

Documenta 11-Kassel 2002

May Lorenzo Alcalá

Cada cinco años el mundo de las artes plásticas se revoluciona por la promesa de la presentación simultánea y en un mismo escenario –la Documenta de Kassel– de lo más nuevo que se produce en el ramo. Las experimentaciones más osadas y las propuestas más vanguardistas sorprendían en cada esquina a los visitantes quinquenales de esa discreta ciudad alemana, desde la edición curada por Szeemann.

La Documenta X, curada por Catherine David, pareció cerrar definitivamente la tumba de los soportes tradicionales con la instauración del video y las técnicas audiovisuales en general. El desarrollo habido durante los cinco años que median entre la última y la presente, hacía suponer que la virtualidad sería el soporte casi excluyente de la creación, aunque con la posible competencia de algo innimaginable que estaría por descubrirse.

Por otra parte, el hecho de que por primera vez en la historia de esta muestra, cercana ya al medio siglo, el curador general fuese un no europeo, abrió grandes expectativas de que, de alguna manera, se renovara un diálogo centro-periferia a la manera de *Les magiciens de la terre*, realizada en París en 1989. Pero La Documenta 11, ideada y realizada por el nigeriano residente en Estados Unidos Okwui Enwezor, no ha respondido a esas expectativas, tal vez porque no estaban entre sus propósitos.

Francisco Calvo Serraller escribía en el periódico madrileño *El País*, el mismo día de la inauguración de la muestra, que «hay que resaltar en primer lugar el tono equilibrado, ecléctico, casi académico del conjunto»; y lo decía en tono elogioso, ya que ponderaba el hecho de que la Documenta hubiera resistido «el arrasador embate de la descarada y furiosa comercialización que afecta hoy a casi todos los certámenes de vanguardia de ese tipo». Sin embargo, la apreciación de que esta Documenta tiene un tono casi académico no debe ser tomada a la ligera porque puede significar, o un cambio de orientación de la muestra hacia lo retrospectivo, y/o que las artes plásticas han llegado al final del *cul de sac* y deben volver sobre sus pasos.

Volver al pasado

Este año la Documenta se desarrolla en cinco espacios formales y algunas extensiones informales. El núcleo central se reúne en el Fridericianum,

edificio construido por Grandjean de Montigny, arquitecto de Napoleón, que después de su derrota emigró a Brasil; en la vieja estación de trenes, el Kultur Bahnhof y en la cervecería *Binding*, sede agregada a esta edición en homenaje al *sponsor* principal de la muestra. Algunas instalaciones más se distribuyen entre el Documenta Halle y L'Orangerie, palacio de verano de cuyos jardines se han apropiado tres o cuatro artistas. Por último, en un barrio periférico, habitado por inmigrantes turcos, el alemán Thomas Hirschhorn ha desenvuelto un proyecto comunitario en espacio público, denominado *Monumento a Bataille*.

Las obras ubicadas en el Fridericianum son, en su mayoría, instalaciones conceptuales que se vinculan a la idea de archivo o receptáculo de la memoria, cita autorreferencial de la propia Documenta. Inquietan especialmente aquellas que son exhibidas en posible contradicción con la voluntad de sus autores, como el estudio de Choureh Feyzdjou, artista de origen judío convertida al islam en Irán, que murió a los cuarenta años. Durante la enfermedad que terminaría con su vida fue cubriendo las cajas, los rollos de tela pintados o no, los frascos y platos donde mezclaba los colores, con una pátina cenicienta que le da al conjunto el aspecto de una tumba faraónica recién abierta.

Feyzdjou, que originalmente se apellidaba Cohen, parece haber condenado a su taller a morir con ella; sin embargo, después de una batalla legal por su propiedad, el Estado francés autorizó su exhibición. Lo mismo que los coleccionistas poseedores del taller de Dieter Roth, que han introducido modificaciones nada desdeñables a las características originales del lugar de trabajo del artista, sólo para garantizar la preservación de lo que debía ser, por designios del propio Roth, mutable y perecedero.

