

DESDE 1955, cada cuatro años, la provinciana ciudad de Kassel, al Norte de Alemania Federal, se convierte en el centro de exposición artística más importante del mundo.

Allí, a espaldas del discurrir sor-do y monótono de un próspero cen-tro industrial, se celebran, en efec-to, las **Documenta**, que a lo largo de algo más de tres meses, 30 de junio al 8 de octubre —los cien días capitales del arte moderno, como han sido llamados—, instalan un vasto y riguroso muestrario de la vanguardia plástica mundial. Cual-quier seguidor de las artes plásti-cas conoce bien que estas exposi-ciones, que empezaron modestamen-te, siguiendo una iniciativa amistosa que el Estado y algunos financieros locales apoyaron con rutinarios fi-nes de prestigio, son hoy, cuando se está celebrando la quinta edi-ción, el acontecimiento artístico por antonomasia que supera con mucho a otras manifestaciones similares, como las Bienales de Venecia o Sao Paulo.

El alto nivel de calidad que, en especial desde la tercera convo-catoria, alcanza **Documenta**, reside precisamente en su exigente sis-tema de estructuración y selección de las obras examinadas. No se conforman sus organizadores en ordenar un panorama lo más com-pleto posible de todas las corrientes de vanguardia que se han produ-cido en los centros vitales del arte en esos cuatro años que me-dian entre una y otra celebración; contrariamente a, por ejemplo, la Bienal de Venecia, ningún tipo de compromiso oficial o intromisión de los países o comités ajenos es aceptado, alejando así a **Documen-ta** del fastidioso tono de feria de muestras para, al contrario, articular a artistas, corrientes y naciona-lidades diferentes en sistemas co-herentes presentados con fines didácticos, pero no demagógicos, a la comprensión del público.

Con un amplio comité de selec-ción y estudio, formado por profe-sores, críticos y artistas, y con un presupuesto de casi tres millo-nes y medio de marcos (unos 70 mil-lones de pesetas), la actual edición de **Documenta** se caracteriza por una serie notable de variaciones respecto a las anteriores. Adop-tando una línea sutil que después de haber recorrido con calma los dos vastos edificios de **Documenta** se entiende y se sigue en su inteligente modulación, los organi-zadores han querido ofrecer al es-pectador una cala a diversos nive-les de las representaciones icóni-cas de la realidad, desde aquellas en que la realidad es embellecida o disfrazada con fines publicitarios, hasta aquellas otras en que no es disociada en la mente del ejecu-tante del acto mismo de la ejecu-ción (sección dedicada al «art brut», o arte de enfermos mentales), para acabar, claro, con las di-ferentes soluciones expresivas de la vanguardia.

Así, por ejemplo, se han llevado a cabo incursiones en diversos es-tratos de las imagerías populares con objeto de presentar todo un sector de formas de reproducción primaria de la realidad en su aso-ciación con mitologías sobrenaturales, supersticiosas y políticas. Tar-jetas postales, cromos, recordato-

