

**“FUNDI (UPRISE)” : A ASCENSÃO DO SUL NA DOCUMENTA 14**

**“FUNDI (UPRISE)” : THE SOUTH UPRISE IN DOCUMENTA 14**

Luciana Benetti Marques Valio

**RESUMO**

O presente artigo abordará o pensamento de-colonial de Walter Mignolo por meio da apresentação da obra “*Fundi (Uprise)*” de Aboubakar Fofana na documenta 14. Para tanto, inicia-se com a reflexão sobre quem detém o poder dos discursos/teorias. Ainda que a documenta 14 tenha buscado por um olhar para o sul, permanece em seu lugar de fala na posição hegemônica. Por meio de um breve histórico das bienais e da documenta, introduz-se a documenta 14, a qual propõe um evento em dois países, Alemanha e Grécia, com a intenção de se aprender a partir do sul. Neste contexto, é produzida a obra de Fofana que propõe um retorno às tradições da produção da tintura vegetal, índigo. Essa obra é lida baseando-se no argumento de Mignolo (2017) de naturalizar-se, em contraposição ao modernizar-se.

**PALAVRAS-CHAVE:** documenta 14; Aboubakar Fofana; de-colonialidade.

**ABSTRACT**

*This paper will approach the decolonial thought of Walter Mignolo by the presentation of Aboubakar Fofana’s artwork in documenta 14. Therefore, it starts with the reflexion about who hold the power of the discourses/theories. Although the documenta 14 choose to look to the south, the documenta 14 still being in its own place at the hegemonic position. By mean of a brief historical of biennials and documenta, it will be introduced the documenta 14, at this edition the event staged at two countries, Germany and Greece, whith the intention to learn from the south. At this context, Fofana produces his artwork, which proposes a return to the production of traditional vegetal dyeing, the indigo. This artwork is understand based on the Mignolo’s argument (2017) about be naturalize, instead of be modernize.*

**KEYWORDS:** documenta 14; Aboubakar Fofana; de-coloniality.

## “FUNDI (UPRISE)”: A ASCENSÃO DO SUL NA DOCUMENTA 14

11 December 763

*Someone once asked me why I was a calligrapher, coming as I did from a part of Africa with a strong oral tradition. My answer was that Africa too had her place in the development of writing. L’Afrique par écrits was my first major exhibition. It opened in the year 763, according to a calendar produced for the occasion, which marked the foundation of the Malian Empire by Sundiata Keita as year zero.*

Aboubakar Fofana<sup>1</sup>

Ao considerar que o papel da arte contemporânea contribui para a revisão da própria história da arte, Cláudia Valladão de Mattos (2014) alerta para os deslocamentos necessários para incluir não somente novas falas no campo da arte, mas novas teorias e métodos:

Changes in theory and method are evidently necessary if we want art history to become more inclusive. In this undertaking, much inspiration has come from neighboring fields, such as anthropology. Another important source of insight in the process of reinventing art history could be contemporary art. The metareflexive and experimental character of art today has transformed it into a kind of laboratory for testing new models of aesthetic engagement—and, of course, these new models also transform art history. (MATTOS, 2014, p. 262).

Assim, os eventos de arte contemporânea são um terreno fértil para se refletir sobre outros modelos possíveis. No caso do presente artigo, será discutida a documenta 14, exposição de arte contemporânea realizada na cidade de Kassel em 2017. A escolha da documenta 14 possibilita uma reflexão sobre o deslocar-se da posição norte-americano-eurocêntrica (ainda que a mostra esteja localizada nesta posição central) e direcionar-se a outras possibilidades. Assim, parece não ser suficiente apenas rever os modelos da história da arte, mas também rever quem detém o poder para ditar as regras, ou seja, quem define os métodos e os incorpora às teorias. Mattos (2014) critica justamente essa centralidade de quem detém o direito a produzir as teorias:

There is no doubt that power in art history recently came into the hands of those who produce theory, and with few exceptions, they are all sitting in the so-called centers. To give voice within the main forums of international art history to theoretical reflections generated by art historians around the world is therefore an urgent task. (Idem).

