

AÑO 2 N°2 PRIMAVERA 2014

DOSSIER

Documenta, 1955-2012.

Valeria González

Documenta, realizada cada cinco años en la ciudad alemana de Kassel, se distingue de las bienales o grandes exposiciones periódicas internacionales de arte por el grado de eficacia con que ha logrado instaurar una tradición curatorial. Así, se ha establecido como un lugar de debate acerca de los modelos curatoriales contemporáneos. Cada nueva edición genera al menos una doble expectativa: cuál será la posición de su curador frente a las coyunturas del arte en el presente y cuál será su posición frente a la propia historia de la exhibición. Este artículo recorre la historia de Documenta, desde su creación, a diez años de finalizada la Segunda Guerra Mundial, hasta la última edición, que tuvo lugar en 2012.

Documenta, realizada cada cinco años en la ciudad de Kassel, Alemania, se distingue del resto de las bienales o grandes exposiciones periódicas internacionales de arte por el grado de eficacia con que ha logrado instaurar una tradición curatorial. En efecto, cada nueva edición del evento genera al menos una doble expectativa: cuál será la posición de su curador frente a las coyunturas del arte en el presente y cuál será su posición frente a la propia historia de Documenta.

Documenta nació, en plena posguerra [1955], ya signada por una ambición historiográfica. La exposición, titulada *Arte del siglo xx*, se proponía una [re] construcción de genealogías que permitieran religar la producción europea de aquel presente con las grandes tradiciones modernas (cubismo, expresionismo y, sobre todo, las tendencias abstractas) que el nazismo había condenado como arte "degenerado". Aunque en su primera edición se evitó programáticamente mostrar el peso dominante de la pintura norteamericana (dominante debido, en gran medida, a las políticas de exhibición internacional llevadas a cabo por Estados Unidos en el contexto de la llamada Guerra Fría), las coordenadas ideológicas de la muestra se mostraban ya empapadas por este nuevo clima cultural, distante de los optimismos revolucionarios y los pesimismo críticos que habían empuñado los movimientos europeos de vanguardia antes del ascenso de Hitler. El montaje de las obras (quizás la dimensión discursiva fundamental de aquella curaduría) subrayaba su existencia como objetos autónomos y omitía toda representación de las ambiciones vanguardistas hacia la práctica colectiva y hacia el arte como vehículo de transformación sociopolítica. Cerca del ingreso, un gran mural con retratos de artistas testimoniaba la centralidad otorgada al sujeto creador como individuo, en tanto otro gran mural con reproducciones de bienes antropológicos sugería la valoración del arte como invariante universal y atemporal. Las pinturas, montadas sobre paneles exentos, parecían flotar también "más acá" de los muros del museo Fridericianum, en los cuales aún estaban presentes los rastros de los bombardeos sobre la ciudad de Kassel.

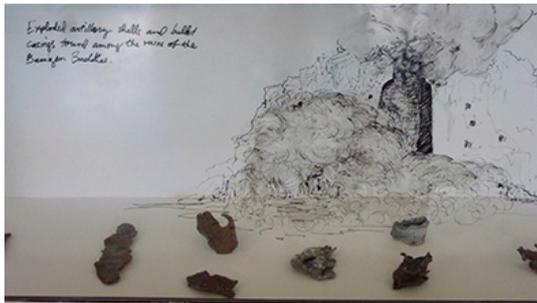
De modo que ya la primera Documenta planteaba una herencia algo contradictoria. Por un lado, una voluntad de entender el arte como un proceso histórico; por otro lado, un guion basado en relaciones *ad hoc* entre objetos estéticos autosuficientes. Dicha herencia reaparecería como base argumental de las competencias y disputas entre los discursos curatoriales a partir de la década de 1980 hasta el presente. Entretanto, las ediciones de los sesenta y los setenta se erigieron en termómetros de la actualidad. Sus selecciones siguieron criterios estilísticos y mostraron que la producción europea estaba a tono con las tendencias emanadas desde Norteamérica, desde el expresionismo abstracto (Documenta 2, 1959) hasta el arte pop y el minimalismo (Documenta 4, 1968). La mayor apuesta advino con la ya mítica Documenta 5 (1972), dirigida por Harald Szeemann, cuando el cuerpo mismo de la exposición (montajes, comitencias, publicaciones, señalética...) se identificó con los procedimientos conceptuales, procesuales o performáticos de las tendencias destacadas en la selección. Este tipo de experiencia, calificada implícitamente de "nerviosa" por Rudi Fuchs, curador de la séptima edición, en 1982, fue programáticamente contrarrestada por una voluntad de restablecer la "dignidad" del arte. Precedido, en el ingreso, por una columna dorada de James Lee Byars, el guion curatorial celebraba la restauración de la pintura de caballete y la escultura de bulto luego de décadas de desmaterialización conceptual y de confusión entre el arte, el compromiso social y la teoría. Renacía el mito de la autoevidencia del objeto artístico, de que las imágenes pueden "hablar por sí mismas" sin intervención de la palabra (como si esto, alguna vez, hubiese ocurrido). En el fondo, la sintonía entre Documenta y la coyuntura del sistema del arte seguía operando en un sentido similar. Entre fines de los setenta y principios de los ochenta, la recuperación de Europa en el mercado internacional había advenido de la mano de las teorías posmodernas que desechaban los procedimientos críticos de las vanguardias y celebraban el regreso a los soportes tradicionales como base de una renovación museística y comercial. Lo que era nuevo, y marcaría desde entonces la historia de la exposición alemana, era el tono expresamente polémico con el que el nuevo curador se posicionaba frente a la propia historia de Documenta.