KASSEL: DOCU MENTA 5

EL ARTISTA, CONSIDERADO COMO UNA DE LAS BELLAS ARTES

Vicente Molina-Foix

rios, carteles, banderas, exvotos, barajas pornográficas, imágenes la-vables y fluorescentes de figuras famosas de la religión, tapices, pin-tura ingenua, chapas, emblemas, escapularios, tebeos, billetes de Banco, sellos..., un amplio reperto-rio de distintas épocas y lugares en que estos ejemplos de iconografía fetichista o social ofrecen el papel de simple testimonio. En secciones paralelas —de significación mucho más rica— se presentan modelos de juegos infantiles, del universo popularizado de la ciencia-ficción y, por último, de la evolución formal y semántica de los carteles electo-rales de los partidos políticos ale-manes, con especial atención al so-cialdemócrata, actualmente en el poder. En estas secciones, el pro-pósito de los responsables de plan-tear problemáticamente el tema dominante de la **controversia de la realidad** es claro. Y no sólo sub-rayando lo que de mítica apocalíp-tica o dramática tienen la mayor parte de las publicaciones periódicas, novelas, ilustraciones o jue-guetes relacionados con el futuro, con la fanta-ciencia sino, fundamen-talmente en la parte de los «posters» políticos, en la que se facilita la sugestiva posibilidad de analizar los síntomas de evolución propagandís-tica del SPD (Partido Socialdemó-crata). En ella se pasa revista a los afiches correspondientes a las etapas inmediatamente posteriores a la segunda guerra mundial y de la guerra fría, en las que predomi-na la simbología patriarcal, hogareña y acobardada, para pasar a re-velar después cómo en el período último, en especial el correspon-diente a las últimas elecciones, la iconografía se vuelve más agresiva (signos de exclamación, colores vi-vos, elementos no figurativos) y existe mayor inventiva. Pero aún más ilustrativo es comparar estos carteles del SPD con los simultá-neos —muy recientes, pues— que pegó la fracción joven y rebelde del partido, los Jóvenes Socialis-tas («Jungsozialisten» o «Juso»), en los que el diseño es descaradamen-te provocador, predomina la ironía, los trazos se descomponen (hay di-bujos que recuerdan los de un Wolinski) y los textos responden en su radicalización de contenidos.

El superrealismo: ¿una concesión a la moda?

Pero, claro está, es en los te-rrenos específicamente artísticos en los que descansa la esperanza de los responsables de **Documenta** de justificar su inquieto replantea-miento de las formas que los artis-tas de hoy adoptan para dar res-puesta a la realidad. Y dentro de estos propósitos no podía faltar en **Documenta 5** una representación del movimiento artístico que bajo el nombre de **Superrealismo** o **Hi-perrealismo** acapara hoy la aten-ción y los mercados mundiales del arte desde Colonia a Nueva York. No han faltado protestas encubier-tas y críticas —incluso de otros artistas—, calificando la inclusión, con caracteres destacados, del Su-perrealismo en **Documenta 5** de concesión a los peores excesos de la última moda y de debilidad y falta

de independencia frente a los diseños propagandísticos todopoderosos de los grandes marchantes internacionales, que, en efecto, están lanzando el movimiento a gran escala.

Tales críticas no parecen, sin embargo, muy consistentes cuando se recuerdan los propósitos totalizadores de *Documenta*, sobre todo después de ver las obras expuestas y comprobar cómo sus mejores representantes no hacen sino continuar, a niveles de desafiante neutralización, el tema que ya los artistas «pop» plantearon en los primeros años 60: la reproducción insignificante de los objetos más insignificantes de la sociedad de consumo. El Superrealismo se dio a conocer internacionalmente en el año 1970, pero algunas de sus obras datan de 1966, y, de hecho, el encargado de la sección, J. C. Ammann, ha querido, al incluir en ella ejemplos de la pintura «pop» de Jaspers Johns —uno de sus grandes pioneros— y Wayne Thiebaud, subrayar la inspiración evidente que ese movimiento ha tenido en la génesis del Superrealismo.

Se ha argüido, sin embargo, que al prurito de absoluta fidelidad fotográfica de los superrealistas más puros le falta la dimensión irónica y, a veces, abiertamente conflictiva o sarcástica que tenían las obras de algunos artistas «pop» americanos, como Wesselmann, Oldenburg o Marisol, y, sobre todo, ingleses como Blake y Hamilton. Y es cierto que este gusto por la figuración objetiva de los superrealistas nos suena ahora, tras las convulsiones de treinta años de abstracción, figuración ferozmente crítica y arte «minimalista» y «conceptual», a reacción, a idealista recuperación del pasado, de un pasado en el que el arte reproducía casi mecánicamente la realidad sin preguntarse por ella.

