

# Rumo ao sul: a documenta 14 e o *parthenon of books*

LUCIANA BENETTI MARQUES VALIO

**Resumo:** Pretende-se discutir sobre a obra *Parthenon of Books* da artista argentina Marta Minujín, analisando os contextos que dialogam com a obra: a queima de livros durante o nazismo alemão e a ditadura militar na Argentina. A análise parte da proposta curatorial da documenta 14 de deslocar-se de seu centro hegemônico (a cidade de Kassel) para o Sul (em Atenas).

**Palavras-chave:** Arte Contemporânea. Documenta 14. Marta Minujín. Sul Global.



## Heading south: the documenta 14 and the parthenon of books

---

LUCIANA BENETTI MARQUES VALIO

Doutora e pós-doutoranda em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), como bolsista do Programa Nacional de Pós-Doutorado da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (PNPD/CAPES). Inclusive, realizou o presente trabalho com apoio da CAPES – Código de Financiamento 001. Atualmente participa do grupo de pesquisa Estratégias Expositivas do Desenho em Arte Contemporânea, cadastrado junto ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).  
E-mail: luvalio@yahoo.com

**abstract:** It is intended to discuss the artwork “Parthenon of Books” by Argentine artist Marta Minujín by analyzing the contexts that dialogue with the artwork: the burning of books during German Nazism and the military dictatorship in Argentina. The analysis is based in the curatorial proposal of documenta 14 to displace from its hegemonic center (the city of Kassel) to the South (in Athens).

**Keywords:** Contemporary Art. Documenta 14. Marta Minujín. Global South.

---

RECEBIDO: 21/02/2020

APROVADO: 11/04/2020

Democracy without books is not democracy.

(Marta Minujín)

There where they burn books, they burn in the end, people.

(Heinrich Heine)

*Bücherverbrennung* refere-se à queima de vinte mil livros realizada na Alemanha em 1933, logo após Adolf Hitler assumir o poder. Com o intuito de menosprezar e eliminar os intelectuais contrários ao nazismo, foi iniciada uma campanha, comandada por Joseph Goebbles, durante os meses de maio a junho, para a queima de livros. As fraternidades estudantis foram as responsáveis, pois eram estimuladas a atear fogo em livros de autores que não eram validados pelo regime. Os livros, em sua maioria, provinham de bibliotecas públicas. Tais eventos ocorriam em praças públicas em diversas cidades alemãs com o apoio das autoridades, da polícia e dos bombeiros.

Em Kassel,<sup>1</sup> em 19 de maio daquele ano, na Friedrichplatz, foram queimados cerca de dois mil volumes de livros dos autores locais e daqueles contrários ao regime nazista. Tratava-se de livros de autores como Thomas Mann, Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Alfred Kerr, Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche, Albert Einstein, Karl Marx, entre muitos outros. Eram considerados livros “não alemães” (*undeutsch*). “The bonfire was held in conjunction with books burnings in university towns across the country, a nation-wide ‘Action Against the Un-German Spirit,’ as it was termed, that aimed to rid Germany of ‘Jewish intellectualism.’” (BAL-BLANC *et al.*, 2015, p. 08). Tal ação contra o espírito não-alemão era justificada pela necessidade de purificação conforme a declaração: “O poeta nazista Hanns Johst foi um dos que justificaram [sic] a queima, logo depois da ascensão do nazismo ao poder, com a ‘necessidade de purificação radical da literatura alemã de elementos estranhos que possam alienar a cultura alemã.’” (1933..., [s.d.]). E em 1934, havia mais de três mil títulos proibidos pelos nazistas. Nas artes plásticas, a campanha de purificação da cultura alemã

---

<sup>1</sup> Kassel é uma cidade situada no centro da Alemanha, com cerca de 200 mil habitantes.

classificou todo o movimento da Arte Moderna europeia de “arte degenerada”. Portanto, foi banida qualquer arte que não estivesse de acordo com o ideal do regime nazista.

Os desdobramentos sob o comando do regime nazista na Alemanha são um trauma que permanece. Com o intuito de curar a ferida aberta pela 2ª Guerra Mundial, em 1955, Arnold Bode<sup>2</sup> criou a documenta<sup>3</sup> em Kassel, com a proposta de reconectar a cultura alemã, estagnada pelo nazismo, à cultura moderna europeia, isto é, retomar uma aproximação da arte alemã com a produção cultural da Europa.

A documenta tem sua sede no Museu Fridericianum, primeiro museu público da Alemanha, inaugurado em 1779, que, além de museu, foi também uma biblioteca pública. “Along with the art collections of the Hessian landgraves it held more than 100,000 books.” (BAL-BLANC *et al.*, 2015, p. 08). O Fridericianum tornou-se símbolo da total destruição da cidade de Kassel pelos bombardeios das forças aliadas, devido ao fato de ser a cidade da produção dos armamentos para o III Reich:

[...] In images taken after the bombing, we notice not just the thousands of burned volumes leafing out palely from the dark rubble, but the now naked Neoclassical armature of the building's columns; indeed, the eighteenth-century structure was designed in the “spirit of the Enlightenment” by Huguenot architect Simon Louis du Ry. The main architectural embodiment of that spirit, and of the classical ideal more generally was, of course, the Parthenon in Greece. [...] And the Parthenon would become the architectural model that has most often inspired the shape of Western public institutions edifices of knowledge, among them libraries, museums, universities, government buildings, courts, and banks. (BAL-BLANC *et al.*, 2015, p. 08).

---

2 Arnold Bode é pintor e professor; foi proibido de lecionar durante o nazismo. Foi o criador e curador das quatro primeiras documentas.

3 A grafia do nome do evento é realizada com a letra inicial “d” no minúsculo. Assim, ao longo de todo o texto, será mantida a grafia documenta e não Documenta para referir-se ao evento.

