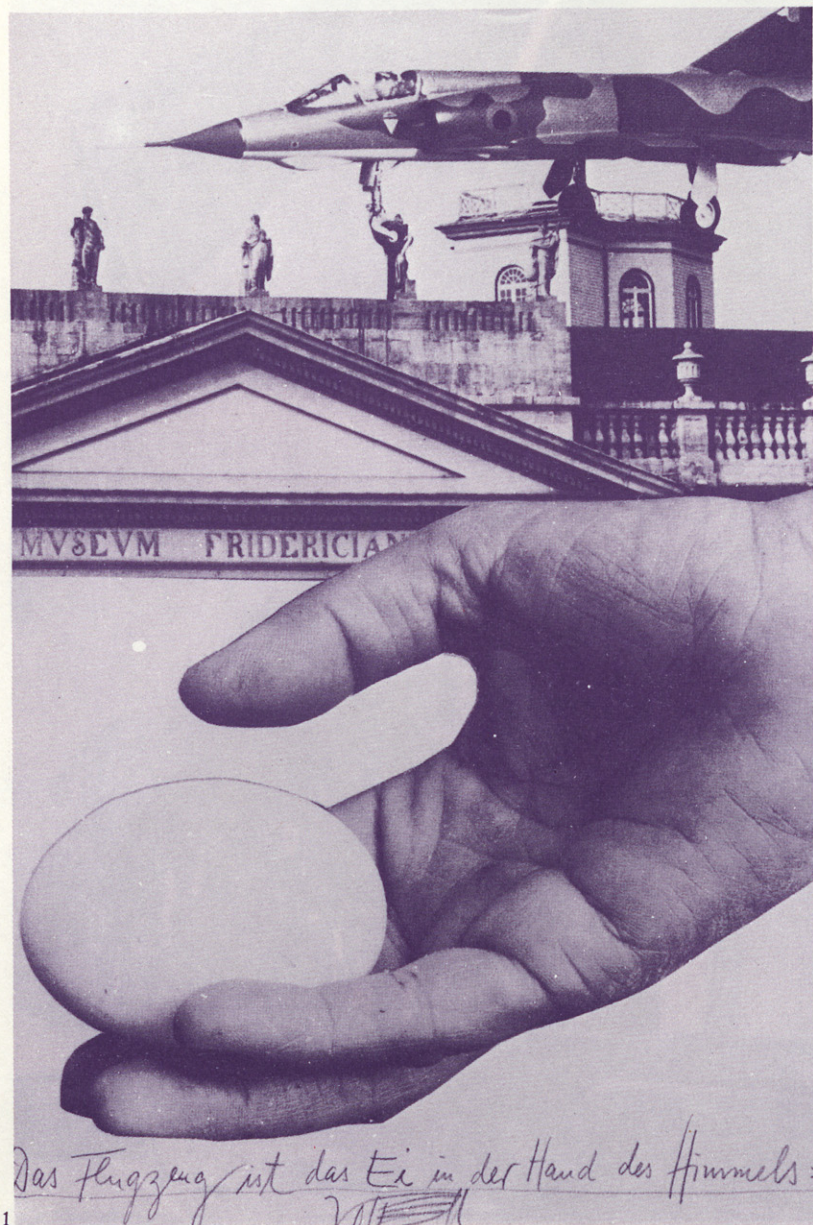


La Documenta de Kassel

Francisco Calvo Serraller. Doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense. Profesor de Historia del Arte en dicha Universidad.