Desplegable
Documenta 12, Kassel

Si entre las direcciones de Rudi Fuchs (1982) y Jan Hoet (1992) se buscó sintonizar la exhibición con una de las dimensiones emanadas de la primera Documenta (recordemos, un guion basado en relaciones *ad hoc* entre objetos estéticos autosuficientes), el siguiente hito, protagonizado en 1997 por la curadora Catherine David, se efectuó de la mano de la alineación más decidida con la ambición genealógica de aquella muestra fundacional. Si bien la selección de figuras centrales del conceptualismo político de los años sesenta y setenta ligaba expresamente dicha muestra con la famosa Documenta 5 de Harald Szeemann, su función en el discurso no refería tanto al rescate de un pasado como a una decisión

de otorgar un marco de consistencia y legitimación a ciertas prácticas artísticas emergentes que, hacia fines de los noventa, manifestaban un rechazo a la hipertrofia objetual del mercado del arte consolidada a partir de la "era Reagan-Tatcher-Kohl" y propugnaban la recuperación del componente comprometido de la tradición vanguardista. La misma lucha se entablaba en el propio campo de Documenta. A diferencia de anteriores ediciones, la relación con la coyuntura no podía deducirse de los espacios de visibilidad del mercado del arte, sino que implicaba una actitud de apuesta por parte de la curadora, un poco en el sentido deleuziano de un llamado a "un pueblo que no existe todavía". En el curso de los años noventa, una serie de iniciativas curatoriales y teóricas, aún dispersas, venía planteando la resignificación de ciertas herencias vanguardistas (arte conceptual, crítica institucional, arte político, *site specificity*, etcétera) a la luz de nuevas preocupaciones en torno a un arte de interés público, a un público ampliado hacia comunidades marginadas, las prácticas colaborativas y lo que, poco después, se denominaría "estética relacional".



Michael Rakowitz, detalle de la instalación *What Dust Will Rise?* en la que alude a la destrucción de los Budas en Bamiyán por las fuerzas talibanes, Documenta 13, 2012