O estilo arquitetônico para a construção dos edifícios públicos foi inspirado no Parthenon de Atenas, durante o Iluminismo. Com o fim da Guerra, o Fridericianum foi reconstruído nos mesmo moldes. Para a primeira documenta, Bode organizou a exposição com as obras das vanguardas do início do século XX, trabalhos que foram proibidos pelo III Reich, aqueles considerados como “Arte Degenerada”. Os artistas selecionados tinham nomes como Picasso, Miró, Kandinsky, Klee, Matisse, Mondrian, Alexander Calder, Henry Moore e Giorgio Morandi. Ao todo, 148 artistas expuseram suas obras neste evento:

The exhibition featured a total of 670 works by 148 artists, most of them from Germany, France, and Italy. Bode was assisted in the process of developing the exhibition concept by a working committee led by the renowned art historian and conceptual pioneer Werner Haftmann, who advocated a theory of continuity in the development of abstract art. That tendency would be reflected again in even more insistent form four years later at documenta 2<sup>[4]</sup> — although no one was talking about a second exhibition in 1955 (RETROSPECTIVE, 2017).

Por meio de uma *exposição* em que os trabalhos dialogavam com a história do Museum Fridericianum, a primeira documenta assumiu um papel importante no campo artístico: foi o primeiro evento, após a Guerra, a retomar a discussão sobre arte reunindo diversos artistas consagrados com os jovens artistas alemães:

Ten years after the end of the war, a sense of optimism and new beginnings had returned to Kassel, a city nearly destroyed by Allied bombs. Totally burned out in 1943/44, the Museum Fridericianum—the oldest museum on the European continent, built in the spirit of the Enlightenment—had only recently been provisionally restored. One could hardly have found a more fitting symbol for the cultural-educational disaster Bode hoped to reverse with documenta. The bare, whitewashed

---

4 Atualmente, a documenta é uma das maiores mostras de arte contemporânea, sendo realizada uma vez a cada cinco anos.

walls offered him an almost spectacular setting for his presentation. He used Heraklith panels as structural cladding and wall drapes made of opaque black and semitransparent white plastic, which regulated the incoming daylight. In some cases, paintings were hung directly on these elements. Other unique features were the metal steles on which paintings were mounted as if floating in front of the wall or standing alone in the room (as in the case of the paintings by the Futurist Carlo Carrà) and thus assumed the character of being works in their own right. Not only were works of art to be presented in relation to one another, relationships were to be established between works and viewers as well (RETROSPECTIVE, 2017).

Posto esse contexto, o presente artigo pretende apresentar como a tendência da documenta de apenas exibir a arte euro-norte-americana (ou aquilo que a arte euro-norte-americana entende por arte) passa por modificações significativas em suas propostas curatoriais, principalmente após 2002, com a documenta 11, ao ser convidado o nigeriano Okwui Enwezor para ser seu curador. “Escolhendo Enwezor, o júri optou por um cidadão do mundo, um *Weltbürger* que vive em Nova York e que tem completo domínio literário e artístico da língua inglesa” (BELTING, 2002, p. 175). Esta fala de Belting (2002) pode ser entendida de maneira complexa, ao considerar que, mesmo Enwezor sendo um africano, leia-se um não ocidental, ele é um *Weltbürger*, ou seja, tem formação e atua conforme a cultura imperialista ocidental. Mesmo considerando essa leitura de Belting (2002), é Enwezor quem provoca uma ampliação da documenta para além daquilo convencionado dentro da arte euro-norte-americana:<sup>5</sup>

Nevertheless, just as Arnold Bode and his friends had developed the first *documenta* to connect postwar West Germany with the rest

---

5 A documenta X que teve a curadoria de Catherine David também proporcionou uma grande ruptura ao sair das premissas do cânon da arte euro-norte-americana, inclusive, sendo bastante criticada por isso. Contudo, embora seja a primeira mulher a ser a diretora artística da documenta, Catherine David é europeia, diferentemente de Enwezor.

of Cold War Europe via an exhibition of the newest developments in the late-modernist, international art of the time, so Enwezor was connecting the North Atlantic to the global South, like it or not, at the most important and influential recurring exhibition of all, with a notable focus on artists from Africa. This was an intensely geopolitical view of exhibition curating and one immediately recognized by visitors, even if they themselves were somewhat blind to their own metropolitan provincialism (GARDNER; GREEN, 2016, p. 187).

A documenta 11 foi a primeira vez em que um curador não europeu assumiu a direção da mostra. Sua proposta transpôs o território europeu, pois iniciou um projeto reflexivo que antecedeu à exposição. A ênfase no conteúdo discursivo é parte da prática curatorial de Enwezor, como pode ser verificado quando ele foi curador da segunda Bienal em Johannesburg:

Não meramente por sua intenção de “abran-ger a cidade inteira como um espaço *discursi-vo*” de maneira a atrair maior audiência para as questões contemporâneas – o que aconte-ce com frequência em nossos países. Antes, e sobretudo, ‘outro tipo de prática espacial’ foi testado como um método de desempenhar a arte em vez de exibi-la – uma tentativa de impedir a relação fetichista entre o público e o trabalho artístico, da qual ele acusa as ins-tituições ocidentais. (...) Johannesburg escre-veu Enwezor um ano atrás, “parece ser um modelo de hibridização do mundo no qual raízes são substituídas por rotas, levando as pessoas a incertas viagens pelo futuro” (BELTING, 2002, p. 175).

Deste modo, “Insistently transnational, interdisciplinary and transgenerational in its concerns, the broad artistic and critical scope of Documenta11 was devised by Enwezor and his team of six co-curators.” (DOCUMENTA 11, 2002, site). Com esta inten-ção, a documenta 11 esteve presente em quatro continentes, entre março de 2001 e setembro de 2002, tendo estabelecido um comprom-etimento e um envolvimento com comunidades distintas para “to probe the contemporary problematics and possibilities of art, politics, and society.” (DOCUMENTA 11, 2002, site). A documenta

11 fundamentou-se em cinco plataformas<sup>6</sup> *Democracy Unrealized*; *Experiments with Truth: Transitional Justice and The Processes of Truth and Reconciliation*; *Créolité and Creolization*; *Under Siege: Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos* e a última sendo a própria mostra em Kassel. Cada uma das plataformas foi realizada em um lugar diferente. Assim, pretendeu-se que este evento abrangesse um contexto globalizado:

The locus of Documenta11 is one of debate and contestation in which a constellation of theoretical ideas cross with praxis. Planned as intellectually rigorous and methodologically adventurous, the culmination of the platforms as an exhibition unfolds the complex vicissitudes that shape the Documenta11 exhibition when it opens on June 8, 2002. The platforms can be understood then as constellations that open up a critical review of processes of a range of knowledge production. Equally, these platforms perform a second operation in that they allow Documenta11 the opportunity to render transparent the dimension of its intellectual interest and curatorial research. Hence the entire conceptual orientation of the exhibition is decidedly interdisciplinary, connecting a wide range of scholars, philosophers, artists, and filmmakers, institutions, cities, and audiences. The locus of Documenta11 is one of debate and contestation, intellectually rigorous; methodologically adventurous more than any exhibition of contemporary art (DOCUMENTA 11, 2002, site).