No caso da documenta 14, aquele que detém o poder da fala ainda está sentado em uma posição hegemônica, mesmo que se proponha a deslocar-se para um “estado de espírito do sul”, conforme o título da Revista que foi o foro de discussão da documenta 14: *South as a state of mind*. Com o intuito de sondar os discursos do “sul”, acreditando trazer questões para as discussões do campo teórico das artes, este artigo fará uma reflexão sobre o trabalho “*Fundi (uprise)*” do artista malinense Aboubakar Fofana produzido para a documenta 14.

### **Do ponto de vista do sul**

Antes, porém, parece ser relevante apresentar um breve histórico dos grandes eventos de arte como as bienais e a documenta, que tem buscado incluir artistas fora do eixo central. Gardner e Green (2013) analisam as bienais utilizando-se do termo “bientalização” para tratar do surgimento e ocorrência destes eventos pelo globo. Eles descrevem que as bienais, a partir do final do século XIX, prosperaram fundamentando-se na ideia de apresentar em cada edição a novidade para o campo da arte. Mais adiante esse tipo de evento foi acusado, principalmente as bienais das Américas, de ser um espetáculo do capitalismo, como se defendessem as ideias e os interesses de seus patrocinadores. Entretanto, ainda que sejam levadas em consideração tais acusações, os próprios autores afirmam, a partir do argumento de Carlos Basualdo no ensaio “The Unstable Institution”, que “biennials have the potential for cultural and social subversion”. (GARDNER; GREEN, 2016, p. 4). Inclusive, se abordadas de uma maneira diferente, as histórias das bienais e das exposições podem sugerir um caminho diferente e não sempre serem compreendidas pelo olhar no sentido norte-sul. Podem, portanto, questionar a possibilidade de pontos de vistas específicos do sul. (GARDNER, GREEN, 2013, p.443).

Como é caso da Bienal de Havana, principalmente no caso da 3ª edição da mostra, de 1989, que teve como intenção não mais representar a arte eurocêntrica, direcionando sua proposta nas relações Sul-Sul - além da participação dos artistas da América Latina, também foram incluídos os artistas da África, do Oriente Médio e da Ásia. O intuito foi criar uma possibilidade de troca entre artistas que não estavam alinhados nem com o Primeiro e nem com o Segundo Mundo (período da Guerra Fria). “Its curators consciously chose not to exhibit art made in Europe and North

America in favor of exclusively selecting art from other regions of the world (...)". (GARDNER; GREEN, 2016, p. 81).

Assim, houve uma escolha, e ênfase, por apresentar artistas de outras regiões do globo. Ressalta-se, contudo, que esse formato de Bienal não era novidade<sup>2</sup>. Entretanto, a importância da 3ª Bienal de Havana deve-se ao momento crucial em que ocorreu: o fim da Guerra Fria e a então suposta vitória da democracia capitalista sobre o comunismo soviético. Não se trata mais de não estar alinhado, mas de posicionar-se a partir de suas próprias aspirações, ou seja, a partir do próprio ponto de vista do sul.

Esse movimento de posicionar-se a partir de suas próprias aspirações pode ser considerado com um pensamento de-colonial, que segundo Walter Mignolo (2008), "Desde el fin de la Guerra Fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética, el pensamiento de-colonial comienza a trazar su propia genealogía." (MIGNOLO, 2008, p. 250). Segundo o autor essa genealogia do pensamento de-colonial "es planetaria y no se limita a individuos, sino que se incorpora en movimientos sociales (...) y en la creación de instituciones, (...)". (Idem, p. 258).

Ele denomina de pensamento de-colonial as várias possibilidades de se pensar fora da lógica colonial/imperialista. Portanto, não se trata da dualidade entre opostos, mas de uma variedade de manifestações que se desprende da lógica imperialista.

La de-colonialidad es entonces la energía que no se deja manejar por la lógica de la colonialidad ni se cree los cuentos de hadas de la retórica de la modernidad. Si, entonces, la de-colonialidad tiene una variada gama de manifestaciones [...] el pensamiento de-colonial es, entonces, el pensamiento que se desprende y se abre (de ahí desprendimiento y apertura en el título) a posibilidades en-cubiertas (colonizadas y desprestigiadas como tradicionales, bárbaras, primitivas, místicas, etc.) por la racionalidad moderna montada y encerrada en las categorías del griego y del latín y de las seis lenguas imperiales europeas modernas (italiano, castellano, portugués, inglés, francés y alemán). (MIGNOLO, 2008, p. 250)

Assim, a abertura para outras possibilidades de se pensar além da racionalidade moderna é parte do pensamento de-colonial. O curador da documenta 14, o polonês Adam Szymczyk, consciente do pensamento de-colonial, deslocou a mostra para Atenas. O pensamento de-colonial, de certa maneira, permeou todo o evento tanto na Alemanha quanto na Grécia.