Sin embargo, cuando se hace el énfasis únicamente sobre estos aspectos del Superrealismo, se olvida que, aparte de la incuestionable belleza de las obras de sus mejores exponentes (fachadas y luminosos de Estes y Cottingham, rostros de Close, rincones y coches de Goings, los desnudos del chileno afincado en España Claudio Bravo, de quien el año pasado pudimos ver una interesante y completa muestra en la galería Egam, de Madrid), estos artistas están investigando con medios efectivamente tributarios al arte del pasado en un cauce que subyace en la trayectoria teórica de muchos artistas contemporáneos, la despersonalización o total separación entre artista y objeto reproducido, una visión que se niega a sí misma tajantemente la incorporación de significantes, datos o apoyaturas psicossociológicas, y en la que las soluciones formales se convierten en el centro ordenador de la obra.

El artista-objeto

Hay que confesar, con todo, que uno intuye sin dificultades dónde se ha centrado con más gusto y precisión el entusiasmo crítico de los hombres que han hecho *Documenta 5*. La exposición alcanza, en efecto, sus cotas más altas y se

convierte en un apasionante campo de debate y descubrimiento en los apartados, muy cuidados, muy completos, dedicados a aquellas corrientes más en boga en los últimos cinco años: los artistas conceptuales, «pobres», «minimalistas», «artistas del cuerpo», seguidores del «land-art» y creadores de «ambientes». Porque si bien en los superrealistas señalábamos una vía formalista válida en la que la representación objetiva de los emblemas del consumo —erotismo, publicidad, mecánica, dinero— hace que éstos pierdan sus connotaciones para convertirlos en objetos bellos que nos distancian de su creador en lugar de remitirnos a él, hay que reconocer que en los artistas conceptuales encontramos, hoy por hoy, las preguntas más osadas y las respuestas más originales al constante «impasse» expresivo en que el arte se pone a sí mismo para sobrevivir. Y lo hacen estos últimos desde supuestos atrevidamente subjetivos que afirman la muerte del arte como tal, y se complacen en su degradación y escarnio. Con lo cual se verán nítidas y elocuentes las intenciones de *Documenta* de, tras presentar la realidad en bruto con los ejemplos de publicidad, religión y el arte de los enfermos mentales, pulsar de manera imparcial las dos respuestas que en líneas generales se dan en el arte de hoy: la objetiva de los superrealistas y la subjetiva de los conceptuales.

Hoy, con la tranquilidad que da tener a la Historia, con sus inapelables sanciones detrás de sí, es fácil llamar a la mayor parte de estos artistas que han renunciado, al menos en las formas usualmente admitidas a la imagen, a la reproducción icónica, al «específico artístico» (pintura, dibujo, escultura, etcétera), hijos del Dadaísmo y ponerlos bajo la tutela de Marcel Duchamp, el artista más significativo del siglo XX a costa, paradójicamente, de haber querido escapar de toda significación o connotación artística para lo que él, despectivamente, llamaba sus «obras». Y es cierto que del gesto de Duchamp de renunciar a la pintura cuando era uno de los más interesantes autores de la vanguardia europea de la década de 1910, y dedicar su vida a actividades para-artísticas y al cumplimiento de un código puramente dadaísta que hace de la destrucción la falta de respeto por el arte y la voluntaria tarea de confundir las categorías estéticas sus fines, se reclaman muchos artistas actuales que ven en Duchamp al iniciador consciente de los intentos de acabar con el arte tradicional.

Sería imposible enumerar no ya todos los artistas, sino tan siquiera todos los importantes que se muestran en *Documenta* agrupados bajo las denominaciones que antes dábamos. Aparte de que actualmente muchas de éstas están desprestigiadas y sobrepasadas, o simplemente negadas por los artistas, que

Arriba: Cartel de la democracia cristiana con el «slogan» «todos los caminos del marxismo conducen a Moscú». Abajo: Día del Partido (1936), en Nuremberg.