Assim, após a proposta teórica de Enwezor, o direcionamento da documenta – apesar de continuar enraizada na Europa e ter o poder legitimador da arte – passou por mudanças significativas.<sup>7</sup>

---

6 Distribuição das plataformas: *Democracy Unrealized* (Viena, de 15 de março a 20 de abril de 2001; Berlim, de 9 a 30 de outubro de 2001), *Experiments with Truth: Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation* (Nova Delhi, de 7 a 21 de maio de 2001), *Créolité and Creolization* (Santa Lucia/Caribe, de 13 a 15 de janeiro de 2002), e *Under Siege: Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, and Lagos* (Lagos, de 16 a 20 de março de 2002); e a última sendo a própria mostra em Kassel.

7 Cabe aqui ponderar que não é novidade eventos de arte com um olhar diferenciado para o Sul. Gardner e Green (2016) abordam o tema das bienais do Sul. Eles apresentam a primeira onda de bienais (por volta de 1950) que

A documenta procurou abrir-se às alternativas não eurocêtricas, de maneira a abordar as relações com o Sul Global como possibilidade de atuação conjunta Norte-Sul.

Adam Szymczyk, curador da documenta 14, ocorrida em 2017, analisa a sua curadoria como um *continuum* de transformações estruturais no evento. Szymczyk (2017) refere-se às edições anteriores da mostra, traçando um caminho quase genealógico da necessidade de se repensar o ponto de vista eurocêntrico. Nas palavras do curador:

Each of these four editions of documenta testified to the necessity of rethinking the Eurocentric view of the world and staged acts to symbolically cease the cultural supremacy of the West, yet remained strongly rooted in Kassel, Germany, as documenta's proper "home" and place of the exhibition's homecoming at five-year intervals (SZYMCZYK, 2017, p. 27).

Na arte contemporânea, o entendimento do termo "sul" refere-se não apenas a um local geográfico no globo, mas a uma condição no sistema global. Para tanto, mostra-se pertinente apropriar-se de como Gardner e Green (2013) explicitam o entendimento do termo "sul", em artigo dedicado ao estudo de mostras de grande porte que foram criadas no período de Guerra Fria, como contraposição à divisão binária do mundo. Esse é o caso da Bienal do Mediterrâneo, em Alexandria; da Muzički Biennale Zagreb; da Biennial of Graphic Arts, na Liubliana; e de outras que surgiram com o intuito de apresentar sua posição como "países não alinhados" à bipolarização mundial. Dessa maneira:

And by "South", we mean something more than either the geographical mappings of the Southern hemisphere or the geo-economic contours of the "global South" as category of economic deprivation. While the notion of "South" can certainly encompass these terrains, it also asserts the histories of colonialism that coexist and are shared throughout

---

tinha o intuito de ser um movimento independente dos países dominantes na Guerra Fria e também analisam a III Bienal de Havana (1989) e os eventos subsequentes, que estabelecem relações Sul-Sul Global.



the world [...]. And while historical reflection is central to the South, it does not exclude the significance of constructive initiatives generated out of and in defiance of these histories: that is, the web of potentialities that can connect and be coordinated across the cultures of the South, emphasizing “South” as “a direction as well as a place”, to cite historian Kevin Murray, and as a zone of agency and creation, not simply poverty and exploitation (GARDNER; GREEN, 2013, p. 443 - 444).

Para tanto, na 14ª edição,<sup>8</sup> Szymczyk (2017) propôs que a documenta se deslocasse de sua posição central, na Alemanha, para a Grécia. A exposição teve início em Atenas, em abril, e a abertura em Kassel ocorreu somente no mês de junho. Ambas as mostras foram constituídas pelos mesmos artistas: “My proposition was to unfold documenta 14 in 2017 in two subsequent and partly overlapping iterations, both involving the same artists and other participants, in two cities: Athens and Kassel.” (SZYMCZYK, 2017, p. 19). Portanto, sob o título de “Learning From Athens”, a proposta curatorial desafia o visitante a deslocar-se e compartilha com ele a tentativa de reverter, ou pelo menos desorganizar, a ordem estabelecida.

Para apresentar e discutir sua proposta curatorial, Szymczyk, em parceria com Marina Fokidis, edita três volumes prévios às exposições (na Grécia e na Alemanha) e um volume durante o período expositivo da revista grega *South as a State of Mind*. Os quatro volumes exclusivos para fundamentar e possibilitar o engajamento com a mostra apresentam, já em seu título, um intuito bastante provocador para uma grande exposição do Norte Global como a documenta. O conteúdo discursivo que permeava os fios condutores da documenta 14 foram apresentados na revista. *South as a State of Mind* é uma revista publicada desde 2012, nos quatro volumes em parceria com a documenta é desenvolvida a seguinte proposta: “We imagine the South of documenta 14 — both the

---

8 Parte da descrição sobre a documenta 14 foi apresentada pela autora na comunicação “‘Fundi (Uprise)’: A ascensão do Sul na documenta 14”, no 27º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas - Práticas e Confrontações, realizado em São Paulo, entre os dias 24 e 28 de setembro de 2018.

journal and the imagined spaces it invokes — as a place of research, critique, and literature paralleling the years of work on the exhibition overall, one that will help define and frame its concerns and aims” (DOCUMENTA 14, 2015, p. 06).

