1925 / 1978	Masculino	Kassel	Books of Schemes, first and second albums
203	George Lappas	África do Norte	Egito	1950 / 2016	Masculino	Atenas	Gardener with Little Bear e Gardener with Shovel.
204	Karl Leyhausen	Europa Ocidental	Alemanha	1899 / 1931	Masculino	Kassel	Seven works on paper and cardboard, Dreifaches Selbstporträt (Triple self-portrait) e Porträt von Peggy Sinclair (Portrait of Peggy Sinclair).
205	Max Liebermann	Europa Ocidental	Alemanha	1847 / 1935	Masculino	Kassel	Reiter am Strand (Rider on the beach)
206	George Maciunas	Europa Oriental	Lituânia	1931 / 1978	Masculino	Kassel	Thirty-seven works from the series "Atlas of Russian History" e Expanded Title.
207	Oscar Masotta	América do Sul	Argentina	1930 / 1979	Masculino	Atenas e Kassel	Documentation of Happening, Video of a lecture-performance by Pierre Bal-Blanc, I Committed a Happening e Documentation of El Helicoptero.
208	Mikhail Matyushin	Eurásia	Rússia	1861 / 1934	Masculino	Kassel	Victory over the Sun (Score for voice and piano e Publication)
209	Pandi Mele	Europa Oriental	Albânia	1939 / 2015	Masculino	Atenas	Soldiers of the Revolution
210	Tina Modotti	Europa Ocidental	Itália	1896 / 1942	Feminino	Kassel	Photographs of Pandurang Khankhoje, his agricultural experiments, and the Escuelas Libres de Agricultura, Mexico.
211	Benode Behari Mukherjee	Sul da Ásia	Índia	1904 / 1980	Masculino	Atenas	Landscape (Taladhvaj Bari), Landscape (Ghanta tala), 4 peças Sem título e Visva-Bharati News Single volumes from 1931–39 and 1981–84.
212	Krzysztof Niemczyk	Europa Oriental	Polônia	1938 / 1994	Masculino	Atenas	Selection of photographs by Eustachy Kossakowski and various individuals from the archive of Anka Ptaszkowska.
213	Ivan Peries	Sul da Ásia	Sri Lanka	1921 / 1988	Masculino	Atenas	Untitled (Seashore)

214	David Perlov	América do Sul	Brasil	1930 / 2003	Masculino	Atenas e Kassel	Old Aunt China, Drawing, Kibbutz Bror Hayil, The Water Tower of Kibbutz Bror Hayil, The Water Tower of Kibbutz Bror Hayil, Kibbutz Bror Hayil, Kibbutz Bror Hayil, Kibbutz Bror Hayil, Drawing, Sapo! Sapos!, Meine Herrn (My dear gentlemen), 6 peças Sem título, Carnival in Bror Hayil e In Search of Ladino (Atenas). My Stills, Old Aunt China, Diary 1, Diary 2, Memories of the Eichmann Trial, In Search of Ladino, Diary 3, Diary 4, Diary 5, Diary 6, Yavne Street e Works on paper and photographs (Kassel).
215	André Pierre	América Central	Haiti	1915 / 2005	Masculino	Atenas e Kassel	General Grand Bois, Le Grand Assortor, Imamou, Grand Bois, Untitled e Baron Samedi (Atenas). Traitement mystique de Erzuli par Agoue (Mystical treatment of Erzuli by Agoue), Ceremony Ibo dans la Forêt (Ibo ceremony in the forest), Ceremony with Issa and Suz e Le délogement/Rouangol diyo lal le (Moving/The Rouangol are leaving) (Kassel).
216	Dimitris Pikionis	Europa Ocidental	Grécia	1887 / 1968	Masculino	Atenas e Kassel	Paths and landscaping at the Acropolis and Filopappou, Thirteen preliminary drawings for the Acropolis and Filopappou paths and landscaping e Hélène Binet (Paths and landscaping on the Acropolis and Filopappou) (Atenas). Drawings from the series "Inspired by Attica" e Paths and landscaping of Filopappou and the Acropolis (Kassel).
217	Dmitri Prigov	Eurásia	Rússia	1940 / 2007	Masculino	Kassel	143 peças da série Appeals to the Citizens.
218	Hasan Reçi	Europa Oriental	Albânia	1914 / 1980	Masculino	Kassel	February 4, 1944 Massacre.
219	W. Richter	Europa Ocidental	Alemanha	1824 / 1892	Masculino	Kassel	Portrait of Gottfried Theodor Kellner.
220	Anne Charlotte Robertson	América do Norte	EUA	1949 / 2012	Feminino	Atenas e Kassel	A Tribute to Anne Charlotte Robertson
221	Erna Rosenstein	Europa Oriental	Ucrânia	1913 / 2004	Feminino	Atenas e Kassel	Polish Workers' Party Proclamation, Cyclists e Screens (Atenas). Looters, Drizzle, Dawn (Portrait of the Artist's Father), Midnight (Portrait of the Artist's Mother), Blood from Everywhere, Echo/Memory, Night e 2 peças Sem título.
222	August Wilhelm and Friedrich Schlegel	Europa Ocidental	Alemanha	1767 / 1845 e 1772 / 1829	Masculino	Kassel	Athenaeum. Eine Zeitschrift (Athenaeum: A magazine), vols. 1–3.
223	Bruno Schulz	Europa Oriental	Ucrânia	1892 / 1942	Masculino	Kassel	Cat, Tree with Bird, Grandmother, Prince with Princess e Unknown.
224	Scratch Orchestra (coletivo)	Europa Ocidental	Inglaterra	1969	Masculino	Atenas	Archival materials from Scratch Orchestra members Richard Ascough, Cornelius Cardew, Carole Finer Chant, Michael Chant, Christopher Holbs, Michael Parsons, Howard Skemton, Stefan Szczelkun, and Christian Wolf e Documentation of "The Scratch Cottage" at Arts Spectrum, Alexandra Palace, London, organized by Stefan Szczelkun.