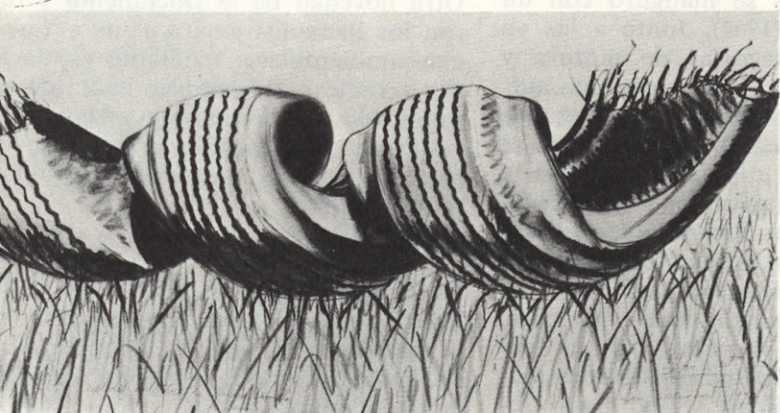
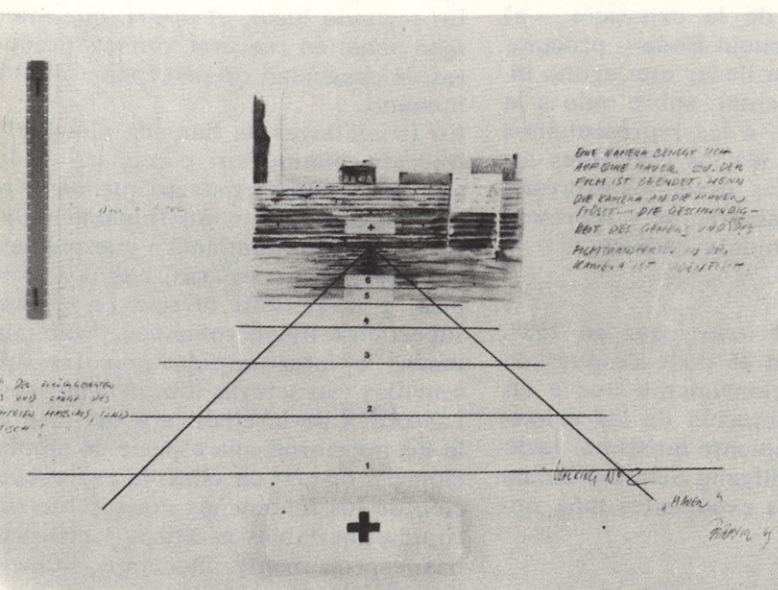
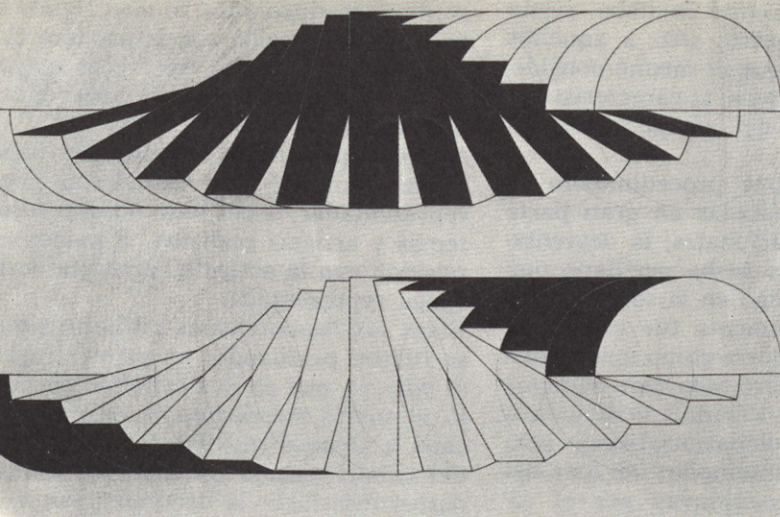
Seis grandes exposiciones a lo largo de los últimos veintidós años acreditan a la Documenta de Kassel como uno de los acontecimientos culturales más importantes de la vanguardia artística de postguerra. Pero ese mismo reconocimiento objetivo de la importancia histórica del fenómeno Kassel, nos debe comprometer en un esfuerzo de reflexión crítica sobre la significación y el lugar que ocupa en el desarrollo global del arte contemporáneo. Kassel, como en cierta manera y en sus momentos y niveles específicos ocurrió con la Bienal de Venecia, la de Sao Paulo o la Feria de Basilea, obtiene un prestigio por rentabilizar aquello que, desde una perspectiva histórica, parecía condenado a existir como marginación: *la modernidad*. No queremos meternos en excesivas complicaciones que no vienen al caso: por modernidad queremos referirnos aquí simplemente a ese gusto por la experimentación, la novedad, que aparecen como determinantes en el arte contemporáneo y que se agudizan de manera especial con el fenómeno histórico de las vanguardias. Por lo demás, parece banal insistir ahora sobre el trasfondo socioeconómico de la situación.