No primeiro número dedicado à discussão da documenta 14, lançado em outubro de 2015, a coletânea de textos, de maneira geral, abordou as questões críticas e emergenciais vivenciadas pelo sul da Europa. A revista ganhou corpo, problematizando o contexto local (entende-se aqui: sul da Europa, talvez norte da África e Oriente Médio), tratando-o a partir de questões consideradas globais: guerras, miséria, fome, processos de descolonização, exploração, deslocamentos humanos e refugiados. Ainda são abordadas nos outros números: o colonialismo e o neoclassicismo, o silêncio e as máscaras, o feminismo e o transfeminismo, a fome e a arquitetura, bem como as políticas da miséria e suas representações, da misericórdia à avareza (LAUNCH..., 2015).

O curador Adam Szymczyk (2017) justifica a escolha pela realização da documenta 14 também na Grécia, devido ao que simboliza seu contexto político, econômico e social atual. “In Athens, the actual hardship of daily life is mixed with the humiliating stigma of ‘crisis’ imprinted on the communal body in a well-known, pseudo-compassionate, moralizing and in its essence neocolonial and neoliberal formula” (SZYMCZYK, 2017, p. 21). A crise econômica que assola o país, o cerceamento da liberdade individual por meio do controle do capitalismo e a Guerra Civil na Síria que gera multidões de refugiados para a Grécia são fatos que descortinam um cenário estarrecedor e pessimista e levam a proposta da documenta 14 de questionar-se: “Indeed, it has made us ask ourselves how our work might become meaningful and purposeful for the world we live in today” (SZYMCZYK, 2017, p. 23).

Quando a documenta 14 traz à discussão o Sul como estado de espírito, entende-se que também em sua proposta curatorial considera o Sul como uma “zona de agenciamento e criação, e não somente de pobreza e exploração” (GARDNER; GREEN, 2013, p. 444). Ao se considerar a intenção explicitada na proposta curatorial – de enfatizar outras vozes, outros discursos, outras possibilidades de estilo de vida e outras formas de conhecimento –,

compreende-se que a documenta busca privilegiar/valorizar a participação de artistas considerados não centrais ou que pretendem dar voz àqueles sujeitos marginalizados, exibindo trabalhos que instiguem reflexões sobre a ordem dada. Inclusive, alguns trabalhos chegam a ser manifestos panfletários sobre questões políticas e sociais. Além disso, mostra-se relevante ressaltar que foram também exibidos documentos (livros e vídeos) – que não são obras e nem propostas de artistas – com o intuito de enfatizar e/ou justificar os discursos do evento.

Ainda que a intenção fosse desestruturar a ordem dada, não há como se desconsiderar o papel que a documenta tem e representa no mundo da arte, isto é, a documenta tem um papel central na divulgação e na promoção da arte contemporânea internacional. Por estar localizada na Alemanha, a documenta atua, portanto, a partir de uma posição hegemônica, apesar de que seu curador, Adam Szymczyk (um polonês), ter se proposto a questionar essa lógica.

Com o objetivo de situar a documenta 14 neste contexto global e criar uma ação propositiva, o curador entende o seu papel da seguinte maneira:

The decision to conceive of documenta 14 as a “theater as its double” (per Antonin Artaud) in Athens and Kassel – thereby moving its geographic and ideological center from its home in Germany – was a consequence of the feeling of necessity to act in real time and in the real world. The world cannot be explained, commented on, and narrated from Kassel exclusively – a vantage point that is singularly located in Northern and Western Europe – or from any one particular place at all. (SZYMCZYK, 2017, p. 26 - 27, grifo próprio).

Aqui cabe retomar a proposta geral do evento: deslocar-se para Atenas com o intuito de, a partir deste deslocamento, compreender o Sul enquanto um estado de espírito. Com isso, além de sair de seu território sede, a documenta considera se tratar de uma mudança do Norte para o Sul Global e não do norte para o sul da Europa, como pode ser também analisado. Obviamente, aos latino-americanos, esse pode não parecer um deslocamento significativo, uma vez que a exposição permanece na Europa e, ainda

por cima, se desloca para o país berço do pensamento ocidental. Com esta ênfase, a releitura da frase de Szymczyk (2017) sobre a “necessidade de agir em tempo real e no mundo real” estabelece um ruído no discurso. De qual mundo real o curador se refere? A miséria, a crise, as dificuldades pelas quais a Grécia vive em decorrência de uma exploração do capitalismo neoliberal seriam o mundo real? Se assim for, por uma lógica de opostos, pode-se pensar que a Alemanha seria, então, o mundo idealizado, imaginado, desenvolvido? Ao final da frase, ele ameniza seu posicionamento, considerando que o mundo não pode ser explicado de um único ponto de vista independentemente do local. Trata-se de um posicionamento oposto à visão hegemônica europeia e, então, estaria enfatizando a importância de outras visões de mundo, ou realidades, como locais de ação.

De todos os modos, trata-se de uma mostra central (quicá a principal mostra de arte contemporânea) que se propõe a direcionar seu enfoque para o Sul. Não só um olhar externo para ele, mas com o desejo de compreendê-lo a partir de seus próprios processos. Assim, a ideia do curador parte do pressuposto de que é necessário “desaprender” (*unlearning*), para que seja possível aprender de outra maneira ou à maneira do outro. Para tanto, é elaborado o Programa Educativo *Aneducation*, que seria:

A neologism sitting somewhere between anarchy and pedagogy, *aneducation* rolls off the tongue when spoken, becoming again something else. Depending on which voice or voices breathe it—how loud, how soft, how long—*aneducation* is embodied differently in the world. A trickster term: listeners cannot know how *aneducation* is spelled, leaving space for productive misinterpretation. Indeed, *aneducation* is therefore less an attempt at a curriculum than a cacophony, a chorus of voices that not only speaks but listens, shifts, doubts, and dreams. It is a mode for unlearning, or, conversely, a nourishing act, a warm gesture that reaches out to the possibility of learning otherwise. (PUBLIC..., 2017, [s.p.]).