### **A documenta 14: rumo ao sul**

Em 1955, Arnold Bode<sup>3</sup> criou a *documenta*, na cidade de Kassel<sup>4</sup>, com a proposta de reconectar a cultura alemã, estagnada pelo nazismo, à cultura moderna europeia. Pretendia com isso, curar as feridas da Guerra e retomar uma aproximação da arte alemã com a produção cultural da Europa. Foi o primeiro evento, após a Segunda Guerra, a retomar a discussão sobre arte reunindo diversos artistas atuantes com os jovens artistas alemães. Atualmente, a *documenta* é uma das maiores mostras de arte contemporânea com periodicidade a cada cinco anos.

Em 2002, para a *documenta* 11, o júri escolheu pela primeira vez um curador não europeu: o nigeriano Okwui Enwezor, provavelmente como uma resposta aos movimentos do sul, ou pelo menos como um olhar para o sul. O projeto da *documenta* 11 foi concebido incluindo os conceitos de transnacional, interdisciplinar e transgeracional para o evento. Com tal intenção, a *documenta* 11 esteve presente em quatro continentes entre março de 2001 e setembro de 2002, por meio de “plataformas”<sup>5</sup> transdisciplinares, com o intuito de estabelecer um comprometimento e um envolvimento com comunidades distintas “to probe the contemporary problematics and possibilities of art, politics, and society.” (DOCUMENTA 11, 2002).

Em 2012, o projeto curatorial da dOCUMENTA (13)<sup>6</sup>, sob a responsabilidade de Carolyn Christov-Bakargiev, referenciou-se às edições anteriores ao trazer novamente alguns trabalhos para a exposição e também ao fazer novas leituras de trabalhos exibidos em outras *documentas*. Entretanto, a proposta de Christov-Bakargiev não se concentrou somente na questão do trauma local, de Kassel, ou ainda nos resquícios da Alemanha nazista, mas espalhou-se para além dos limites germânicos, incorporando questões de outras guerras e revoltas atuais, com uma atenção direcionada aos conflitos no Afeganistão.

Each of these four editions [11, 12, 13 and 14] 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).

No caso da recente 14<sup>a</sup> edição da *documenta*, a expansão para fora dos limites germânicos deu-se pela expansão do evento na cidade de Atenas, Grécia. Com a tentativa de deslocar-se de sua posição central, na Alemanha, a *documenta* 14, em

2017, iniciou-se em Atenas em abril, e a abertura em Kassel ocorreu somente no mês de junho. A exposição realizada em Atenas foi constituída pelos mesmos artistas presentes na mostra de Kassel: “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).

O curador Adam Szymczyk (2017) justifica a escolha por fazer a 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” (*Idem*, p. 21). A crise econômica que assola o país, o cerceamento da liberdade individual por meio do controle do capitalismo, a Guerra Civil na Síria que gera multidões de refugiados para a Grécia, enfim, fatos que descortinam um cenário estarrecedor e pessimista, são circunstâncias que levam a proposta da documenta 14 questionar-se: “Indeed, it has made us ask ourselves how our work might become meaningful and purposeful for the world we live in today”. (*Ibidem*, p. 23).

Com o objetivo de situar a documenta 14 neste contexto global e criar uma ação propositiva, o curador entende o papel da documenta 14 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 nosso).

Portanto, a necessidade de agir no tempo e no mundo real levou ao deslocamento da documenta 14 para Grécia. Trata-se de uma mostra central que se propõe a direcionar seu enfoque para o sul. Não só um olhar externo para sul, mas com o desejo de compreender o sul 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, foi elaborado o Programa Educativo *Aneeducation*, que seria: “It is a mode for

unlearning, or, conversely, a nourishing act, a warm gesture that reaches out to the possibility of learning otherwise.” (DOCUMENTA, 2017, s/p). Aparentemente, trata-se de uma proposta um tanto idealista, ainda mais porque talvez queira ensinar o público em um processo de “desaprendizagem”.

