

ARTE, POLÍTICA Y CONFLICTOS SOCIALES. DOCUMENTAS X Y XI

Rodrigo Alonso

Material de Cátedra

La Autonomía del Arte

Si realizáramos un rápido repaso por la producción artística anterior al siglo XVIII, constataríamos fácilmente su inextricable relación con el ámbito social del que surge. Más allá de las simpatías de los artistas con las esferas de poder o con los rectores de la vida política o moral, sus trabajos se enraizaban naturalmente en el contexto socio-histórico de su época, en tanto la producción artística era entendida como una prolongación de aquél elaborada en estrecho contacto con la vida cotidiana.

El romanticismo incentivó la cristalización de una serie de ideas en torno a la práctica artística que venían desarrollándose lentamente y en paralelo con la constitución de la sociedad burguesa. Bebiendo de su culto a la individualidad, y de la creciente separación del trabajo del ocio, construyó una concepción del arte como ámbito separado de la realidad social, autónomo e inmune a sus apelaciones. La figura del artista fue depositada en la imagen del “genio creador”, y su producto pasó a conformar una categoría de objetos desligados de las preocupaciones mundanas: la “obra de arte”.

Según el teórico alemán Peter Bürger ¹, uno de los principales objetivos de las vanguardias históricas fue destruir este legado, reinsertando el arte en la vida cotidiana. En su ataque a los valores de la sociedad burguesa, los artistas vanguardistas sintieron la necesidad de superar los estrechos límites de las instituciones tradicionales, diseñando un arte para un nuevo tipo de sociedad en el que las obras cumplirían un rol social y recompondrían el diálogo directo con la gente.

Sin embargo, como sostiene también Peter Bürger en otro libro ², la concepción idealista del arte persiste en la producción contemporánea (para Bürger, la constatación de este hecho delata el fracaso de los objetivos de las vanguardias históricas, aunque otros autores no coinciden con esta interpretación ³).

No obstante, la autonomía de la práctica artística aparece ahora ligada a una sociedad de mercado, donde la separación del objeto artístico del universo de los objetos cotidianos es la garantía de su valor mercantil. El mercado del arte sostiene la originalidad y singularidad de la obra de arte, junto con la genialidad de su autor, ya que de esto depende la cotización de los productos que circulan en su interior. De otra manera, las obras artísticas perderían su status de objetos excepcionales o de lujo, poniendo en entredicho la propia legalidad del circuito artístico.

Recuperando la Capacidad Crítica del Arte. La Documenta X

La separación de la producción artística de su contexto sociopolítico, y su creciente mercantilización, afectó directamente su capacidad crítica. Este proceso se hizo plenamente evidente tras la legitimación de las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX. Incorporadas al museo y a la historia del arte, las obras vanguardistas perdieron toda su virulencia y su carácter cuestionador, pasando a conformar la narrativa oficial a través de la cual se sustenta y reproduce todo el circuito del arte.

El arte contemporáneo no es ajeno a este proceso. Una parte importante de su producción elude toda confrontación con la realidad extra-artística cumpliendo, por otra parte, con las normas y estrategias impuestas por el mercado. En su intento por captar la atención se alinea con el espectáculo, aliándose muchas veces también al discurso publicitario.

Uno de los puntos de partida de la propuesta curatorial de Catherine David para Documenta X fue recuperar el valor crítico del arte. Su concepción se opuso diametralmente al arte-espectáculo y al circuito comercial en torno al arte contemporáneo, separándose tajantemente de su predecesora, la Documenta 9, que había exhibido a todas las estrellas del arte del momento.

Documenta es una de las exposiciones más importantes del mundo que se realiza cada cinco años en la ciudad alemana de Kassel, la misma ciudad en la que vio la luz en 1955. La Documenta X tuvo lugar entre junio y septiembre de 1997, y duró los tradicionales cien días que la han bautizado con el nombre del “museo de los cien días”.

Catherine David fue la primera curadora no alemana del evento, y también la primera curadora mujer. Sus antecedentes como organizadora de exposiciones con un marcado perfil crítico generaron mucha expectativa en el circuito artístico. Para evitar las especulaciones de mercado sobre los artistas que formarían parte de la exposición y aminorar el espectáculo medial, David se negó a dar los nombres de los artistas seleccionados hasta último momento, lo que la transformó en el único nombre asociado al evento y en su estrella máxima.