Aparentemente, trata-se de uma proposta um tanto idealista, ainda mais porque, de certo modo, talvez queira “ensinar” ao espectador em um processo de *desaprendizagem*. A sensação

pessoal desta autora, ao visitar a mostra, foi a de que se tratava muito mais de um processo de *desaprendizagem* imposto do que um convidativo e, como tal, tornava-se possível de ser rejeitado. A rejeição, assim, não se daria por ser algo diferente simplesmente, mas por não oferecer um formato convidativo que leve a audiência a se deslocar de suas próprias epistemes.

Como parte do programa da exposição, foram propostas as visitas guiadas, denominadas de *Walks*. Os *Walks* eram percursos pré-determinados, realizados em pequenos grupos e em horários agendados com os monitores da exposição. Como a exposição se espalhou por trinta e três espaços da cidade de Kassel, havia quatro possibilidades de percurso naquela cidade e, em Atenas, havia três. A proposta dos *Walks* é descrita da seguinte maneira:

Paths, routes, and parcours cross and intertwine, as visitors consider the pathways taken by peripatetic thinkers as a point of departure for a reflection on the act of walking. Joining a member of the documenta 14 Chorus, visitors can create their own lines of inquiry, questioning and entering into dialogue as they unravel and unfold documenta 14 together. Historically, the chorus of Greek tragic theater was made up of nonprofessionals and citizens who served as commentators, shape-shifters, and empathizers between the audience and the actors. The Chorus for documenta 14, meanwhile, enacts a multiplicity of roles with visitors to the exhibition, drawing out broader perspectives related to the sociopolitical and geographical contexts of the documenta 14 project. Visitors thus become contributors to the life of documenta 14—negotiating routes and responses to artworks alongside one another. The documenta 14 Chorus creates a chorality that continues to resonate with mythologies, stories, debates, and rumors beyond the realm of the exhibition. (PUBLIC..., 2017, [s.p.]).

Mesmo com as visitas guiadas, encontrar informações sobre os artistas e as obras era praticamente um procedimento investigativo, pois, por meio do Programa Educativo *Aneeducation*, a intenção de levar o espectador a *desaprender* seus conceitos pré-concebidos para vivenciar outras possibilidades partia da premissa de

ocultamento das informações. Assim, havia o mínimo de informações possíveis para possibilitar a elaboração de questionamentos individuais e formas pessoais de investigação. Até mesmo o catálogo, *Daybook*, foi elaborado de maneira a exigir certa atuação do leitor para obter as informações. Em seu formato, os artistas não estavam organizados em ordem alfabética, mas sim em sequência conforme os dias da exposição. Já o próprio nome do catálogo refere-se às datas e nele não são numeradas as páginas – a primeira página coincide com a data da abertura da exposição em Atenas, no dia 9 de abril de 2017, e a última página é a do dia 17 de setembro de 2017, último dia da documenta 14 em Kassel. Assim, a artista Marta Minujín, por exemplo, está na página 17 de junho de 2017.

Todo esse processo proposto pela curadoria tem um lado interessante, uma vez que se interrompe a anestesia das mostras em que tudo é dado pronto e de maneira conhecida. Esta tentativa leva o espectador visitante a uma posição mais ativa do que a de ser mero receptáculo daquilo que é exibido. Contudo, há que se ponderar que se trata de uma mostra com cerca de 163 artistas, muitos com mais de uma obra exibida, espalhados em 33 locais de Kassel. Além disso, muitas dessas obras estabelecem um diálogo com a obra também realizada em Atenas. Ou seja, um excesso, principalmente ao se considerar o conteúdo das obras. Uma monumentalidade, um grandioso evento, com praticamente 900 mil visitantes em Kassel e 340 mil em Atenas, com um custo de 47.300.000 euros (considerando-se ambas as cidades).<sup>9</sup>

A respeito do conteúdo das obras, muitas abordavam os estados de miséria humana com um forte cunho crítico. A questão dos imigrantes “sem papel”, sem local e sem destino foi amplamente abordada, por meio de filmes, performances, documentários e instalações. Os interesses capitalistas sobrepondo e explorando as culturas nativas em relação às suas terras, cultos e cultura também

---

9 Mesmo que a mostra tenha sido realizada em duas cidades, esse valor investido é bastante alto. Apenas a título de conhecimento, a 32ª Bienal de São Paulo de 2016 teve um número de visitantes semelhante à exposição em Kassel, cerca de 900mil. Fez uma mostra com a metade dos artistas (devido ao projeto curatorial, normalmente as bienais têm mais artistas participantes), ocupando apenas o espaço do Pavilhão da Bienal e o Ibirapuera. Seu orçamento foi de 29 milhões de reais.

foram denunciados, dando voz a uma população à margem do sistema-mundo, que é intencionalmente apagada e desvalorizada. A memória da 2ª Guerra Mundial apareceu fortemente como um trauma ainda latente<sup>10</sup> em ressonância com os traumas das guerras mais recentes. Por fim, de modo geral, as obras mostraram, cada uma com sua especificidade, um forte e crítico posicionamento político. Não houve tentativas de dissimular o contexto onde estavam inseridas; ao contrário, muitas assumiram a função de denúncia, outras abordaram as questões prementes da Europa: os imigrantes refugiados e as guerras em seus países de origem, fruto da exploração do modelo da matriz colonial de poder.<sup>11</sup>

A mostra em Kassel apresentou claramente a tentativa de trazer a questão da Grécia para a Alemanha – por meio da participação de quinze artistas de origem grega, além da exibição da coleção do Museu Nacional de Arte Contemporânea da Grécia (EMST) no Museu Fridericianum, principal local de exposição da documenta. Pode-se considerar a tentativa exitosa, pois a maneira como os trabalhos foram apresentados remetia aos problemas vivenciados pelos gregos. Contudo, o que se pode questionar é se tal forma de denunciar possibilita alguma transmutação ou apenas reforça a imagem do “estigma humilhante de ‘crise’ impresso no corpo comunal em uma fórmula bem conhecida, pseudo-compassiva, moralizante e em sua essência neocolonial e neoliberal”<sup>12</sup> (SZYMCZYK, 2017, p. 21, tradução própria) vivenciado na Grécia. Em outras palavras, se pode questionar se a maneira como a exposição foi apresentada não vitimizaria mais os gregos do que os colocaria como atores de sua própria situação.