KASSEL: DOCU- MENTA 5

**LAS «DOCUMENTA»
DE KASSEL SE HAN
CONVERTIDO
EN UNA DE LAS
MANIFESTACIONES
ARTÍSTICAS CAPITALES
DE NUESTRO TIEMPO.**

huyen siempre, y hacen bien, de las etiquetas inventadas por los profesores. Por eso, uno de los grandes aciertos de la actual Documenta ha sido la presentación de algunos de ellos bajo el epígrafe lo suficientemente vago y rico de «Mitologías personales», pues así no sólo inciden en su carácter exasperadamente individualista sino también en el papel que una elaboración mítica —por densidad que sea— tiene en sus obras.

No sé si a muchas les resultará paradójico que precisamente aquellos artistas que con más ardor atacan los privilegios y los estatutos expresivos tradicionales del arte, sean los más exaltados defensores de un individualismo que adquiere en ocasiones tintes románticos. Yo veo muy coherente que en los neuróticos intentos de destruir los baluartes objetivos del arte, los artistas acudan a sí mismos buscando sus armas. Por eso creo que las experiencias más interesantes que he visto en Kassel podrían resumirse, para comodidad nuestra y de los lectores, aun a riesgo de esquematismo, en tres grandes bloques: artistas que hacen de sí mismos la obra de arte, artistas que hacen de la voluntad artística su obra y, finalmente, aquellos que encarnan sus obsesiones personales en la creación de «ambientes», museos ficticios y otros tipos de construcciones míticas.

Pese a las notables diferencias de método, veremos cómo una misma actitud de principio relaciona a estos artistas, en la que se conglomeran narcisismo, cansancio o irritación ante las trampas del arte que se quiere objetivo con propósitos informativos o testimoniales: un propósito provocativo y apo-

calíptico, y aun en otros el intento de supeditar —siguiendo la estela de desfiguración de las escalas de valor estéticas— el arte a la aplicación política. Todos, en cualquier caso, de acuerdo en abandonar la tradición pictórica para sustituirla por el desafío de inventar, renegando de las cláusulas más sagradas del arte: el estilo, la calidad, la permanencia.

Entre los del primer apartado destacan en Kassel el francés Boltanski, que se propone reconstruir su biografía como objeto artístico suministrando al espectador como datos de información estética todos de su familia, discos con la música de los canciones utilizadas para dormirle cuando era pequeño, navajas, flechas o hierros con los que jugaba o debió jugar de niño, o simplemente documentos fotográficos actuales que ilustran su infancia. En esto se acerca Boltanski al ya hoy famoso artista de Niza Ben Vautier, cuya presencia en Kassel revive casi el carácter de un homenaje, pues no sólo se le han dedicado dos grandes y magníficas salas, sino que sus extravagantes «pizarras firmadas» presiden los espacios exteriores de Documents, en especial la fachada neoclásica del Museo Fridericianum, sobre la que desafía a los visitantes con frases como «El arte es inútil», «¿Para qué el arte?», escritas en grandes paneles negros. Otro artista que persigue una mitología fundada en la materialización personal, en este caso de su propio cuerpo, es Lucas Samaras, cuyo «Autopolaroids» no es sino una extensa serie de fotografías trucadas en las que se crean curiosos efectos visuales sobre las distintas partes del cuerpo del artista, con especial referencia a juegos de inversión erótica en que los dos actuantes son el mismo Samaras. El grupo de Acción de Viena, compuesto por Schwarzkopfer, Nitsch y Arnulf Rainer, nos ofrece la documentación gráfica de sus macabras sesiones, tan inspiradas por Artaud y su Teatro de la Crueldad, en las que se entregan a todo tipo de acciones repugnantes y simulaciones de actos de mutilación y degradación del propio cuerpo.