Es legítimo asociar entre sí estas dos no-instalaciones –convertidas en instalaciones por voluntad del curador y consentimiento de sus actuales propietarios– que a su vez se vinculan, como continente de información más o menos cifrada sobre alguien ya muerto, a las mesas de la memoria de Víctor Grippo. Este artista, el máximo representante del arte conceptual en la Argentina, falleció hace unos meses y la instalación exhibida, si bien en su formato actual es de 1999, recrea una idea que venía trabajando desde principios de la década del setenta.

Las sillas de la colombiana Doris Salcedo, las inacabables secuencias de hojas con partituras pasadas a números de Hanne Darboven, la enciclopedia de los Green de Ecke Bonk, o el manuscrito iluminado de David Smell, por mencionar los trabajos de mayor aliento, todas las obras conceptuales del Fridericianum se refieren a un reino del *déjà vu*, ubicado en la década del setenta.

En la vieja estación de trenes, las obras expuestas tienen –como las del Fridericianum con los archivos y la memoria– alguna vinculación con la arquitectura; en cambio en la cervecería la temática es más libre. Una de las propuestas más interesantes es la del portugués residente en Brasil, Arthur Barrio, *Espacio Subjetivo*, una habitación con el piso cubierto de café –que apela al sentido del olfato, casi siempre olvidado por la artes plásticas– y las paredes plagadas de inscripciones de denuncia a la estética impuesta por la crítica.

También sobresalen Annette Messenger, con textiles articulados que se acercan peligrosamente a los de Louise Bourgeois; esta misma, siempre convincente; y Yinka Shonibare, británico negro que se burla de los pre-conceptos sobre lo que debe ser la obra de un hombre de color, con una instalación de maniqués en posiciones sexuales, vestidos con modelos victorianos de telas estampadas de aparentes motivos africanos que, en realidad, eran diseñadas por filipinos en Gran Bretaña para ser vendidas en las colonias subsaharianas. Artificio del artificio del artificio.

En la Documenta Halle pueden verse algunas instalaciones-proyectos, donde la necesidad de conceptualizar se hace todavía más acuciante ya que debe interpretarse, no lo que se ve, sino lo que tal vez pueda verse en el futuro, y en L'Orangerie, edificio y jardines, lo conceptual tiende a lo performático, especialmente con los espejos Kem Lum y las teatralidades de John Bock.

En los tres espacios principales, las obras conceptuales se alternan con la fotografía y el video, soportes que ya han ingresado en el terreno de lo tradicional. En cambio y contradiciendo los antecedentes, «la Documenta de Kassel limita la presencia del arte digital a tres experiencias», tal como titulara el suplemento de informática de un matutino madrileño. Ellas ejemplifican las tendencias del arte en la red: la reelaboración estética y conceptual de los videojuegos en la obra del chino Feng Mengbo; la relación entre el mundo real y el virtual en el proyecto colectivo de Singapur Tsunami.net, y dicha relación ampliada a la dimensión acústica en las arquitecturas interactivas de Asymptote (egipcio-canadiense). Ninguna de las tres experiencias permite intuir nuevos caminos en las artes plásticas, más allá de lo puramente lúdico. Pero lo remarcable es que, tanto las fotografías como los videos seleccionados para la Documenta 11, sean testimoniales por no decir de denuncia política. Desde el bello video de la iraní Shirin Neshat, que alude metafóricamente a la condición de la mujer en su país utilizando las imágenes y sonidos de un rito-leyenda popular, el de la mujer árbol, hasta las periodísticas fotografías de Allan Sekula que arremeten contra la pesca ilegal, en todos los espacios de la muestra esos soportes están asociados a un arte comprometido, a la manera de los años cincuenta y sesenta.

Arte conceptual y arte político definen la propuesta de Okwui Enwezor y su grupo de colaboradores; es legítimo preguntarse si ella responde realmente al panorama actual de las artes plásticas o sólo a los intereses intelectuales del curador. Enwezor es ensayista, teórico de estética y poeta, y sus antecedentes en estas disciplinas son más caudalosos que como curador. El responsable de la Documenta 11 es, por tanto, un hombre de conceptos e ideas más que de imágenes, lo que nos permite sostener alguna esperanza.