---

10 A questão do trauma da 2ª Guerra Mundial é um tema frequente em todas as edições da documenta, especialmente por se tratar da culpa vivenciada pelos alemães. Esse é um tema complexo que não será aqui abordado com a atenção requerida, mas se deixa registrado que o propósito de se criar a documenta (para curar as feridas da guerra) ainda permanece em sua 14ª edição.

11 A matriz colonial de poder refere-se à estrutura conformadora da hegemonia colonial que permanece presente até os dias de hoje. Para saber mais a respeito, ver Palermo e Quintero (2014).

12 Frase anteriormente descrita, foi traduzida com o intuito de enfatizar a fala de Szymczyk.

Outro aspecto que se quer abordar é a questão da monumentalidade do evento. O custo total utilizado para a documenta nas duas cidades e a quantidade de público visitante demonstram o caráter ainda detentor do direito legitimador da arte. Segundo Grasskamp (1999), a documenta segue um modelo de eventos que cria sua própria notoriedade e estabelece seu espaço na historiografia da arte. Ele exemplifica que a seleção de trabalhos para o evento não necessariamente segue somente sua qualidade, mas as intenções que se querem promover o evento. Com isso, ele pretende demonstrar como a documenta é um exemplo de produção da História da Arte, porque ela antecipa a própria produção da História da Arte ao organizar “an exhibition of international stature, which substantially forms the general consciousness of what counts as contemporary art” (GRASSKAMP, 1999, p. 71). Como consequência, embora num sentido quase reverso, a arte contemporânea corrobora para possibilitar a revisão da própria História da Arte. Ou seja, trata-se de um sistema que se autovalida, tanto aquilo que é exibido na documenta é validado enquanto arte contemporânea, quanto é a própria prática artística que exige novas teorias e novos métodos para ser incorporada à História da Arte.

Grasskamp (1999) também destaca o papel do curador. Trata-se do principal papel na mostra de arte, assim ser diretor artístico, ou curador, de uma documenta é uma questão de carreira. Portanto, quanto maior, mais visto, mais aplaudido ou criticado for o evento, mais promissora será a carreira.

A monumentalidade da documenta é reforçada na 14ª edição. Mesmo que pareça contraditório, uma vez que a proposta é proporcionar um deslocamento de seu lugar hegemônico, a exposição como um todo é reforçada pelo porte do evento. Que condição teria a Grécia (ou talvez outro país do Sul Global) de produzir um evento com esse investimento público? A documenta é realizada a partir de investimentos públicos da cidade de Kassel e do estado de Hesse.<sup>13</sup> Inclusive, importante considerar que a exposição

---

13 Após o evento, devido ao alto custo, ainda mais pelo orçamento inicial ter sido extrapolado na ordem de 8 milhões de euros, a auditoria externa apontou várias questões que levaram a uma situação bastante delicada da documenta gGmbH. Se não fosse pelos investimentos públicos, a instituição estaria falida,



em Atenas só foi realizada pelos investimentos alemães.<sup>14</sup> Talvez uma característica intrínseca da arte contemporânea seja a possibilidade de reforçar e criticar um aspecto, ao mesmo tempo. No caso da documenta 14, mesmo ao criticar o papel eurocêntrico da documenta, o evento em si enfatiza esse eurocentrismo mediante o caráter monumental da mostra.

Neste sentido, torna-se necessário discutir a obra que simbolizou a documenta: o *Parthenon of Books*, da artista argentina Marta Minujín. Trata-se de uma obra que foi produzida pela primeira vez em 1983 e foi refeita para a documenta. Nela:

[...] she put the democratic ideal back into circulation at the moment when the military junta fell. Her artistic project was part of her series “La caída de los mitos universals” or “The Fall of Universal Myths” which appropriated monumental icons to replicate them, break them up into pieces, and redistribute them into the public realm. In a certain way, the artist gives back to these symbols - reified and confiscated by institutionalization or capitalization - their status as offerings. [...] In her mass-participation projects, Minujín rediscovers de initial value of a collective treasure; she melts shared capital back down into cultural currency without remainder. She lays down the verticality of public edifices that embody confiscated cultural knowledge and a hide-bound heritage. She dilapidates the fortune these myths represent. By literally tilting these symbols, Minujín not only gives new meaning to these monuments, she offers them a new sensuality (BAL-BLANC, 2017, 17th June).

Por ser uma artista argentina, Marta Minujín viveu a ditadura militar em seu país entre 1967 e 1983. Com a retomada da democracia, em um ato de comemoração ao fim do regime autoritário,

---

sem possibilidades de pagar seus funcionários até o final da exposição.

14 Em meio à crise financeira da instituição, após a 14a edição da documenta, Szymczyk retruca aos ataques que recebeu da seguinte maneira: “I think blaming ‘Athens’ for the trouble is an easy political excuse, opening the way to limiting the autonomy of any future documenta through managerial ‘adjustments,’ thus undermining the fundamental premise of the project — its autonomy” (SZYMCZYK *apud* PERLSON, 2017, site). Isso também pode ser entendido como a constatação de que realizar uma exposição em Atenas com dinheiro público alemão não teve uma boa repercussão no país.

Minujín produz a obra *Parthenon of Books*. Para compor a obra, Minujín pede por doação de livros proibidos durante a ditadura militar. Foram doados, por pessoas assim como por editoras, livros que foram proibidos e que permaneceram escondidos para serem trazidos para os holofotes da obra de arte. Mais de 20 mil volumes de livros foram recebidos e dispostos (amarrados) na estrutura de ferro de tamanho 70 x 30 x 20 metros, no formato do mais antigo símbolo da democracia: um parthenon.

**Imagem 1 - The Parthenon of Books, de Marta Minujín - Alemanha (2017)<sup>15</sup>**



Fonte: acervo pessoal da autora.