El tema ha sido convenientemente estudiado y repetido como para ahorrarnos precisiones inútiles y, desde luego, hoy en día no produce especial perplejidad en casi nadie, de tal manera que un éxito como el de Kassel, y de ello parecen muy conscientes sus propios organizadores, puede resumirse precisamente en el hecho de ser una buena feria de la modernidad. Todo lo cual tampoco es, en última instancia, una novedad histórica especial, ni tan si-

quiera como procedimiento genérico, ya que desde que la burguesía accediera al poder en el pasado siglo e instituyera la ley del mercado, salones, galerías o museos, con la secuela de derivados y sucedáneos que se quiera, son los ámbitos de difusión o realización de toda producción artística. En Kassel, desde luego, vemos reproducirse el esquema con exactitud casi perfecta: por un lado, el escaparate de novedades que una inteligente planificación, léase galerías, sabe hacer rentables; por otro, la legitimación del posible carácter disolvente que toda experimentación encierra al amparo de una enfática seriedad de museo (cuatro años es la secuencia olímpica de meditación que se conceden los organizadores de las Documenta para apreciar objetivamente —seguramente— las complejas evoluciones del arte actual).

El procedimiento no es nuevo, insistimos; en todo caso, lo sorprendente sería, desde una perspectiva histórica, el que aquellas escandalosas piruetas sobre el vacío que con ánimo de provocación y resultados de escándalo realizara la vanguardia histórica, hoy en día constituyan una magnífica ocasión para la creación de un polo de desarrollo turístico-cultural. Tómese esta última afirmación en sentido literal y figurado: Kassel es una pequeña ciudad sin otra importancia geográfica o económica que la de ser la sede de la exposición de arte y Kassel, además, es la referencia cultural necesaria que el bagaje intelectual medio de los profesionales de la crítica de arte y otras clientelas necesitan para saber de qué va lo moderno.

Ahora bien, si nos parece imprescindible señalar cómo la promoción de



1. Wolf Vostell. El avión es el huevo en la mano del cielo.
2. Marcello Morandini. 28 B y 28 C.
3. Klaus-Peter Brehmer. Walking Nr. 2.
4. James Rosenquist. Blow out.

experimentos en Kassel no puede escapar a las leyes de mercado, tal afirmación no agota ni mucho menos la significación del asunto. Habría que plantear al respecto, por ejemplo, de qué manera afecta a un fenómeno cultural como Kassel esa infraestructura mercantil antes descrita y comprobar de esta manera que en esta historia todo es, a su vez, *históricamente* relativo: Kassel no es nada sino frente a otros procedimientos o fórmulas convencionales de manipular la mercancía artística y de ahí es precisamente de donde se obtiene o se debería obtener la razón de ser de su singularidad. Podríamos hablar entonces de cómo Kassel promovió un sistema de selección original al margen de los intereses de prestigio nacionales o de los criterios convencionales manipulados por las galerías, aunque una independencia de criterios semejante no supuso sino la reactualización de la política de mercado, porque si Kassel elige, son las galerías las que financian y rentabilizan los prestigios de esa elección. Así no es extraño que tras el aura que envolviera las primeras Documenta, sancionadoras de las líneas legítimas de lo nuevo, se fuera incurriendo progresivamente en un estereotipo irónicamente bautizado por Maltese como el Luna Park del arte de vanguardia. La Documenta de 1972 pareció asumir ya las contradicciones larvadas y planteó variaciones sustanciales en los criterios expositivos y de selección, como la supresión del famoso comité de los veinticinco. La Documenta actual, por su parte, parece definitivamente resignada a aceptar su carácter ferial: invasión masiva y espectacular de nuevos medios, artilugios industriales, construcciones delirantes, en un derroche comercial y publicitario que está denunciando por sí mismo la inversión de un capital financiero, básicamente, para el caso que nos ocupa, americano. No hace falta, al respecto, acudir a ejemplos espectaculares, como el montaje de prospección petrolífera de Walter de Maria. La única galería española que valientemente acudió este año a financiar la presencia de algunos de los artistas españoles invitados —la galería Vandrés— invirtió en el tema varios millones, lo que en términos relativos nos puede dar una idea global del volumen medio de las inversiones.