El proyecto de David realizó un llamado a la ética de la producción artística, en momentos de grandes y profundas transformaciones sociales, políticas y económicas. Su punto de partida fue la constatación de una situación ambivalente respecto del arte contemporáneo: por una parte, a su uso para promover el consumo y el turismo cultural, y su utilización en la “estetización de la información y las formas de debate que paralizan todo acto crítico”; por otra parte, su confianza en que el arte continúa siendo “una fuente vital de representaciones simbólicas e imaginarias cuya diversidad es irreductible a la (casi) total dominación económica de lo real” ⁴.

Para llevar adelante su proyecto, la curadora francesa realizó una revisión crítica de la historia de Documenta y del arte que acompañó sus más de cuarenta años. Así, su programa no se limitó al arte del momento, sino que se focalizó en la producción de posguerra, revisada desde una perspectiva histórico-política que la confrontó con las principales fases históricas de ese mismo período, que Catherine David periodizó de la siguiente forma:

1945_ Comienzo de las democracias europeas de posguerra y establecimiento del polo ideológico: Estados Unidos / Unión Soviética.

1967_ La crisis de las utopías de posguerra estimuladas por la expansión capitalista genera inestabilidad pero al mismo tiempo un importante fermento creativo. Aparición de los discursos de las minorías, luchas anti-imperialistas en alianza con el Tercer Mundo, propagación del pensamiento marxista.

1978_ La generalización del capitalismo global erosiona las reivindicaciones sociales y el desarrollo de campañas anticomunistas debilita el poder de las izquierdas.

1989_ El fin del “comunismo real” con la reunificación de Alemania y la desintegración de la Unión Soviética es celebrado por los medios. Triunfo de la estética de la mercancía postmoderna que no oculta la incertidumbre sobre el presente y la aparición de un colonialismo económico que diluye las naciones-estado con la emergencia de grupos identitarios como focos de consenso y conflicto.

El Proyecto de Documenta X

En Documenta X, Catherine David intentó crear un evento que trascendiera el espacio expositivo, no sólo físicamente sino también ideológicamente. Su objetivo fue desplegar el programa de actividades a través de diferentes medios (espacio público, cine, televisión, radio, Internet) y fuera del “cubo blanco” propio de las instituciones artísticas, incorporando la ciudad de Kassel y su gente.

Junto con la exhibición, la curadora organizó una serie de conferencias a cargo de teóricos de diferentes disciplinas, “Cien Días, Cien Invitados”, que se transmitieron en vivo por Internet. Igualmente, editó un libro que combina ensayos, reproducciones de obras, páginas de artistas, fotografías documentales, textos de filósofos y pensadores, entrevistas, etc, y que sirve como contexto conceptual de la exposición y no como su catálogo ⁵.

El libro está armado según la técnica del montaje, para evocar la complejidad de las relaciones entre todas esas fuentes de información y las situaciones sociopolíticas a las que refieren. Hay, no obstante, tres temas conductores: la arquitectura y el urbanismo, como intersección visible del arte con la política; el cine, como el arte de mayor difusión durante el siglo XX; y algunas reinterpretaciones de *Antígona*, el drama político arquetípico de la tradición occidental.

La exposición tuvo lugar en los espacios tradicionales de Documenta pero se extendió también al espacio público, a lo largo del camino que conduce hacia la vieja estación de tren de la ciudad de Kassel, tomada como símbolo del ingreso y egreso a la ciudad, es decir, como símbolo migratorio. Una serie de obras diseñadas especialmente para Internet proyectaron la exposición hacia el espacio virtual, siendo la primera de las Documenta en internarse en las redes informáticas.

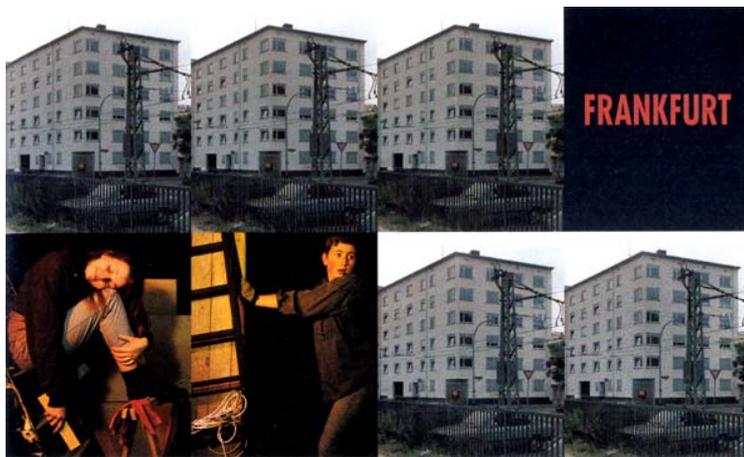
Los Artistas y Sus Obras

Múltiples criterios entraron en juego a la hora de seleccionar a los artistas y participantes de Documenta X. Es importante señalar que para Catherine David, la exposición no era el punto central del evento. En alguna oportunidad, la curadora declaró que si hubiera tenido la opción, sólo habría organizado las conferencias, dando a entender que las argumentaciones teóricas y los debates eran el verdadero corazón de esta edición.