After five days of exhibition, two cranes tipped the building slightly to one side, allowing viewers to remove the books and take them home. A public action devoted to returning the once-forbidden books to circulation is also being planned for the new Parthenon at the end of documenta 14 (Email de divulgação sobre o evento, recebido em 19 out. 2016).

---

15 Aço, livros e folhas de plástico, 19.5 × 29.5 × 65.5 m. Comissionado pela documenta 14, com apoio do Ministério das Comunicações e Cultura da Argentina. Friedrichsplatz, Kassel, Alemanha.

Esta obra que se refere ao símbolo da democracia é instalada na Friedrichplatz, em frente ao Museu Fridericianum, e seu tamanho igual ao original grego apresenta sua monumentalidade. Esta obra é visualmente impactante e passível de ser avistada de vários pontos da praça bem como do alto dos edifícios ao redor, por estar na centralidade do evento. O discurso para a ocupação do espaço é ainda reforçado na duplicidade do evento na Grécia, presente nas obras do Museu Nacional de Arte Contemporânea da Grécia (EMST) exibidas no Fridericianum. O Parthenon é tido como símbolo da democracia, da liberdade, mas também do conhecimento e do saber. O Parthenon grego foi construído como um templo à deusa Atena, protetora da cidade de Atenas. Mais que um lugar para culto, a imagem da deusa Atena refletia no uso do espaço do templo. Sobre a mitologia:

Na tradição mais corrente, porém, a deusa figura como filha de Zeus, o senhor do Olimpo, e de Métis, a Prudência. Uma vez que a sabedoria, encarnada por Métis, não podia, conforme os gregos, constar entre os dotes femininos, Zeus engoliu a amada e, por meio dela, tronou-se o mais sábio dos deuses - qualidade que transmitiu a Atena. [...] [Atena] desde o primeiro instante de existência, caracteriza-se como divindade guerreira. Mas não encarna a força bruta, que massacra sem propósitos. Antes, representa a arte bélica, a luta racional e justa, que tem por objetivos defender ideais elevados, divulgar a cultura grega, estabelecer a paz e assegurar a ordem entre seus devotos. [...] Firmando-se como deusa civilizadora, presenteou seus devotos com o leme, que inventou para evitar que os barcos se perdessem ao sabor das ondas e das correntes. Em seguida, homenageou-os com a beleza da música, criando a flauta. E enriqueceu-os transmitindo-lhes as técnicas de fiar, tecer e bordar, nas quais era exímia, conforme atesta a lenda de Aracne (SOLNIK, 1976, p. 146 - 147).

Além destas características, Atena também é referenciada como a deusa da agricultura, estando relacionada ao orvalho e às umidades. Foi considerada como protetora da cidade que leva seu nome em homenagem, por trazer aos homens a oliveira,

“cujos frutos os gregos extraíam não só o alimento, mas também o óleo utilizado na higiene corporal e na iluminação das casas e dos templos.” (SOLNIK, 1976, p.147). Inclusive, Atena ensinou aos homens a fazerem os jarros de barro para conservarem e transportarem seus alimentos. Era exímia tecelã e compartilhou com os mortais seu domínio da arte de fiar e tecer.

Com essa menção à deusa mitológica Atena, se pretende concluir que mais do que o saber e o conhecimento racional, Atena é referência a toda uma cultura ocidental que se estabelece a partir de seus atributos civilizatórios. Portanto, Minujín, ao replicar o templo devoto a essa deusa, está replicando a imagem que representa toda essa cultura, não apenas um saber culto, intelectual. É também instigante considerar que a artista parece querer recuperar essa cultura civilizatória que foi levada ao extremo da barbárie, durante o regime militar que acometeu não somente a Argentina, mas toda a América Latina entre as décadas de 1960 e 1980.

Mais especificamente, Minujín alude à censura e aos livros proibidos durante a ditadura na Argentina. Na reprodução da obra para a documenta 14, ela amplia essa referência ao se considerar a *Bücherverbrennung*, que não deixa de compreender também o ataque dos aliados a Kassel, quando destruiu completamente o Fridericianum e sua coleção de cerca de 350 mil volumes, como consequência do efeito terrível do nazismo. Exatamente no lugar onde, em 1933, foram queimados livros, em 2017, é construída uma estrutura metálica, em formato e tamanho iguais ao símbolo mais antigo da democracia, preenchida com cerca de 100 mil livros proibidos,<sup>16</sup> de autores diversos. Trata-se de uma referência direta, uma denúncia explícita da censura, mas que realça o poder do conhecimento como elemento libertador e subversivo, que só pode ser contido por meio da repressão autoritária e violenta:

---

16 Os livros foram coletados por meio de uma programação específica, lançada entre os dias 19 e 23 de outubro de 2016. Para tal, foi utilizado um stand na Feira Literária de Frankfurt: “You are cordially invited to help us realize the artwork by donating books. Beyond the timeframe of the Frankfurter Buchmesse you are very welcome to send books via mail to Athens or Kassel or drop them off in person” (informação enviada por email, recebido em 19 out. 2016).

Likewise, the strange confluence of the three examples of knowledge building and burning cited here [o museu Fridericianum, o Parthenon grego e a obra de Minujín] reveal that are never just that - libraries and temples are embodiments of power relationships and emblems of hegemony (from the Greek *ἡγεμονία*, or *hegemony*, meaning rule). They project and receive power, which always includes violence. Their architecture is indivisible from ideology and political and economic aggression, just as it can serve as shelter for literature and ideas and resistance. Architectural projects can be “understood as a cognitive object allowing us to fathom the potential of the social production of space,” Lukasz Stanek notes. Temples and libraries, those old stories of knowledge climbing upward through the political air, are also our new stories: in them we read and locate our contemporary commons, a kind of debt (BALBLANC *et al.*, 2015, p. 08).