225	Tom Seidmann-Freud	Europa Ocidental	Áustria	1892 / 1930	Feminino	Kassel	Selected drawings, photographs, and books.
226	Allan Sekula	América do Norte	EUA	1951 / 2013	Masculino	Atenas	School Is a Factory.
227	Baldugiin Sharav	Norte da Ásia	Mongólia	1869 / 1939	Masculino	Kassel	One Day in Mongolia, Baldugiin Sharav or an artist of the Urga School: Winter Palace.
228	Amrita Sher-Gil	Europa Oriental	Hungria	1913 / 1941	Feminino	Kassel	Self-Portrait as a Tahitian e Red Clay Elephant.
229	Vadim Sidur	Europa Oriental	Ucrânia	1924 / 1986	Masculino	Kassel	Der Gefesselte (Monument to the Victims of Violence) e Monument to the Modern Condition.
230	August Spies	Europa Ocidental	Alemanha	1855 / 1887	Masculino	Kassel	Rache! Rache! Arbeiter, zu den Waffen!! (Revenge! Revenge! Working men to arms!!)
231	Foto Stamo	Europa Oriental	Albânia	1916 / 1989	Masculino	Atenas	The Refugees
232	Gani Strazimiri	Europa Oriental	Albânia	1915 / 1993	Masculino	Atenas	Tirana's Old Bazaar
233	Władysław Strzemiński	Europa Oriental	Polónia	1893 / 1952	Masculino	Atenas e Kassel	Composition (Afterimage) e The Sun—The Heart of the Day (Atenas). 6 peças da série Deportations, 6 peças da série Cheap as Mud, Afterimage of Light. Landscape e Theory of Vision.
234	Alina Szapocznikow	Europa Oriental	Polónia	1926 / 1973	Feminino	Atenas e Kassel	Souvenir, Tumeur (Tumor), Sculpture (Fétiche IV) (Fetish IV) e Cendrier de célibataire I (The bachelor's ashtray I) (Atenas). Grand tumeur II (Large tumor II), Tumeurs accumulées (Accumulated tumors), Tumeurs accumulées II (Accumulated tumors II), Pamiątka I (Souvenir I), Pamiątka II (Souvenir II), Pamiątka III (Souvenir III) e Untitled (Mon oeuvre puise ses racines . . .) (My work has his roots . . .) (Kassel).
235	Yannis Tsarouchis	Europa Ocidental	Grécia	1910 / 1989	Masculino	Atenas e Kassel	Divertissement, Study for The Beach, Study for The Beach: Two Nudes, A Navy Officer, Study of Reclining Swimmer: Black Socks, White Shoes, Nikos the Standing Sailor, Stephanos Represented in Chiaroscuro, Aeropagus, Swimmer Undressing, Sailor and Blue Column e Sailor and White Column, Seminude Pianist, Drawings and set designs for theater and ballet works, Set models for theater works, Copying Titian, Paris, Study for Copying Titian, Paris, Seminude Pianist, Villeneuve-les-Sablons, The Painter and His Model e Young Man at the Window (Atenas). Twenty-one Zeimbekiko dance works (1974–82 and n. d.), and floor designed for posing sessions, Nude Dancer (uncompleted study) e Nude Dancer with Long Hair, Pink Background (Kassel).
236	Antonio Vidal	América Central	Cuba	1928 / 2013	Masculino	Kassel	24 peças Sem título, Pintura, Declaración de Intelectuales y Artistas sobre pretendida Bienal Hispanoamericana e Exhibition catalogue of Homenaje a José Martí. Plastica Cubana Contemporánea.
237	Albert Weisgerber	Europa Ocidental	Alemanha	1878 / 1915	Masculino	Kassel	Theodor Heuss. Jugendbildnis in Öl (Theodor Heuss: Adolescent portrait in oil)