Los artistas convocados fueron muy eclécticos. Incluyeron artistas visuales, cineastas, arquitectos, coreógrafos, etc. Esto dotó a la exposición de un aspecto igualmente heterogéneo, donde dominaban las instalaciones y los medios documentales, principalmente la fotografía y el video.

En su revisión histórica, David destaca a algunos artistas de extensa trayectoria que se caracterizaron por una postura ética frente a la creación artística o por su cuestionamiento al circuito institucional del arte, como Marcel Broodthaers (Bruselas, 1924; Colonia, 1976), Hans Haacke (Colonia, 1933) o Michelangelo Pistoletto (Biella, Italia, 1933). Igualmente, rescata a importantes artistas que la historia del arte no ha incorporado debidamente, como Öyvind Fahlström (San Pablo, 1928; Estocolmo, 1976).

En algunos casos recurre a la recuperación de obras de importancia histórica. De Hans Haacke se presentó su famosa serie *Shapolsky et al. Manhattan Real State Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1971* (1971), un conjunto de fotografías de edificios comprados por Harry Shapolsky mediante especulación financiera, que le valió al artista la censura de su primera exposición individual en el Museo Guggenheim de New York, aparentemente porque en el Consejo Directivo de ese museo se encontraba un amigo del negociante. La imagen de cada edificio está acompañada por los detalles de las transacciones que los transformaron en propiedad de Shapolsky. En la línea de las obras conceptuales de la época, la pieza utiliza la información como método de análisis de una situación social y política, y es una de las obras claves no sólo del artista, sino también del conceptualismo político característico de los inicios de los setenta.



Suzanne Lafont. *Trauerspiel*. 1997



Joan Grimoprez. *Dial H-I-S-T-O-R-Y*. 1995-97

Öyvind Fahlström nació en Brasil, pero vivió durante muchos años en los Estados Unidos. Fue poeta, periodista, activista, cineasta y performer, entre otras actividades. Se consideraba el primer surrealista sueco y redactó el primer manifiesto de poesía concreta. Estaba interesado en el arte precolombino y en el pop, estética con la que suele identificársele, pero fundamentalmente poseía una actitud lúdica frente a la vida y su obra reflejó ese espíritu, incluso cuando abordaba temas políticos o sociales. *The Little General (Pinball Machine)* (1967-68), una de las obras presentadas en Documenta X, es un juego que representa un mapa político-económico del mundo con figuras tomadas de avisos publicitarios, revistas pornográficas, afiches políticos, etc, pegadas sobre placas de acrílico que flotan sobre agua. Soplando sobre las figuras, el espectador puede generar alianzas y nuevos conglomerados de poder.

Esta interconexión entre lo social y lo lúdico puede constatarse en las obras de los brasileños Hélio Oiticica (Río de Janeiro, 1937-1980) y Lygia Clark (Belo Horizonte, 1920; Río de Janeiro, 1988). Del primero se presentaron sus famosos *Parangolé*, piezas de tela inspiradas en los trajes de las escuelas de samba, concebidas para ser vestidas. También se incluyeron proyectos de instalaciones arquitectónicas realizadas con materiales corrientes encontrados en las calles y en las favelas, redimensionados para la experiencia estética. Clark estuvo representada con una serie de trajes y objetos lúdicos, que la artista diseñó para potenciar la sensorialidad de los usuarios (aunque fueron exhibidos sin permitir que los espectadores pudieran usarlos, lo que contradice el sentido último de las obras).