Centro/Periferia: una discusión descentrada

Tal vez por la presunción de un diálogo no realizado, la selección de los artistas africanos, asiáticos y latinoamericanos hecha por Enwezor ha sido cuestionada –José Manuel Costa llamó al discurso de la Documenta 11 *Un resbalón colonialista*– ya que la mayoría de ellos, como el propio curador y sus ayudantes, viven en Nueva York o París. Sin embargo no parece legítimo reprochar a Enwezor desconocimiento de lo que se crea en la periferia profunda, ni que no haya tenido la sensibilidad de seleccionar cocuradores inmersos en ella porque, como dije al principio, es posible que su propio itinerario del arte no pase por esas coordenadas. Tal vez sea más productivo aprovechar la oportunidad que nos ofrece esta muestra para intentar un esfuerzo comparativo que alumbre sobre las diferencias entre los artistas que viven en el centro y en la periferia, más allá de su origen.

Posiblemente involuntaria, aunque sí sintomática de esas diferencias, es la ubicación fuera de Fridericianum de Frédéric Bruly Buabré, nacido y residente en Costa de Marfil, ya que su obra es un archivo del conocimiento de su pueblo. Adoptando el formato de una tarjeta postal, el artista registra en pequeños cuadros –que colocados juntos conforman una enorme enciclopedia– lo que conoce de geografía, zoología, botánica, mitos, leyendas y hasta de cocina. El soporte de estas miles de obritas es cartulina, en tanto que la técnica es lápiz y lápiz color, lo que les acentúa la apariencia escolar que está dada por la composición: una figura central con viñetas explicativas. Alfabeto, museo o conocimiento del mundo, la obra de Bruly Buabré no resistiría ser enfrentada a la de Darboven, por ejemplo, sin quedar reducida a un ejercicio del primitivismo.

Más airosa sale de la comparación la ciudad utópica del congolés Bodys Isek Kingelez, cuando se la visualiza a través del papel calco de la *Nueva Babilonia* de Constant (ambas están en la estación de trenes). Este artista holandés que perteneció al grupo CoBrA, realizó en 1971 una serie de maquetas de metal y acrílico, y planos de construcciones que tienen la apa-

riencia de «futuramente habitales», aun cuando carezcan de aberturas o accesos. La del congolés tampoco es práctica, en el sentido de que no podrá ser usada realmente como proyecto realizable, apela más al humor y está construida con materiales de desecho provenientes de primer mundo: envases de cartón, latas que conservan sus marcas, etc.