**“Fundi (Uprise)” (2017), Aboubakar Fofana**

É justamente esse contexto - do percurso das bienais do Sul de assumirem suas aspirações e pontos vista e da documenta com a proposição de deslocar-se de sua situação central para periférica - que remete à busca por “naturalizar-se”, segundo a reflexão de Walter Mignolo (2017):

Mas também se poderia responder com a mesma contundência, a ideia de modernidade é uma ficção na qual o eurocentrismo se funda e devemos tratá-la como tal; o que torna irrelevante a necessidade de sermos modernos. Hoje diríamos que mais que “nos modernizar” a orientação é para “nos naturalizar”. Isto é, na medida em que o discurso constitutivo da modernidade separou ser humano e natureza, cultura e natureza, e nos fez esquecer que somos (nossos corpos necessitam de água e alimentos) natureza. Por isso, a tendência hoje é a de naturalizar-nos mais que nos modernizar. Um dos objetivos da opção decolonial é a de nos naturalizarmos em vez de nos modernizar-nos. (MIGNOLO, 2017, p. 26).

A ideia de Walter Mignolo (2017) de nos naturalizarmos ao invés de nos modernizarmos é uma proposta que pode ser entendida conforme o discurso da filósofa Deborah Danowski ao tratar das questões relativas ao impacto ambiental, não somente no sentido ecológico, ou alarmante das catástrofes naturais, mas no sentido de um movimento contrário ao consumismo desenfreado, o que poderia ser entendido como uma busca por “suficiência”<sup>7</sup>. Esse termo é apropriado de uma fala de Danowski<sup>8</sup>, na qual ela se refere à “Carta Encíclica - laudato Si” do Papa Francisco com o tema “Sobre o cuidado da Casa Comum”. Danowski apresenta como o sumo pontífice coloca-se diante da questão emergencial do “cuidar do nosso planeta” e enfatiza alguns pontos postos por ele: a crítica ao consumismo e ao mercado; a crítica aos “mitos” da modernidade (individualismo, progresso ilimitado, concorrência); a busca por recuperar aquilo que é essencial; e ele ainda alerta sobre difundir um novo modelo relativo ao ser humano, à vida, à sociedade e à relação com a natureza a partir da concepção e estabelecimento de novos hábitos.

O discurso proposto por Danowski em 2015 caracteriza o conceito de “suficiência” como a busca do essencial, talvez um retorno a um modo de produzir, a um hábito

VALIO, Luciana Benetti Marques. “Fundi (Uprise)”: a ascensão do sul na documenta 14, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27o, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.2796-2809.

perdido, a uma sabedoria esquecida, a um contato com os ciclos do tempo, da natureza e da vida.

Aboubakar Fofana<sup>9</sup> é um artista que pesquisa sobre modos artesanais de produzir o corante natural índigo para tingir tecidos. “The colour blue is one of the rarest colours in nature. For thousands of years, it was also one of the most difficult colours to recreate. Cloth dyed with blue pigment was rare and valuable, and the people that dyed it were considered magic.” (FOFANA, 2016, s/d). O artista que viveu na França por vários anos, reconectou-se com sua terra natal, Mali, por meio das pesquisas por técnicas tradicionais de tingimento de tecidos de algodão que estavam perdidas, pois não eram mais usadas devido às facilidades (de custo, de processo e de redução de tempo) do uso de corantes sintéticos para tingimento.

In times past the word “indigo” referred to a blue dye or pigment which was extracted from the green leaves of indigo-bearing plants, or to textiles dyed with this pigment. Making and using indigo was a complicated and precise process which was difficult to learn. Then, in the mid-19th century, the colour blue was synthesized chemically for the first time. Suddenly, a dye-colour which took weeks to make and years of practice to master could be created in a matter of hours. Blue textiles, once so costly, became cheap. Natural indigo and indigo cloth, once a source of income for many people in indigo-producing countries, disappeared almost overnight. And the word “indigo” lost its magical, alchemical significance and came to be associated simply with the colour blue. (*Idem*, s/d).



Figura 1: Aboubakar Fofana (1967-). Tecidos secando após tingimento com índigo. Bamako, Mali.

Disponível em: <<http://www.aboubakarfofana.com/indigo>>.