El nigeriano Okwui Enwezor, a cargo de la undécima edición (2002), se propuso radicalizar ese objetivo de reunir arte y política ampliando ciertos límites percibidos en la curaduría de C. David. Si ella había asumido la figura, creada en Documenta por H. Szeemann, del "curador estrella", Enwezor propuso un trabajo en equipo acompañado por seis colegas. Aunque la escasez de pintura y el protagonismo de soportes documentales y conceptuales fueron semejantes en ambas ediciones, ellas apuntaron en direcciones contrapuestas. David había fundamentado su versión del presente en la construcción de una historiografía alternativa del arte de posguerra. Enwezor no dudó en enarbolar la imagen de la caída de las Torres Gemelas como metáfora de un "vacío en el centro" que obliga a mirar hacia las llamadas periferias y a enfocar hacia el futuro como dimensión privilegiada. Allí donde Documenta X había alojado grandes figuras del arte comprometido de los sesenta y los setenta, en 2002 las obras de la alemana Hanne Darvoben, el japonés On Kawara o el holandés Stanley Brown contrastaban en su silencio autorreferencial con la temperatura general de la exposición en la que artistas como Chantal Akerman en México, Gastón Ancelovici en Chile, Rashid Masharawi en Palestina, Johan van der Keuken en India, Ulrike Ottinger en Europa del Este, Pavel Braila en Moldavia, Craigie Horsfield en las Islas Canarias, Eyal Sivan en Ruanda, Jean-Marie Teno en Camerún, entre innumerables propuestas, evocaban la intensidad específica de fronteras militarizadas, regímenes represivos, ciudades cuya pretensión modernista ha sido corroída por la superpoblación y la pobreza, paisajes devastados por dictaduras y genocidios, zonas al margen de la economía global... Sin embargo, los curadores no se limitaron a representar la situación de las periferias en la exposición alemana de arte: por el contrario, trazaron su eje en un profundo cuestionamiento de dicha pretensión. En primer lugar, se advertía a los visitantes de Kassel que la muestra de arte no era sino un fragmento del proyecto, el quinto y último punto de una red que se extendía en el tiempo y en el espacio abarcando varios continentes. Este mapa implicaba ante todo una redistribución del saber. Documenta 11 fue planteada como una sucesión de "plataformas", foros de discusión interdisciplinarios en entornos particulares y con públicos propios. La decisión de vincular cada tema de debate a su sitio de relevancia, afirmó Uta Meta Bauer, "significa un reconocimiento de la especificidad de cada lugar y de las condiciones de cada espacio social vivo; significa, sobre todo, un respeto por aquellos que han establecido esos discursos". David había reforzado el eje de la reflexión teórica a través de la institución de los "100 Días". Enwezor, al multiplicar esta dimensión en una cartografía dispersa, desnudaba las paradojas del cosmopolitismo de la exposición alemana. Editados en libros, y aunque desprovistos del calor de la intersubjetividad, los resultados de estos foros distantes evidenciaban la inevitable cualidad de trasplante artificial que adolece la exhibición de arte en Kassel. Desde adentro, dicho conflicto estaba también planteado, por ejemplo, en el gran número de documentales filmicos directos, crudos, despojados de procesos de edición y desplegados en infatigables flujos de tiempo real. Es evidente que un video de 36 horas no puede ser "visto" en el contexto de una exposición. Otra serie de propuestas (Le Groupe Amos en El Congo, Igloodik Isuma Productions en la comunidad inuit del Ártico, Raqs Media Collective en Nueva Delhi, Multiplicity en Italia, Huit Facettes en Senegal, Black Audio Film Collective en Inglaterra, Park Fiction en Hamburgo, entre otras) daba cuenta de acciones locales de producción y distribución de información alternativa a los medios dominantes o el pasaje hacia prácticas sociales directas. En la selección más coherente y unitaria, hasta ahora, de todas las Documenta, la undécima edición señalaba hacia el futuro a través de un amplio e intenso mapa de iniciativas micropolíticas en el marco de la globalización.

Michael Rakowitz, antiguo amuleto protector encontrado en la mano derecha del Buda destruido de Bamiyán, Documenta 13, 2012





Giuseppe Penone, *Idee di Pietra*, bronce y madera. Su instalación en el Auepark el 21 de junio de 2010 fue el puntapié inicial de Documenta 13 en Kassel

Documenta 12 volvió a recaer, luego de varias ediciones, sobre un curador alemán (Roger Bürgel). Haciendo eco de la crítica a Documenta 5, llevada a cabo entre 1982 y 1992, la duodécima edición se apartó también del eje político señalado por David y Enwezor, y retornó a los criterios de la autosuficiencia o la autoevidencia de la obra de arte. En el ingreso al Fridericianum, una columna espejada de John Mc Cracken permitía evocar la pieza dorada de Lee Byars de 1982. Bürgel retomó también los montajes de Fuchs y de Hoet, regidos por el criterio de fragmentación y dispersión. Obras similares de un mismo artista se encontraban caprichosamente separadas en distintos edificios. Las relaciones entre obras contiguas podían resultar obvias, interesantes o extravagantes. En todo caso, su carácter contingente y cambiante promovía una relación aislada con cada una de las piezas exhibidas. Se apostaba a que tal atomización (la separación de cada obra de su contexto de emergencia) promoviera una experiencia "específicamente estética" y liberada de toda pretensión de certeza por parte del curador. Una serie de "antigüedades", datadas a partir del siglo xiv, originarias de Persia, India, China, etcétera, señalaba "la vida de las formas": lejanos prototipos de procedimientos textiles, caligráficos o cerámicos, presentes en varias obras contemporáneas seleccionadas, así como también un remoto antecedente de los mestizajes culturales de la globalización.