Pero todo lo que vamos diciendo no resta valor objetivo a la Documenta como fenómeno cultural, pues induda-

blemente ha sido una organización módica de las posibilidades expositivas y comerciales del vanguardismo, y aquí habría que recordar la inteligencia y sabiduría de su principal inspirador Arnold Bode. El catálogo de aciertos a la hora de vulgarizar experiencias de vanguardia, tras las seis exposiciones de Kassel, no puede ser más halagüeño: tachismo, pop, arte conceptual, nuevos medios, etc.... Pintura, escultura, arquitectura, diseño, cine, fotografía, televisión, happening, artefactos de varia especie y función, los más variados experimentos..., todo cabe en Kassel, santuario de lo moderno. Tres gruesos volúmenes, bellamente editados, ocupa el catálogo de la actual muestra que tiene, más que nunca, un aire de escaparate de lujo. Precisamente una ojeada a ese hermoso catálogo nos demuestra cómo el *buen tono* debe conjugar un punto de audacia con las tradiciones de la modernidad y, por ello, resulta, como corresponde, ecléctico, a pesar de las veleidades exóticas, cada vez más de estereotipo, de un Horst H. Baumann, el citado Walter de Maria o Vostell, que no pudo colocar un avión de guerra sobre el museo. Las Documenta de Kassel cumplen así su destino: el de ser una feria, excelente feria, la feria mejor «envasada» de la modernidad, el «Luna Park» de las ferias de arte actual.... Stella, Morris, Christo, Kirili, Cane..., todo cabe, e incluso, porque hay que dar a cada uno lo que le corresponde, hasta algún que otro esperpento expresionista de escalofrío *made República Democrática Alemana*, pero más aún, todo y todos perfectamente legitimados y engarzados: aquí se hace hasta historia del arte. La misma lista de los españoles representados es bastante elocuente por sí misma: Picasso, Miró, Tápies, Saura, Chillida, Arroyo, Zush, Francisco López, Antonio López-García, María Moreno, Isabel Quintanilla, Daniel Quintero, Antonio Miralda.

En una palabra: excelente exposición, excelente catálogo, excelente organización, excelente negocio, excelente... ¿Quién da más? Nadie por el momento, aunque a uno le cabe el resabio o el prejuicio, nunca se sabe, de tratar de responder con una interjección que, desde luego, en nada afecta a las excelencias antes mencionadas y tienen que ver, sin embargo, con la apuesta que subyacía al proyecto global de la vanguardia en sus orígenes heroicos: ¡Qué más da!

Francisco Calvo

Informe sobre las anteriores Documenta *

La Documenta de Kassel es una exposición de arte moderno que se ha granjeado en los últimos veinte años un notable renombre internacional.

La primera Documenta tuvo lugar en el verano de 1955. La ocasión extrínseca fue la concesión para Kassel de la exposición federal de jardinería. El gran éxito de aquella Documenta 1 constituyó el estímulo de la siguiente y de las subsiguientes exposiciones.

La 5.^a, ya hasta ahora última, se clausuró en el otoño de 1972, y la próxima está programada para el año 1977. En cuanto a fechas, están previstos los meses de julio a octubre.

La 1.^a Documenta, con sus 760 objetos de 150 artistas, fue hasta entonces la mayor exposición conjunta de arte moderno después de la segunda guerra mundial. La selección se hizo entre las obras de medio siglo de pintura europea.