A retomada do processo de produção do índigo é uma maneira de “to preserve the materials and methods that were used to weave and dye cotton cloth in Mali before



the introduction of synthetic dyes, imported threads, and non-local weaving technologies.” (ROVINE, 2015, p.128). Mais do que isso, é uma maneira de atuar contrariamente ao apagamento das tradições e modos de fazer da África ocidental - principalmente no caso de Mali, que era reconhecido pelo saber do processo de tintura com o índigo -, o que pode ser entendido como uma tentativa de “naturalizar-se”, conforme a proposição de Mignolo (2017) em movimento contrário ao modernizar-se.

O artista relata que há cerca de 800 espécies de plantas no mundo que produzem o índigo, na África encontram-se cerca de 600 espécies. O processo de tingimento com índigo é muito antigo.

The dyeing traditions in West Africa date back many thousands of years and are intricately intertwined with many cultural and religious traditions in this region. Two of the African species of indigo-bearing plants, *Indigofera arrecta* and *Lonchocarpus cyanescens*, which are indigenous to West Africa in particular, contain the highest amount of indigo pigment and produce the most saturated blues of any indigo-bearing plant in the world. (FOFANA, 2016, s/d).



Figura 2: Aboubakar Fofana (1967-). Folhas de plantas secas com o pigmento índigo.  
Bamako, Mali.

Disponível em: <<http://www.aboubakarfofana.com/indigo>>.

Embora o conhecimento do processo de tingimento com o uso de índigo natural seja milenar, praticamente desapareceu. Há diversas técnicas para se tingir com o índigo, entretanto a técnica tradicional de Mali não era mais usada. “But the skills had disappeared before he[Fofana] was born, replaced by chemical dyestuffs, leaving only fragments of knowledge.” Para aprender e recuperar essa técnica

Fofana percorreu vários lugares, inclusive, o Japão, e realizou pesquisas tanto em Mali quanto na França. “He found much of the information he had been seeking in a library in Paris, pinned into the dry leaves of pre-independence accounts of daily life in West Africa.” (MACNAUGHTAN, 2017, p. 22may). A partir das informações que coletou, Fofana colocou em prática o que aprendeu e recuperou técnicas já não mais existentes.

Fofana’s production also incorporates rarified techniques that have largely fallen into disuse, reflecting his attention to even the smallest details in order to create textiles that make use of methods and materials that are deeply rooted in place and history. These techniques are rarely practiced even in small towns and villages, where people have less access to industrially produced goods and might be expected to engage in more local production of textiles.[...] His dyeing method also returns a widely practiced technology to its original, wholly local incarnation. [...] By using only natural indigo dye, prepared in ceramic vessels and strainers, Fofana creates rich hues that range from sky blue to a nearly black color called *lomassa* in Soninke. (ROVINE, 2015, p.128).

Essa gama de tonalidades é possível devido ao processamento artesanal do índigo, ou seja, o índigo natural diferentemente do corante sintético requer um tempo para ser produzido assim como para ser usado (tingir), e como resultado produz uma gama de tons de azuis, diferentemente dos corantes sintéticos. Pode-se considerar todo o processo da fabricação do índigo vegetal um ritual.

The process of making and working with real indigo is time-consuming and no stage can be skipped or shortened. Understanding how to build a vat and produce consistent and deep colours has taken me many years, and I am still learning. (FOFANA, 2016, s/d).

Com base no conhecimento adquirido das tradições, Fofana produz para a documenta 14 a obra “*Fundi (Uprise)*”. A obra pode ser avistada ao descer a escada para o grande salão da Documenta Halle<sup>10</sup>: tecidos dependurados do teto, com iluminação natural, e tingidos com diferentes tons de azul, sob os tecidos há dezenas de vasos de plantas, dispostos em três fileiras em formato de L, acompanhando as paredes do espaço. As plantas são espécies produtoras de índigo. Os tecidos são de algodão tingidos com índigo em diferentes tonalidades. A luz natural zenital do ambiente ilumina os tons de azul, provocando a sensação de ascensão (*Fundi* ou *uprise*).



Figura 3: Aboubakar Fofana (1967-). *Fundi [Uprising]*, 2017.  
Instalação. documenta 14, Kassel, Alemanha.  
Créditos da imagem: Luciana Valio.

