

# DOKUMENTA, DOCUMENTA

Pedro de Llano Neira

Universidade de Santiago de Compostela

Durante el verano de 2002 ha tenido lugar en la ciudad alemana de Kassel la undécima edición de *Dokumenta*, la más prestigiosa exposición periódica del panorama internacional. Nacida en 1955, y con periodicidad quinquenal desde 1972, este evento -que nació como uno de los pilares básicos para la recuperación intelectual de Alemania durante la posguerra- se ha constituido, indudablemente, en una de las citas más determinantes para todos aquellos que quieren aproximarse a las manifestaciones visuales de la cultura de nuestra época.

*Dokumenta* ha logrado conseguir el prestigio que ostenta actualmente porque, a diferencia de otras megaexposiciones de características y escala semejantes -y a diferencia, incluso, del modelo de exposición nacional de las bienales- siempre ha sido capaz de expresar un alto grado de compromiso con el momento histórico en el que es producida, como -vocacionalmente- parece comunicar su propio nombre.

En este sentido, el compromiso con la Historia y con la realidad que la caracteriza (contemporaneidad, internacionalismo, provisionalidad, contextualismo...) no es sino la traducción, al ámbito de la curaduría, de los propósitos de los más importantes artistas de la segunda mitad del siglo por acelerar "la des- perdida de Atenea" y resituar la práctica artística en contextos precisos e históricamente determinados. Un objetivo compartido que localiza sus críticas en la estética autónoma y

en la institución museística que la legitima socialmente, así como en los sistemas políticos que contemplaban la realidad como una entidad fija, ahistórica e inmutable.

Ésta ha sido, a grandes rasgos, la seña de identidad más reconocible de *Dokumenta* desde sus inicios, que podría ser aplicable tanto a las cuatro primeras ediciones dirigidas por Arnold Bode (especialmente a la del 68); como a las celebradas desde 1972, momento en que se engendra el punto de inflexión en el que Harald Szeeman presentó en *Cuestionar la realidad, Imágenes del mundo de hoy* a la generación de artistas de los sesenta y setenta que iniciaron esa crítica de la autonomía y de la institución museística en la edición más recordada hasta la fecha.

Por eso, la relación dialéctica que se puede establecer entre esta *Dokumenta* poscolonial, a cargo del crítico de arte y poeta nigeriano Okwui Enwezor, y la anterior edición de Catherine David (*Politics/Poetics*, 1997), así como la relación -en acción diferida, diríamos- entre estas dos últimas ediciones y las ediciones de 1968, 1972 y 1977 parecen indicarnos que la conciencia histórica propia de cierta modernidad y de la vanguardia -aquella que Baudelaire representaba de manera ejemplar- parece haber salido aún más reforzada después de la crisis sufrida durante las dos últimas décadas, en las que se intentó volver al museo y a la autonomía de lo artístico en una maniobra tan idealista como conservadora.



En lo sustancial, dicha conciencia histórica de la modernidad supone, forzosamente, una influencia progresiva del contexto (de lo real) sobre las prácticas artísticas en proporción inversa a la decadencia de la autonomía. Ecuación paradójica ésta, en la que el "retorno a lo real" no se produce en modo alguno como un retorno conservador a los sistemas de representación naturalistas sino que se enmarca dentro de lo que podríamos llamar, de acuerdo con Hal Foster, como un retorno hacia el espacio de una autonomía revisada y "provisional".

A partir de este principio que se enuncia en *Dokumenta* podemos reconocer dos consecuencias inmediatas. Primera: la necesaria transitividad de los objetos artísticos en relación al contexto en el que son producidos. En otras palabras, la permeabilidad de lo artístico ante la Historia o, si se prefiere, ante la realidad y las condiciones sociopolíticas de cada momento, que aparecen a partir de ahora como el "otro" radical, pero necesario, de lo artístico. Segundo, y en relación recíproca con el anterior argumento, la readaptación de los medios artís-

ticos ante la proximidad e inmediatez de lo real que implica esta recuperación del referente. Una readaptación que se opera, principalmente, a través de la temporalización de los dispositivos de la representación en las diversas formas artísticas de la "imagen en movimiento", de la *performance*, de la instalación como género último de la escultura y del arte público del *site specific*, lo que constituye, a su vez, la readecuación y el equilibramiento necesarios entre forma (medio) y contenido, para responder al "deseo endémico de realidad" que el filósofo Lyotard consideraba característico de nuestra época y que la exposición de Kassel se esfuerza por "documentar".