238	Lionel Wendt	Sul da Ásia	Sri Lanka	1900 / 1944	Masculino	Atenas	A Tented Celebration, Animal Mask, Artist with Buddha Statue, At Ananda Gal Vihare, Collage of a Photograph and Paintings by George Keyt, Dressing a Kandyan Dancer, Net Fishing, People Watching a Procession, Portrait of Kandyan Dancer, Punting/Barge, Suramba Drumming e 6 peças Sem título.
239	Johann Joachim Winckelmann	Europa Ocidental	Alemanha	1717 / 1768	Masculino	Atenas	Thoughts on the imitation of Greek works in painting and sculpture, History of art in antiquity, Notes on "History of art in antiquity" e Johann Joachim Winckelmann Shown against an Italian Landscape.
240	Fritz Winter	Europa Ocidental	Alemanha	1905 / 1976	Masculino	Kassel	Aus der Folge (From the sequence)
241	Basil Wright	Europa Ocidental	Inglaterra	1900 / 1987	Masculino	Atenas	The Song of Ceylon
242	Andrzej Wróblewski	Europa Oriental	Polónia	1927 / 1957	Masculino	Atenas e Kassel	Execution against a Wall e Mother with a Killed Child (Atenas). Surrealist Execution (Execution VIII), Mourning News I-VI e 9 peças da série Flood in the Netherlands.
243	Ivan Wyschnegradsky	Eurásia	Rússia	1893 / 1979	Masculino	Kassel	Division de la coupole (Division of the Dome), Projet de clavier ultrachromatique (Project for an Ultrachromatic Keyboard), Hémisphère de 5184 cellules (Hemisphere of 5184 cells) e Réseau Sonore (Acoustic network).
244	Iannis Xenakis	Europa Oriental	Romênia	1922 / 2001	Masculino	Atenas	Ikhoor
245	Androniqi Zengo Antoniu	Europa Oriental	Albânia	1913 / 2000	Masculino	Atenas e Kassel	Self-portrait (Atenas). In the Market of Kruje e In Kindergarten/Preschool (Kassel).
246	Pierre Zucca	Europa Ocidental	França	1943 / 1995	Masculino	Atenas e Kassel	La monnaie vivante (The living currency) e Le grand tableau avec récupération de la plus-value (The big board with recovery of surplus value (Atenas). Six black-and-white photographs from La monnaie vivante (Living currency) e Le grand tableau avec récupération de la plus-value (The big board with recovery of surplus value) (Kassel).