O artista faz uma veneração ao índigo, o que provavelmente relaciona-se à veneração às tradições e aos saberes milenares, entretanto o local de veneração está no alto, distante do espectador. O espectador apenas passa por debaixo dos tecidos, como se a ascensão não estivesse ao seu alcance. E não está. O artista deixa ao alcance as mudas das plantas. Como que num chamado para o ato de fazer e não para o de consumir. Talvez o consumir venha como ascensão do ato de produzir.



Figura 4 e 5: Aboubakar Fofana (1967-); *Fundi [Uprising]*, 2017.  
Instalação [detalhe]. documenta 14, Kassel, Alemanha.  
Créditos da imagem: Luciana Valio

A produção do índigo segue um ritual, pois requer um ritmo. Refere-se à tradição oral africana, e as relações com a língua falada. O preparo dos tecidos para a obra da documenta 14 foi feito em Atenas. Monika Szewczyk (2017) acompanhou o ritual do artista conforme ela descreve:

The work of hands and threads and indigo and the blessing of the water goddess Faro, whom Fofana thanked before commencing his dye work on December 19, has a precise rhythm, honed through years of practice and passed down for many generations. I recall that during one of my first visits to Mentis, Matseli told me that the grooves which lead the threads to make braids, chords, ribbons, and other passementerie on the decades-old yet still deft machines often follow the formations of traditional Greek dances. Or was it the other way around, the dances followed the weaving of threads? Suffice it to say that dances and textiles are always intertwined and hence the Mentis machines can be said to breathe a certain kind of life-music. Sharing this insight with Fofana, he responded that he had learned about weaving and the world through a sung-spoken lyric. (SZEWCZYK, 2017, s/d).

No site da documenta 14, há um link<sup>11</sup> em que é possível ouvir a entoação das palavras rítmicas do processo que se repete da mesma maneira como as etapas do processo de tingimento também são repetitivas. São necessários vários banhos para se chegar à tonalidade desejada. Assim, como os processos ritmos e cíclicos da natureza. “For Fofana, the natural world along with our own human ability is where we began, and it is how we will finish”. (MACNAUGHTAN, 2017, s/d)

Com a obra “*Fundi (Uprise)*” de Aboubakar Fofana podemos olhar para outras possibilidades do fazer, do ritmo, do ritual, da tradição, das heranças. Talvez a obra possa remeter a um pensamento de-colonial, mas independentemente disso, remete a Mali, ao lugar da fala de onde o artista se posiciona.

## Notas

<sup>1</sup> Texto extraído do catálogo “documenta 14: Daybook”, 2017, pág. 22 de maio.

<sup>2</sup> Gardner e Green (2013) descrevem o que eles consideram a “segunda onda” das bienais, um movimento de bienais que surgiram após a década de 1950 com a divisão bipolarizada do globo. O intuito dessas bienais era fortalecer a cultura local e regional, e posicionarem-se contrárias às ordens capitalistas e socialistas vigentes sobre as culturas locais.

<sup>3</sup> Arnold Bode, pintor e professor, proibido de lecionar durante o nazismo. Foi o criador e curador das quatro primeiras Documentas.

<sup>4</sup> Kassel é uma cidade situada no centro da Alemanha no estado de Hesse. Durante a Segunda Guerra Mundial, Kassel foi intensamente bombardeada por ser o centro de produção armamentista da Alemanha.

<sup>5</sup> Cada “plataforma” foi elaborada como um espaço discursivo, assim: *Democracy Unrealized* (Viena e Berlim, em 2001), *Experiments with Truth: Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation* (Nova Delhi,

em 2001), *Créolité and Creolization* (Santa Lucia/Caribe, em 2002), e *Under Siege: Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, and Lagos* (Lagos, em 2002); e a última sendo a própria mostra em Kassel, em 2002.

<sup>6</sup> A dOCUMENTA (13), evento realizado em 2012, sob título “A dança era muito frenética, viva, de chocalhar, tinir, rolar, contorcer e durar muito tempo.”

<sup>7</sup> Termo refere-se ao trecho: “Assim como um dia já tivemos horror ao vácuo, hoje sentimos repugnância ao pensar na desaceleração, no regresso, no recuo, na limitação, na frenagem, no decrescimento, na descida – na *suficiência*. Qualquer coisa que lembre algum desses movimentos em busca de uma suficiência intensiva de mundo (...) é prontamente acusada de localismo ingênuo, primitivismo, irracionalismo, má consciência, sentimento de culpa, ou mesmo, sem rebuços, de pendoros fascizantes. ....” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 157).