Okwui Enwezor lo explicaba de la siguiente forma en el texto de presentación del catálogo: "conectados exposición y debate de ésta manera, la supuesta pureza y autonomía del objeto de arte se pone en cuestión al relacionarlo con el repensamiento de una modernidad basada en ideas como las de transculturalismo y extraterritorialidad. Por tanto, el proyecto expositivo de la quinta plataforma es menos un receptáculo de objetos-mercancía,

que un contenedor de voces plurales y de materiales de reflexión acerca de una serie de acciones y procesos dispares pero interconectados"<sup>1</sup>. Así, el proyecto "expositivo" de este año se vio fragmentado en cinco plataformas de reminiscencias deleuzianas, en las que las cuatro primeras funcionaban como foros de debate; *Democracy Unrealized* -Viena y Berlín; *Experiments with Truth: Transitional Justice and the Process of Truth and Reconciliation* - Nueva Delhi-; *Créolité and Creolization* -Santa Lucía- y *Under Siege: Four African Cities, Free-town, Johannesburg, Kinshasa, Lagos* -Lagos-, y la quinta se correspondía con la exposición celebrada entre el once de junio y el quince de septiembre.

Las razones de esta peculiar concepción deben haber quedado sobradamente argumentadas. Enwezor entendió que las obras de arte contextual que se exhibirían provisionalmente en Kassel no podían ser tratadas de la misma forma con que el museo trataba al objeto artístico autónomo, de modo que este año la fase expositiva se ha visto convenientemente encuadrada por un marco legitimador que ha sustituido la centralidad del museo a favor de un panorama no jerárquico en el que la exposición aparecía como el momento de máxima intensidad cognitiva y experiencial de un entorno discursivo múltiple (filosófico, político, social, económico, geográfico...) y diseminado en infinitas direcciones.

Un "contexto artístico de producción y recepción", en palabras del comisario, que puede ser leído, además, como "una acumulación de pasajes, una colección de momentos, de lapsos temporales que emergen en espacios que los reaniman para una infinita concatenación de mundos, perspectivas, modelos, contramodelos y pensamientos que constituyen los motivos del arte"<sup>2</sup>, y que se percibe como extremadamente afín a las sensibilidades políticas propias de aquellos años, como, por ejem-

plo, la de la Rosalind Krauss de *Pasajes*<sup>3</sup>, a pesar de que una primera impresión pueda indicarnos todo lo contrario. Relación ésta, ocasionada por una temporalidad que se pliega sobre sí misma y por una doble conciencia autorreflexiva de la historia (formal y temática), que ha provocado que el arte de los últimos diez años haya ido poniendo más y más atención en la producción de las décadas libertarias de los sesenta y setenta, y alejándose en dirección opuesta de la producción más visible de los diez años inmediatamente anteriores. Tendencia, por otra parte, que se hacía patente en la muestra en virtud de la relevancia que se le concedió -como ocurría también en la *Documenta X* de David- a muchos de los artistas de aquella generación<sup>4</sup>.

Uno de esos autores paradigmáticos es Allan Sekula, fotógrafo norteamericano que viene realizando series específicas sobre el transporte naval de mercancías y que era uno de los referentes indiscutibles (tanto por localización como por espacio ocupado) de la edición de este año. En sus obras, Sekula toma la imagen de los cargueros transoceánicos como metáfora de los flujos del capital y de la ausencia de límites propia de la era global mediante complejos dispositivos de representación a los que denomina *aesthetic machines*<sup>5</sup>. Sistemas estéticos cuyo origen se podría remontar a las prácticas artísticas rusas de vanguardia de artistas como Dziga Vertov o Serguei Eisenstein, y que se basan en la concepción de la fotografía como algo "entre", en este caso -y siempre según Sekula- en el espacio intersticial generado por los vértices del triángulo configurado por la pintura, el cine y la literatura, ya que, no en vano, sus proyectos combinan recursos de las tres disciplinas.

En sus obras, Sekula ralentiza la narración de estas historias navales (*slow stories*) provocando que el espectador tenga que detenerse a estudiar pormenorizadamente los dispositi-

vos combinados de imagen y texto que presenta la instalación tanto desde el punto de vista de la composición de la imagen (pictóricamente), como por el montaje premeditado de las series (cinemáticamente), como por los textos que acompañan a las imágenes (literariamente). Sekula consigue de esta manera crear una distancia estética sobre el tema tratado, digamos -trascendiéndolo-, con el fin de diferenciar la naturaleza de su trabajo de las disciplinas periodísticas y de mantener la autonomía y la "excepcionalidad" diferenciada del saber artístico.