La exposición «50 Ans d'Art Moderne» en el Palais Internationale des Beaux Arts, con motivo de la Exposición Mundial de Bruselas de 1958, tuvo a la de Kassel como modelo, si bien la idea de una documentación sobre arte a escala mundial descansa en una larga tradición: las grandes bienales de Venecia, Sao Paulo, Tokio, París y otras son buenos ejemplos de ello.

Lo que, sin embargo, distingue a esas «ferias de arte» fundamentalmente de la Documenta de Kassel es su forma de organización.

Para las bienales, son en cada caso los gremios nacionales de los países invitados los responsables de la selección de las obras de arte que se exponen. Esto tiene, desde luego, la ventaja de que así se dan a conocer una serie de diversos elementos y concepciones estilísticas de la reciente pintura pero puede también tener la desventaja de que muy difícilmente se pueden eliminar los intereses y resentimientos nacionales, el partidismo y el comercio artístico, el «establishment» y el caciquismo en las administraciones de cada país.

* De una nota informativa de Detlef M. Noack, facilitada a la crítica por la Embajada de la República Federal de Alemania.

En Kassel se intentó soslayar este problema mediante un comité propio de selección. Este comité invitaba, según sus propios criterios, sólo a aquellos artistas y obras que él mismo consideraba representativos y característicos de la evolución del actual panorama artístico.

La ventaja de este procedimiento es que quedan eliminadas en gran parte las influencias nacionales; la desventaja es que a veces se ha perfilado una cierta unilateralidad en la selección.

La primera Documenta fue concebida por sus organizadores como una retrospectiva global, sobre todo para aquellos espectadores que, debido a la dictadura artística del nacionalsocialismo, sólo habían podido contemplar, del arte del siglo xx, obras aceptadas por el régimen.

Los iniciadores de la exposición —al frente de ellos Arnold Bode— procuraron por esa razón llenar esa laguna informativa y presentar, sobre todo a la joven generación, a los representantes más importantes de las corrientes artísticas condenadas, desde los expresionistas hasta los abstractos y representantes del movimiento dadaísta.

La Documenta 2 tuvo lugar en 1959. Tenía como tema el «arte después de 1946». Lo excepcionalmente nuevo en ella fue la presentación de las primeras obras del incipiente tachismo. Jackson Pollock y Wolfgang Schulze, llamado Wols, eran los exponentes más sintomáticos.

La Documenta 3 se inauguró con un año de retraso (1964). Junto a las ya tradicionales categorías de pintura y plástica, instaladas ambas con una nueva técnica de exposición y completadas por obras de encargo, ofrecía, bajo el lema «aspectos», una panorámica de la más reciente vanguardia, proponiendo así a discusión las fuerzas y tendencias pioneras que marcaron el futuro al arte de la segunda mitad del siglo xx.

A esto hay que añadir una exposición, única hasta hoy, de dibujos de la época moderna, desde Rodin y Cézanne, pasando por Max Ernst y Dalí, hasta Joseph Beuys, Chimiotti y el yugoslavo Dado.

La Documenta 4 (1968) presentó la exposición de obras de arte más costosa

realizada hasta entonces. Más de 1.600 trabajos informaban acerca de un lapso de unos cinco años, lo cual significaba, en comparación con la primera Documenta, un número tres veces mayor de obras, procedentes de una época diez veces menor.

Al igual que en las exposiciones anteriores, también aquí estuvieron poco representadas, o del todo ausentes, los temas y artistas realistas, al menos en relación con la actividad artística de la época representada.

Estas son las corrientes estilísticas que se fueron perfilando: en primer lugar el *pop-art*, que en sus criterios de estilo, al menos exteriormente, parecía cercano a algunos movimientos artísticos del primer cuarto de siglo; de ahí se derivó más tarde la denominación *neo dada*.

En segundo lugar, el *op-art*, que intentaba poner en cuestión, con sus productos, la capacidad de percepción del ojo humano.