En un segundo estadio encontramos a los artistas que han abolido toda forma de objeto artístico y ofrecen simplemente un proyecto artístico, una idea de arte o la explicación de un gesto cuya realización constituiría el fin de la obra. El alemán Bayus, por ejemplo, uno de los artistas europeos más destacados en la pasada década, ofrece diariamente en Kassel, en una oficina que constituye su participación en la exposición, el proyecto de una Asociación para la Democracia Directa a través de votación popular, que prescindiría de los partidos políticos tradicionales para conseguir unas auténticas bases de igualdad social y libertad política. A la oficina acuden sin cesar los visitantes, y se suceden las discusiones —a veces apasionadas— con el artista tocado con su eterno sombrero y el chaleco sin mangas que le han hecho famoso. Robert Fillou, un antiguo marxista, presenta otro proyecto de corte utópico, deliberadamente fumista, «La República genial», en

cuyo territorio —una granja situada a veinte kilómetros de Niza— se afanará en desarrollar el genio humano contrapuesto al mero talento, limitando de momento su acción a animales y plantas. Los ingleses Gilbert y George se ofrecen a sí mismos como posibles esculturas vivas. Yoko Ono adosa un cristal traslucido a una ventana y titula la obra «Pintura para dejar pasar la luz nocturna», mientras que Robert Barry, con su serie de adjetivos que definen —proyectados sucesivamente sobre una pared— las cualidades de una inexistente obra de arte; el californiano Nuppersberg, con los trozos banales de conversación escritos en papel de cartas de hoteles provinciales; y el matrimonio Becher, con sus fotografías de depósitos de agua similares nos insinúan simplemente lo que podría constituir una obra de arte.

Por último, en un tercer punto, el de los «entornos» o «ambientes», señalamos por un lado a aquellos que liberan sus obsesiones coleccionistas en la erección de museos muy peculiares: el catálogo de objetos curiosos de Eggenochwiler, el museo en miniatura de Herbert Distel, que contiene, dispuestas en cajones, minúsculas obras de arte de los mejores artistas modernos; el «Maus Museum» de Clies Oldenburg, en el que en una construcción diseñada por el artista imitando la silueta del rostro de Mickey Mouse se amontonan objetos reales o contruidos en versión «dura» y «blanda», desde collitas a juguetes, pasando por sus tradicionales hamburguesas y helados de plástico. Christa, ya dentro de otro tipo de construcciones ambientales, ofrece la documentación para otro de sus célebres «empaquetamientos»: en este caso, envolver con lienzo un gran valle en el Cañón del Colorado, y el americano Kienholz, con sus habituales figuras a tamaño natural sarcásticamente deformadas, presenta «Five card stud», un impresionante ambiente que ocupa en Kassel un espacio aparte, albergado bajo una gran carpa de nylon, con la escena de la construcción de un teatro sorprendido cortajando a una blanca, y en la que incluye, aparte de ocho figuras de plástico y cartón vestidas con ropas auténticas, cuatro coches y una camioneta.

Como ejemplo de «ambientes» políticos habría que destacar el «Pabellón de participación popular», de John Dugger y David Medella, una bella imitación pintada en rojo de una típica vivienda china, erigida en el jardín del Museo Fridericianum, y en la que abundan las ardientes proclamas revolucionarias y los motivos meolatos, y también el original proyecto «artístico» de Hans Haacke, elucidar el «Perfil del visitante a Documenta», para lo cual, en una de sus salas, se lleva a cabo una encuesta con 20 preguntas redactadas por el artista y que van desde las referencias biográficas más comunes (edad, profesión, creencias) hasta las opiniones políticas sobre problemas de actualidad, como el Presidente Nixon, la guerra de Vietnam o el «Women's Lib». ■ V. M. P.



De arriba a abajo: Dumbo Hanson: «Artista sentado», 1972 (policromía en plástico, poliéster y fibra de vidrio, tamaño natural); Edward Kienholz: «Five card stud»; «Original (japon de tocador)»; Clies Oldenburg: «Maus Museum».