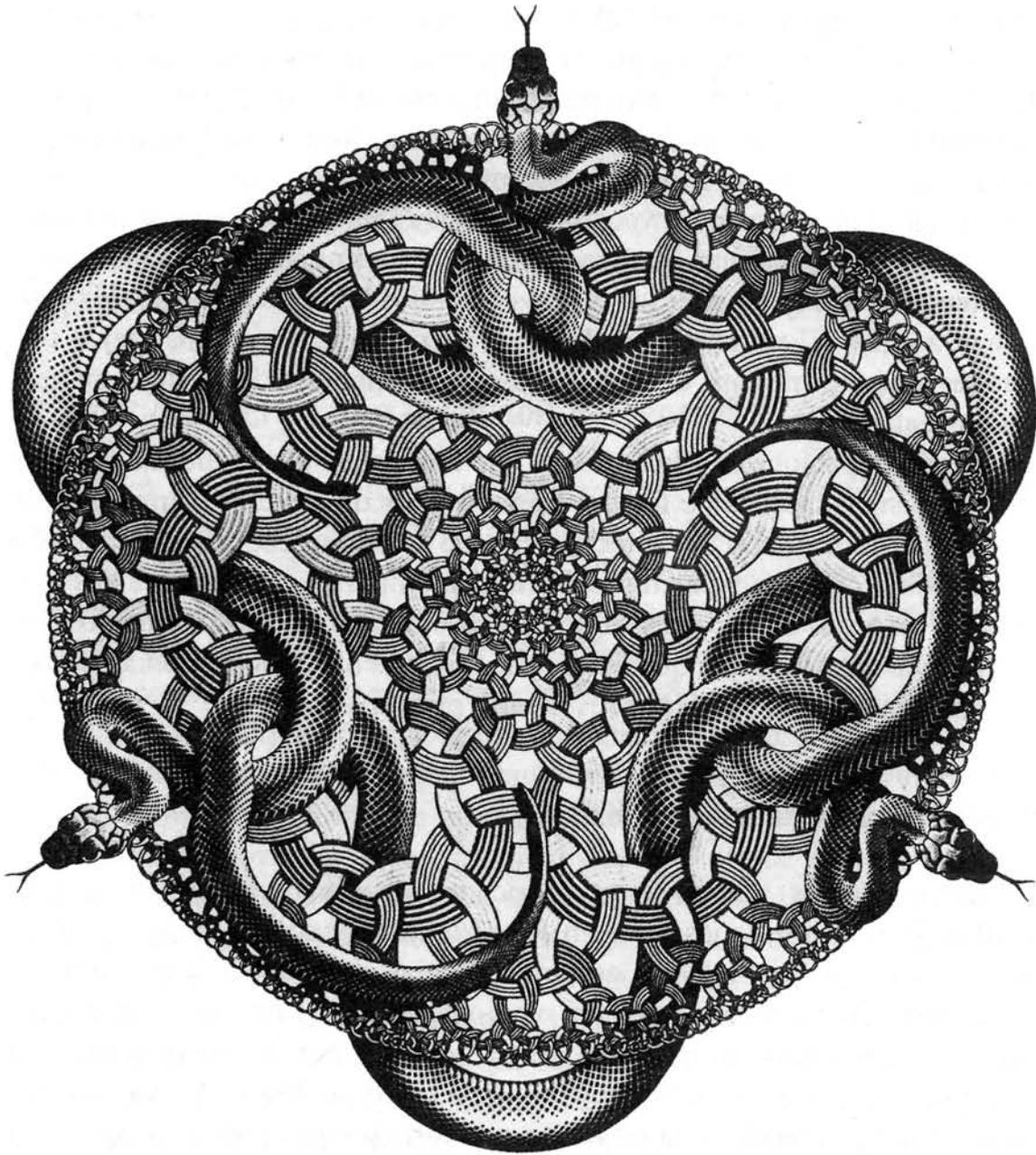
Ubicados los dos en la cervecería, Georges Adéagbo de Benin y el holandés Mark Manders, han realizado sus «autorretratos» en forma de un ambiente, que por contener los objetos que ellos han seleccionado, los contienen a ellos. El primero mezcla hojas de periódicos y libros viejos con totenes y barcas tribales; el segundo, ascéticos muebles de oficina con gestos surrealistas.

Las preocupaciones de los artistas que habitan el tercer mundo parecen ser las mismas que las de los del primero y las diferencias se manifiestan más bien en los materiales y técnicas a que tienen acceso unos y otros. En la medida de que la recepción del arte contemporáneo endurezca sus exigencias respecto de soportes tecnológicos o de materiales sofisticados, los artistas del tercer mundo quedarán cada vez más excluidos o condenados a ser observados como productores de arte primitivo.

Los iberoamericanos en Kassel

Además de los artistas iberoamericanos ya mencionados en la nota —Athur Barrio, portugués, vive en Río; Victor Grippo, argentino, vivía en Buenos Aires; Doris Salcedo, colombiana, vive en Bogotá— destacan particularmente Alfredo Jaar (chileno, vive en Santiago) con una instalación lumínica que podría sintetizarse como «cegado por la información»; el siempre eficaz Luis Camnitzer (uruguayo, vive en Nueva York) con una serie de obras referidas a la represión y la tortura en su país de origen; y el argentino Fabián Marcaccio (vive en Nueva York) que ha logrado combinar de manera espectacular, en paneles ondulados y gigantes, varias técnicas utilizadas por él a lo largo de su carrera, aunque su obra no pueda ser apreciada adecuadamente por hallarse en una suerte de terraza, muy angosta para sus dimensiones.

El mexicano residente en Nueva York, Gabriel Orozco, defrauda la expectativa creada por su nombre con una instalación de cuencos de barro. También participan de la Documenta 11: Gastón André Ancelovici, chileno, vive en Santiago; Tania Bruguera, cubana, vive en Chicago; Carlos Garaicoa, cubano, vive en La Habana; Cildo Meirelles, brasileño, vive en Río; Juan Muñoz, español, vivía en Ibiza; Pere Portabella, español, vive en Barcelona y Alejandra Riera, argentina, vive en París.



Escher: *Serpens* xilgrabado, 1969