En tercer lugar, la llamada *nueva abstracción*, *minimal-art* o *cool-art*, en los que las formas artísticas quedaban reducidas a los elementos fundamentales. En la plástica dominaban cuerpos geométricos, como esferas, cubos y prismas, y la pintura ofrecía en general superficies monocromáticas, sólo animadas o interrumpidas por las más sencillas estructuras dibujísticas.

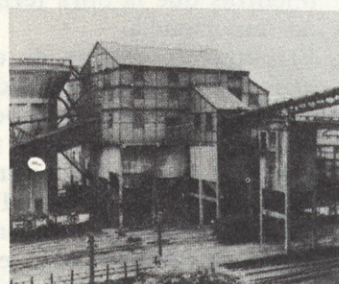
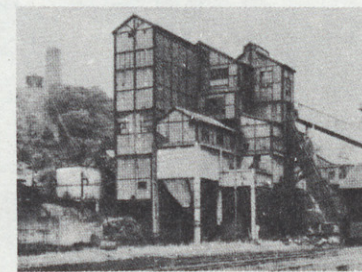
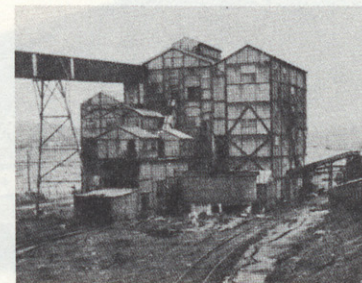
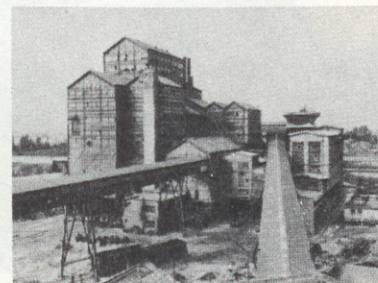
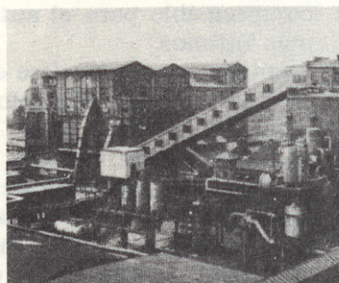
Las obras de la cinética y del arte de la luz aportaron una especie de ampliación del *op-art*; en ellas, la representación de los fenómenos ópticos fue sustituida por tablas estáticas y proyectadas especialmente mediante situaciones cinéticas.

Otra novedad de la Documenta 4 fueron los llamados *enviroments* o «espacios ambientales»: mediante «situaciones artísticas», el entorno había de ser implicado en el mensaje artístico. El resultado eran espacios irreales en espejos y entornos surrealistas de índole muy peculiar.

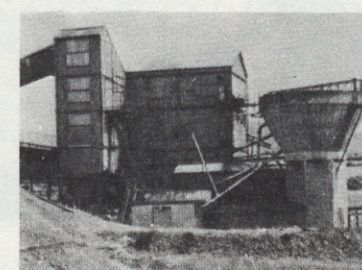
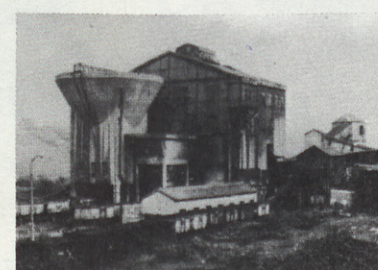
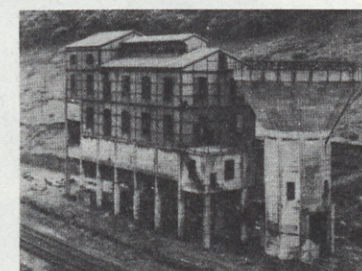
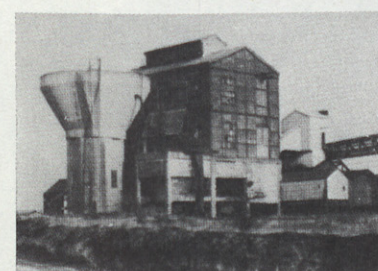
La Documenta 5 se celebró en 1972. Estuvo bajo el lema *Interrogación de la realidad* y llevaba de subtítulo *mundos icónicos de hoy*; con esta temática, la Documenta 5 estuvo, como ninguna de sus predecesores, bajo una programación divisa.