Carolyn Christov Bakargiev, curadora de la última edición, en 2012, sustituyó la idea de "la vida de las formas" por la de la vida de los objetos en encrucijadas de conflicto. El límite espacio-temporal fue llevado a su extremo incorporando figurillas paleolíticas de Asia Central e incluso un meteorito extraterrestre anterior a la formación misma de nuestro planeta. No se trató de una postura de descentralización o de relativismo cultural, sino de "una visión holística y no logocéntrica" que se esforzaba por reconocer "las formas y las prácticas de conocimiento de todos los hacedores del mundo, animados e inanimados, incluyendo a la gente". No alcanza con caracterizarla como una Documenta "ecológica". La curadora se pregunta: ¿qué ven y qué sienten las piedras que yacen al pie de las cavidades donde estuvieron los gigantes budas de Bamiyán antes de ser pulverizados por las bombas en 2001? Es una pregunta radical, que reubica el compromiso político bajo la necesidad de una nueva sensibilidad y que (en la era de la comunicación globalizada) reconduce la información a la irreductibilidad de los cuerpos, las situaciones, los lugares. Persiguiendo una propuesta en la que "la política resulte inseparable de lo sensual", la curadora logró superar una herencia que, a esa altura, corría el riesgo de anclar en una polaridad infructuosa entre el compromiso social y la emoción sensible. La naturaleza no aparecía como una otredad que debía ser preservada, sino como un modelo estético y ético: Giuseppe Penone, que declaró, como escultor, su intención de "ser río" e imitar la paciente labranza del agua sobre una piedra; Korbinian Aigner, que creó vida vegetal en el más horrendo e impensable de los espacios, un campo de concentración nazi. La cita explícita a la primera Documenta operó en el sentido de develar el contexto histórico que la había determinado y que, en sí mismo, aparecía oculto. A menudo las Documenta habían utilizado el espacio urbano para emplazar propuestas artísticas; por primera vez, la decimotercera edición se propuso un estudio sistemático del significado de cada lugar. Desde las huellas del nacionalsocialismo y la Segunda Guerra (Breitenau, los bunkers, la fuente Aschrott, el mismo Fridericianum bombardeado) hasta los museos de ciencias naturales y astronómicas, las puestas artísticas oficiaron como arqueologías o estratigrafías de sentidos acumulados en el devenir de la historia. Documenta 13 ocupó otros sitios fuera de Alemania, pero sin duda el eje privilegiado fue el establecido entre Kassel y Kabul. No se trató, en este caso, de plataformas de teoría y discusión exclusivamente, como en 2002, sino que la experiencia se articuló en torno de trabajos de residencia y talleres llevados a cabo por una serie de artistas invitados. En paralelo al cuerpo expansivo de la exposición, el pequeño espacio de la rotunda en el Fridericianum alojó su "cerebro", una suerte de "puzzle en miniatura" en el que una serie heterogénea de objetos se presentaba como testimonios vivientes de la historia y también de las actitudes cambiantes que mantenemos con ellos. Destrucción y preservación, amor y agresión no podían leerse en oposiciones simples. Las pinturas del Museo de Kabul salvadas de los talibanes por Mohammad Yusuf Asefi convivían con los objetos personales de Hitler y Eva Braun atesorados por Lee Miller, así como el arte destructivo y utópico de Gustav Metzger o Francesco Matarrese convivía con las piezas incineradas durante la guerra en el Museo del Líbano. Las sinapsis entre objetos de esta verdadera obra de arte de la curadora pedían también al espectador incluir en un mismo pentagrama político la resistencia popular activa [Checoslovaquia, 1968; El Cairo, 2011] y la retirada solitaria: Giorgio Morandi que pinta naturalezas muertas en una colina, rodeado por el fascismo.



Apple tree, creada por Korbinian Aigner en un campo de concentración nazi fue plantado en Kassel como símbolo de resistencia al horror, Documenta 13, 2012



The Brain, *Documenta 13*, 2012

La Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) ha realizado los mayores esfuerzos para localizar a los posibles titulares de derechos de las obras de terceros reproducidas en esta publicación. Por cualquier omisión que pudiera haberse dado por favor contactarse con revistadeestudioscuratoriales@untref.edu.ar.