A tentativa de considerar a monumentalidade da obra de Minujín como uma obra que sintetiza o evento da documenta 14 possibilita inúmeras conexões que perpassam os mais diversos discursos. Contudo, aqui se pretendeu refletir brevemente sobre os contextos que constituem as relações de poder, sejam eles de regimes autoritários como o nazismo na Alemanha e a extrema direita militar na América Latina, seja o próprio conhecimento e a cultura ocidental. A base epistemológica do ocidente nasce no pensamento grego; portanto, a deusa Atena, enquanto deusa da civilização, oferece aos homens a sabedoria, o conhecimento, a produtividade, a tecnologia (remete-se ao leme dado aos homens) e tudo aquilo que se estabelece como a epistemologia ocidental desenvolvida em seguida. Sabemos (vivemos diariamente) de seu efeito ao longo dos séculos, das explorações, das invasões, do colonialismo, do imperialismo e de outras formas de domínio e aniquilação da natureza, de pessoas, saberes e culturas.

Em tempos em que a liberdade é cedida em troca de segurança, quando o viver no coletivo é constantemente ameaçado por interesses individualistas que privilegiam poucos, cada vez mais,

a democracia parece ruir e perder terreno para governos autoritários. É nesse contexto que a obra *Parthenon of Books* deve ser lembrada, ainda que, em 2020, dela permaneça apenas sua documentação e representação na mídia. A obra refere-se ao poder subversivo do pensamento e da liberdade, ao poder libertário da leitura e do saber textual. A obra reverbera dentro da própria monumentalidade intrínseca de suas características, assim como é representativa do símbolo da documenta.

Neste contexto, o *Parthenon of Books* parece que ganha mais força em seu discurso presente em uma mostra que considera o Sul como um estado de espírito.<sup>17</sup> Esta busca é a principal proposta de ação da documenta 14 e a exposição apresenta outros modos e outras experiências de vida (outras epistemologias). Tem intenção de alterar seu modo eurocêntrico de compreensão de mundo, questionando seu local de origem na cultura ocidental. Ainda assim, cabe à documenta soltar de suas arramas institucionais/territoriais, de sua estrutura, que a mantém sólida, porém rígida em seu poder legitimador da arte contemporânea. Sendo assim, falta ao *Parthenon of Books* compartilhar seus livros (neste caso, em sentido figurado) ao final. De forma semelhante, falta à documenta 14 dividir o conhecimento que detém e é proibido àqueles que não estão no Norte Global e que não podem obtê-lo, por não terem direito a voz. Trata-se do poder de ditar as regras do sistema.

## Referências

1933: a grande queima de livros pelos nazistas. **DeutscheWelle**, [online], [s.d]. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/1933-grande-queima-de-livros-pelos-nazistas/a-834005>>. Acesso em: 16 fev. 2020.

BAL-BLANC, P. Marta Minujín. In: SZYMCZYK, A.; LATIMER, Q. (eds.). **The documenta 14**: Daybook. Munich: Prestel Verlag, 2017. p. 17 June.

BAL-BLANC, P. *et al.* What foundations have been laid for them: the buildings and burning of knowledge. In: LATIMER, Q.; SZYMCZYK, A. (eds.). **South as a state of mind #6** [Documenta 14 #1]. Kassel, v. 1, p. 07 - 25, 2015.

---

17 Alusão à revista *South as a State of Mind*.

BELTING, H. Arte Híbrida?: Um olhar por trás das cenas globais. **Arte & Ensaios**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA – UFRJ, Rio de Janeiro, n. 9, p. 167 - 175, 2002.

DOCUMENTA 11. **Introduction – Documenta 11 Timeline**. Documenta 11, Kassel, Alemanha, 2002. Disponível em: <<http://www.documenta12.de/archiv/d11/data/english/index.html>>. Acesso em: 11 fev. 2020.

DOCUMENTA 14. **South as a state of mind #6** [Documenta 14 #1] 2015, Kassel, Alemanha, v. 1, p. 07 - 25, 2015.

GARDNER, A.; GREEN, C. **Biennials, Triennials, and documenta**: the exhibitions that created contemporary art. London: Wiley Blackwell, 2016.

\_\_\_\_\_. Biennials of the South on the edges of the global. **Third Text**, London, v. 27, n. 4, p. 442 - 455, 2013. Disponível em: <[http://thirdtext.org/issues?item\\_id0=976&issue\\_number=Volume%2027,%202013&offset=0](http://thirdtext.org/issues?item_id0=976&issue_number=Volume%2027,%202013&offset=0)>. Acesso em: 15 fev. 2020.

GRASSKAMP, W. For example, *documenta*, or, how is art history produced? In: GREENBERG, R.; FERGUSON, B. W.; NAIRNE, S. (eds.). **Thinking about exhibitions**. London: Routledge, 1999. p. 67 - 78.

LAUNCH of the documenta 14 publication program with *South as a State of Mind #6* [documenta 14 #1]. **Documenta 14**, [online], 2015. Disponível em: <[http://www.documenta14.de/newsletter/10/2015-10-14\\_en.html](http://www.documenta14.de/newsletter/10/2015-10-14_en.html)>. Acesso em: 15 fev. 2020.

PALERMO, Z.; QUINTERO, P. (comp.). **Anibal Quijano**: textos de fundación. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2014.

PERLSON, H. Adam Szymczyk pushes back against documenta’s financial audit, accusing the Board of “Fabricating” a “Controlled scandal”. **ArtnetNews**, [online], 21 nov. 2017. Disponível em: <<https://news.artnet.com/art-world/adam-szymczyk-replies-to-documenta-14-audit-report-1154420>>. Acesso em: 12 fev. 2020.

PUBLIC Education – About. **documenta 14**, [online], 2017. Disponível em: <<http://www.documenta14.de/en/public-education/1066/about>>. Acesso em: 11 fev. 2020.

RETROSPECTIVE: documenta 14. **Documenta**, [online], 2017. Disponível em: <[https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta\\_14#](https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_14#)>. Acesso em: 15 fev. 2020.

SOLNIK, A. Minerva. In: PESSANHA, J. A. M. *et al.* (ed.) **Mitologia**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1976. p. 145 - 160.

SZYMCZYK, A. 14: Iterability and otherness – learning and working from Athens. In: SZYMCZYK, A.; LATIMER, Q. (eds.). **The documenta 14 Reader**. Kassel: Prestel Verlag, 2017. p. 17 - 42.