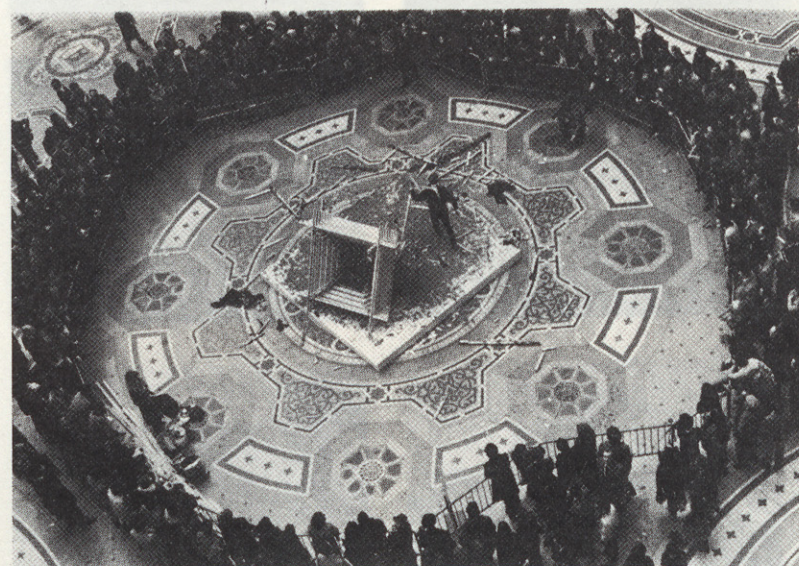
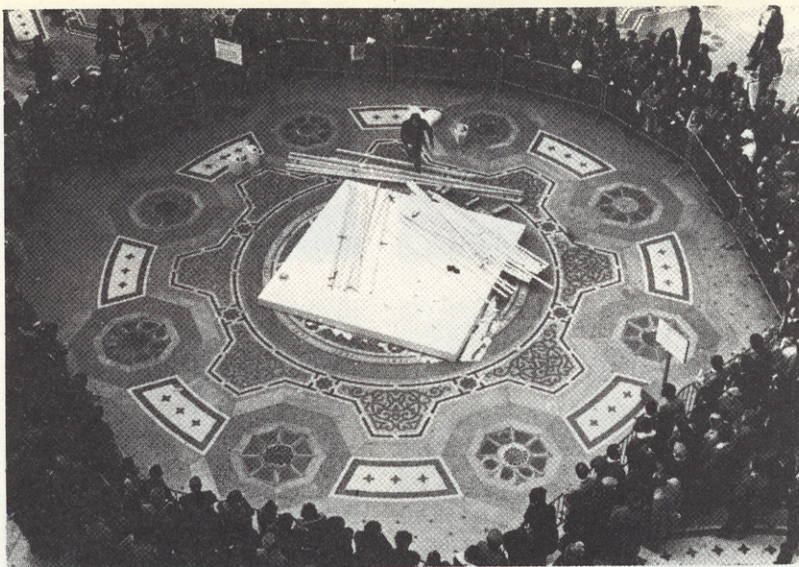
El programa y el tema estaban divididos en quince secciones, ocupando el mayor espacio la titulada *mitologías individuales*. Especialmente típicos en

Hilla y Bernard Becher.
Instalaciones de enriquecimiento de minerales.



David Hockney. Rudy Bryans. París, 13 marzo.





Stuart Brisley. Homenaje a la Comuna. Meiland, 1975.

este apartado fueron artistas como Nancy Graves, Charles Arnoldi, Etienne Martin, Paul Thek y otros.

Etienne Martin, antes más convencional con trabajos en yeso y piedra, había confeccionado ahora una especie de manto de chamanes o capa pluvial litúrgica, un ornamento cultural, diseñado exclusivamente en base a la esfera privada de la personalidad y sólo comprensible para el autor o para sus más íntimos.