ANEXO 5 – Gráficos de estudo sobre os artistas da documenta 14

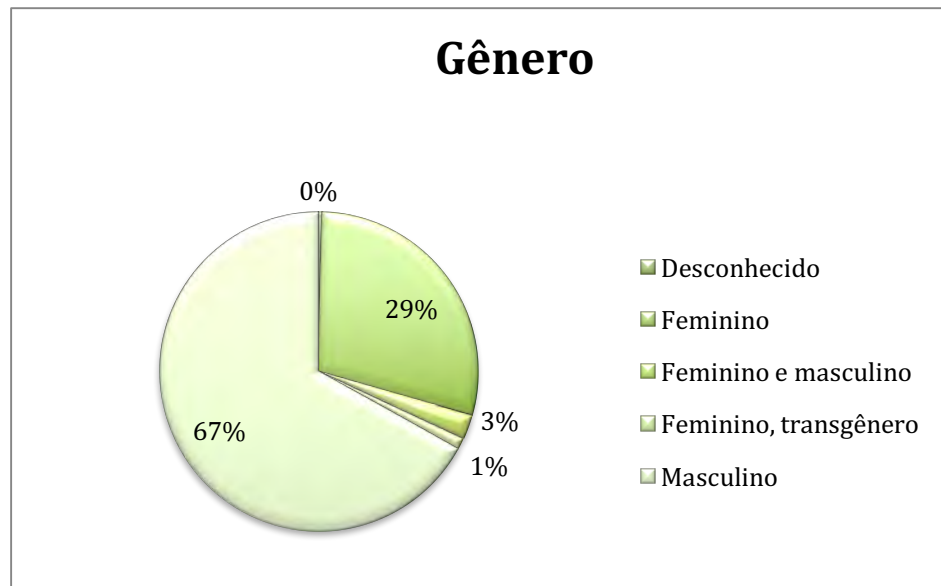


Gráfico 1 – Gênero dos artistas participantes da documenta 14.

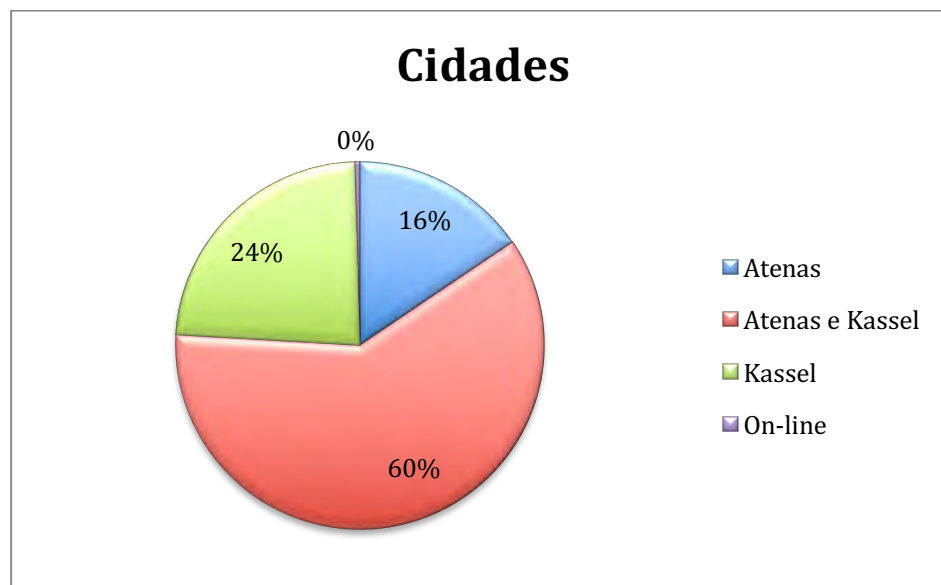


Gráfico 2 – Cidades de apresentação das obras dos artistas participantes da documenta 14.