<sup>8</sup> Conferência realizada por Déborah Danowski, no SESC Ipiranga, cidade de São Paulo, em 27 de outubro de 2015, sob o título de “Nós, humanos... E daí?”, durante o Seminário “Variações do Corpo Selvagem – Em torno do pensamento de Eduardo Viveiros de Castro”.

<sup>9</sup> Aboubakar Fofana, nascido em Bamako, Mali, em 1967. Foi para Paris viver com um tio aos 12 anos. Desenvolve suas pesquisas de trabalho em Bamako e Paris.

<sup>10</sup> Documenta Halle espaço expositivo da Documenta, localizado próximo ao Museum Fridericianum, na Friedrichplatz, em Kassel, Alemanha.

<sup>11</sup> *Kolè Sigui Kan* (Song of the Loom or World Harmony) recited in Bambara by Aboubakar Fofana. Disponível em: <<http://www.documenta14.de/en/notes-and-works/13201/aboubakar-fofana-text-ile>> . Acesso em mai/2018.

## Referências

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e Barbárie : Instituto Socioambiental, 2014. 176p.

DOCUMENTA 14. *Public Education* – About. Disponível em: <<http://www.documenta14.de/en/public-education/1066/about> . Acesso em abr/2018.

DOCUMENTA 11. *Introduction* – Documenta11\_Timeline. Documenta 11, Kassel, Alemanha, 2002. Disponível em <<http://www.documenta12.de/archiv/d11/data/english/index.html>> . Acesso em 29/04/2013.

FOFANA, Aboubakar. *Process* – Indigo dyeing. Site oficial do artista. Disponível em <<http://www.aboubakarfofana.com/indigo>>. Acesso em mai/2018

GARDNER, Antony; GREEN, Charles. *Biennials, Triennials, and documenta* – the exhibitions that created contemporary art. England: Ed. Wiley Blackwell, 2016. 296p.

GARDNER, Antony; GREEN, Charles. *Biennials of the South on the edges of the global*, Third Text, 27:4, 2013, pp. 442-455. 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 julho/2017.

MACNAUGHTAN, Johanna. *Aboubakar Fofana*. The documenta 14: Daybook. documenta e Museum Fridericianum gGmbH, Kassel: Prestel Verlag, 2017, pp. 22 may.

MATTOS, Claudia Valladão de. *Geography, Art Theory, and New Perspectives for an inclusive Art History*. The Art Bulletin, 96:3, 2014, pp. 259-264.

MIGNOLO, Walter D. *Desafios decoloniais hoje*. Trad. Marcos de Jesus Oliveira. UNILA, Foz do Iguaçu/PR: Revista Epistemologias do sul, 1(1), 2017, pp. 12-32.

MIGNOLO, Walter D. *La opción de-colonial: desprendimiento y apertura*. Um manifesto y um caso. Bogotá, Colombia, Revista Tabula Rasa, n. 8, jan-jun 2008, pp. 243-281.

ROVINE, Victoria L. *African fashion, global style: histories, innovations, and ideas you can wear*. Bloomington, Indianapolis, USA: Indiana University Press, 2015. pp. 128-131.

SZEWCZYK, Monica. *Meanwhile, Aboubakar Fofana contributes a text-ile to The documenta 14 Reader*. Site oficial da documenta 14. 2017. Disponível em: <<http://www.documenta14.de/en/notes-and-works/13201/aboubakar-fofana-text-ile>>. Acesso em mai/2018.

SZYMCZYK, Adam. 14: *Iterability and otherness* – learning and working from Athens. The documenta Reader Catalogue. documenta e Museum Fridericianum gGmbH, Kassel: Prestel Verlag, 2017, pp. 17-42.

---

**Luciana Benetti Marques Valio**

Luciana Valio é artista, professora e pesquisadora. Doutora em Artes Visuais – IA/Unicamp e mestre em Ciência da Informação – Cultura e Informação, ECA/USP. Sua pesquisa teórica tem enfoque na Arte Contemporânea, especificamente, nas intervenções urbanas e nas ações artísticas das grandes mostras (Bienais e Documenta). Como artista seu trabalho baseia-se na relação homem/natureza e homem/cidade, tendo em vista a questão do espaço.