Así, y jugando con el exceso de significado propio del código artístico, Sekula se esfuerza por convertir la Historia en "historias" (*History and stories*) escapando del realismo semántico del modelo "informativo" (*informational model*), que, a su juicio, reduce y agota el significado. Práctica de la que, por otra parte -e inevitablemente-, también podemos encontrar sobrados ejemplos en la misma *Documenta 11*.

Sekula insiste pues, desde su doble condición de artista e historiador<sup>6</sup>, en distinguir entre el documental periodístico y la obra de arte (que sería, en último caso, *documentary-like*, según sus propias palabras), y en la radical diferencia que separa una historia contada a treinta y dos imágenes por segundo de otra contada por medio de trescientas imágenes seleccionadas a lo largo de varios años. Lo que Sekula ofrece entonces, son pausadas historias particulares que se oponen a la aceleración "virilica" de la Historia (con mayúsculas) promocionada por el capitalismo globalizado a partir de la convicción de que el arte no debe funcionar nunca como una imagen para el consumo inmediato sino muy al contrario, como un dispositivo de mediación y de resistencia her-

menéutica. Como un signo inagotable, en definitiva.

Cerrando ya el círculo que quiero plantear en esta reseña sobre *Documenta 11* acerca de la importancia de la Historia -las historias, ahora- y de la temporalidad en la práctica artística de la modernidad más reciente, no estaría de más recordar que la modernidad, debido a esa historicidad autoconsciente de la que hemos estado hablando (desde Hegel, al menos), se niega a concebir el significado como un ente inmutable (interno, profundo, arraigado...) en favor de un significado contingente (externo, superficial, desarraigado...) que se configuraría provisionalmente y que sería renegociable según el contexto. Y es en este nudo gordiano que plantea ejemplarmente la obra de Sekula, en el que la autonomía (provisional) de lo artístico parece seguir funcionando como el elemento de resistencia política más efectivo y donde podemos reconocer, así mismo, los rasgos más interesantes de los artistas más jóvenes o menos conocidos de esta *Dokumenta 11*, como; George Adéagbo, Fareed Armaly with Rashid Masharawi, Eija-Liisa Ahtila, Ecke Bonk, Stanley Brown, Constant, Stan Douglas, Maria Eichhorn, Yang Fudong, Carlos Garaicoa, Kendall Geers, Isa Genzken, Dominique González-Foerster, Renee Green, Jens Haaning, Thomas Hirschhorn, Candida Höfer, Pierre Huyghe, Amar Kanwar, Bodys Isek Kingelez, Ben Kinmont, Gabriel Orozco, Raymond Pettibon, Steve McQueen, Juan Muñoz, Alejandra Riera/Doina Petrescu, Lorna Simpson, Fiona Tan o Cerith Wyn Evans, que procuran -nada nuevo bajo este sol lunar- agotar todas las capacidades expresivas del medio artístico para comunicar con la máxima riqueza e intensidad posible el tema o contenido de la obra.

## NOTAS

<sup>1</sup> ENWEZOR, Okwui: "The Black Box", *Dokumenta 11\_Platform 5: Exhibition*, cat. exp., Kassel, Hatje-Cantz Publishers, 2002, p. 55.

<sup>2</sup> ENWEZOR, Okwui: *ibid.*, p. 42.

<sup>3</sup> Véanse sus consideraciones sobre la temporalidad en la escultura del siglo XX en *Pasajes de la escultura moderna* [Nueva York, 1977], Akal, Madrid, 2002.

<sup>4</sup> Artistas como; Chantal Akerman, Bernd y Hilla Becher, Louise Bourgeois,

James Coleman, Hanne Darboven, Jef Geys, On Kawara, William Kentridge, Johan Van der Keuken, Ulrike Ottin-ger, Adrian Piper, Pere Portabella, Dieter Roth, Cildo Meireles, Jonas Mekas, Allan Sekula o Jeff Wall, que ejercían la función de auténtica espina dorsal de la muestra, tal como sucedía con la *vanitas* de Hanne Darboven con que el visitante se encontraba, recién llegado, en el *hall* del Friediricianum.

En el noventa y siete ese papel se le concedió a artistas como Marcel Broodthaers, Dan Graham, Gordon Mat-

ta-Clark, Robert Smithson o el mismo Wall.

<sup>5</sup> Los conceptos que menciono en inglés y entre paréntesis fueron recogidos en una mesa redonda celebrada el dieciséis de junio de 2002 en el Hotel Reiss de Kassel, en la que participaban Okwui Enwezor, Chris Dercon y el propio Sekula.

<sup>6</sup> Los trabajos de investigación de Sekula están considerados entre los más importantes del género de la fotografía documental.