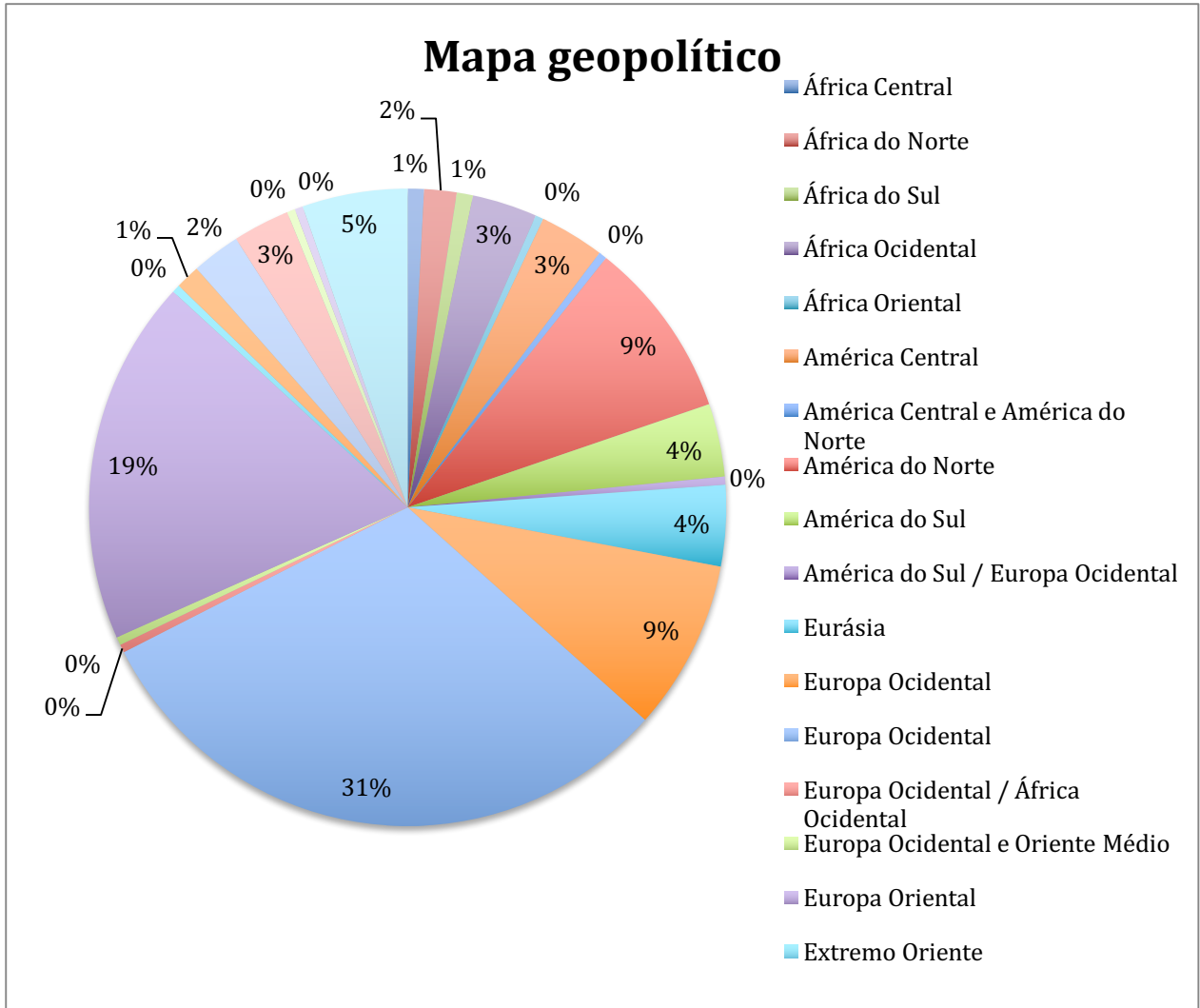


Gráfico 3 – Mapa geopolítico de procedência dos artistas participantes da documenta 14.

ANEXO 6 – Lista de obras públicas em Kassel, como legado da documenta para a cidade

Artista	Obra	Edição	Ano
Joseph Beuys	7.000 Oaks – City Forestation instead of City Administration	documenta 7 - 8	1982 - 1987
Walter de Maria	The Vertical Earth Kilometre	documenta 6	1977
Thomas Schütte	The Strangers	DOCUMENTA IX	1992
Horst H. Baumann	Lasercap, Kassel	documenta 6	1992
Max Neuhaus	Three to One	DOCUMENTA IX	1992
Haus Rucker-Co	Rahmenbau/Frame Construction	documenta 6	1977
Per Kirkeby	Spatial Sculpture	DOCUMENTA IX	1992
Claes Oldenburg	Pickaxe	documenta 7	1982
Jimmy Durham	Arkansas Black Apple Tree	dOCUMENTA (13)	2012
Giuseppe Penone	Ideas of Stone	dOCUMENTA (13)	2012
Ulrich Rückriem	Granite Block	documenta 7	1982
Lawrence Weiner	The Middle of the Middle of the Middle of	dOCUMENTA (13)	2012
Jonathan Borofsky	Man Walking To The Sky	DOCUMENTA IX	1992
Janet Cardiff e Georges Bures Miller	Alter Bahnhof Video Walk	dOCUMENTA (13)	2012
Lois Weinberger	What is Beyond Plants is at One with Them	documenta X	1997
Anatol Herzfeld	Dreamship Aunt Olga	documenta 6	1997