Lo mismo puede decirse del ámbito del *environnement*, por ejemplo, del espacio ambiental de Paul Thek. También aquí se reconstruyen visiones de un mundo privado. Del ambiente de los niños florales, una especie de arca de Noé llena de simbolismos de la muerte con arcos, velas, catafalcos y cisnes disecados como tipologías del más allá.

Otro gran apartado estuvo dedicado al tema *idea y luz*. En él se incluía todo lo que hasta entonces se entendía bajo los conceptos de «conceptional art» o «idea art». Es decir, productos artísticos que se apartan tanto de las formas tradicionales de presentación, que se limitan a la descripción y renuncian a la ejecución. Con ello se trata de que aparezca el proceso creativo como tal, mientras que la obra terminada carece de importancia.

El punto de partida de esta corriente artística fue una exposición realizada en 1969 por el galerista Seth Siegelau, de Nueva York, que poco más tarde fue recogida y ampliada por el entonces director de la Kunsthalle de Berna, Harald Szeemann —el organizador de la **Documenta 5**— bajo el título «Life in your head». El problema central fue la cuestión de si se pueden hacer visibles todavía realidades actuales, como la teoría de la relatividad o la doctrina de Planck acerca de los cuanta.

Otros importantes ámbitos de exposición se hallaban bajo los títulos: *artes plásticas de los enfermos mentales*, *el realismo trivial y la emblemática de lo trivial*, *iconografías sociales*, *museos de artistas* y otras muchas cosas.

Un campo tan vasto como el de la publicidad en la era de la sociedad de consumo estuvo, ciertamente, tan poco representado, de tal suerte que se perdió una gran ocasión de tratar una de las cuestiones más actuales dentro del tema *mundos icónicos de hoy*.

El gran giro de las tendencias del arte actual quedó de manifiesto en otro gran complejo de la **Documenta 5**. El tema del *realismo* —concebido al menos de

una manera amplia— hizo destacar especialmente las lagunas y puntos flacos en la selección de los objetos expuestos de anteriores Documentas. En general, el realismo había sido escasamente representado en esas exposiciones.

La razón de esto estribaba en la composición de los comités selectivos; lo mismo que el iniciador y *spiritus rector* de las primeras Documentas, también los demás miembros pertenecían en su mayoría a una generación que recibió los impulsos decisivos en la época de la Bauhaus, es decir, en los años veinte y comienzo de los treinta. Los criterios estilísticos de esa época dominaron también en la selección de obras de las exposiciones números 1 al 4. Sólo con Harald Szeemann llegó a decidir una generación más joven; junto con una nueva valoración del arte realista, se produjo con ello un fuerte desplazamiento desde imágenes abstractas hasta concepciones figurativas y realistas, que no parecían justificadas el menos por la situación histórica.

Fuera de las obras de la Nueva Objetividad o de los realistas americanos en torno a Alex Colville y George Tooker, que no se habían presentado en ninguna de las exposiciones precedentes, tampoco se llevó a cabo una confrontación, por ejemplo, con obras del realismo socialista o de la dictadura artística nacionalsocialista. Este fue el motivo del general asombro y de la sorpresa que produjo la aparente irrupción de obras realistas en la **Documenta 5**.

Sobre todo el llamado *realismo fotográfico o superrealismo* —confirmado con ejemplos del Nuevo y del Viejo Mundo— llevó este hecho a la conciencia de los visitantes.

La discusión con realismos políticamente condicionados o de compromiso quedó, sin embargo, fuera de la **Documenta 5**; un apéndice a esto es irrenunciable si es que se quiere seguir sometiendo al juicio de la historia la documentación sobre la escena artística de nuestro siglo.

La concepción provisional de la **Documenta 6** —que tendrá lugar del 24 de julio al 2 de octubre de 1977— prevé la aportación de ese ámbito que aún falta y presentarlo a discusión.

Otro proyecto de la exposición es incluir los productos artísticos de nuevas técnicas de medios.