La propuesta de Carsten Höller (Bruselas, 1961) y Rosemarie Trockel (Schwerte, Alemania, 1952), en cambio, colocaba al espectador en el lugar de la contemplación, aunque los objetos a contemplar no eran lo que habitualmente reconoceríamos como una obra de arte. *Una Casa para Cerdos y Personas* (1996) era un habitáculo dividido en dos sectores: en uno de ellos, un conjunto de cerdos disfrutaban de un entorno seminatural, con alimentación, ducha y hasta un patio; en el otro, los espectadores, sentados en el piso detrás de un vidrio espejado, podían observar atentamente la cómoda vida de los animales. La obra ponía en evidencia una doble imposibilidad: la de los cerdos, viviendo en un hábitat humano; la de las personas, entrando en contacto con la naturaleza. La casa dramatizaba el conflicto entre estos dos ámbitos irreconciliables.

Un cortocircuito similar entre naturaleza y cultura es la base de la instalación de Olaf Nicolai (Saale, 1962), *Interior/Landscape. A Cabinet* (1996-97). Sobre tarimas de madera descansan cinco piedras volcánicas en las que ha sido cultivado un jardín, siguiendo los patrones de la jardinería humana. Las paredes del recinto están empapeladas con el motivo de una planta, y sobre éste se ubica un paisaje, la traducción artística occidental de la naturaleza. Así, naturaleza y cultura se confrontan al nivel del juego entre lo natural y lo artificial, entre lo producido por el hombre y lo que escapa a éste.

La multiplicidad de realidades que conviven en el entramado social fue otro de los focos de atención de la Documenta X. Un número importante de artistas fueron elegidos por su particular modo de captar las singularidades y los conflictos culturales y raciales que subyacen en las sociedades contemporáneas.

Dos fotógrafos norteamericanos desarrollan con maestría la diversidad del universo urbano: Walker Evans (Saint Louis, 1903; New Haven, 1975), uno de los artistas más importantes de la historia de la fotografía, y Helen Levitt (New York, 1913), una fotógrafa de menor fama pero de no menor calidad. Del primero se exhibieron sus retratos en el subterráneo de New York, tomados con cámara oculta durante la década del cuarenta. Las imágenes captan toda la diversidad social de los viajeros, en una ciudad donde el multiculturalismo pulsaba mucho antes de ser el centro de los debates teóricos de los ochenta. Levitt retrata otra realidad de la misma ciudad: la de los barrios negros, principalmente el East Harlem. Sus imágenes se alejan de los clichés sobre la violencia y el peligro de esos barrios, y muestran en cambio la vida cotidiana de sus habitantes como formas de creación colectiva que toman a la calle como teatro de acción privilegiado. Niños jugando en las veredas, graffities sobre las paredes, la calle como espacio de manifestación pública y socialización.

El conflicto racial subyacente en la sociedad norteamericana aparece agudamente en las pinturas de Kerry James Marshall (Birmingham, 1955). Recurriendo a un realismo deliberadamente ingenuo, Marshall retrata irónicamente la vida de un grupo de personas negras en un suburbio norteamericano de la década del cincuenta como si disfrutaran de la realización del “sueño americano”. La naturaleza se conjuga armoniosamente con las casas estandarizadas de un barrio suburbano; detrás, el sol brilla como si fuera el halo de un santo. Esta vida idílica, ajena a la realidad de los afroamericanos de aquel tiempo, aparece interferida permanentemente por manchas de pintura, que recuerdan el “triumfo de la pintura americana” en la obra de los expresionistas abstractos. Las fotografías de Ed van der Elsken (Amsterdam, 1925; Edam, 1990) se internan en otros conflictos culturales, que el artista descubrió en un intenso viaje por diferentes países como Sudáfrica, India, Filipinas, Japón, México o Estados Unidos, realizados entre 1959 y 1960. Las imágenes en blanco y negro plantean su mirada aguda de una manera muy sintética, poniendo en evidencia tensiones internas de inmediato. *Durban, South Africa* (1959-60), por ejemplo, exhibe una estampa prototípica del *apartheid* en una composición despojada pero de gran vigor.

Las transformaciones urbanísticas y las migraciones fueron otros de los grandes temas de Documenta X. El famoso arquitecto holandés Rem Koolhaas (Rotterdam, 1944) realizó una intervención sobre las paredes del Kulturbahnhof, *New Urbanism: Pearl River Delta* (1996), que llamaba la atención sobre los desarrollos urbanísticos de la ciudad asiática a través de una acumulación de imágenes e informaciones (urbanas, económicas, financieras, humanas, etc). La intervención era el resultado de una investigación sobre las consecuencias de tal desarrollo en su entorno, y señala la creciente preocupación de los arquitectos contemporáneos por los estudios teóricos e históricos tendentes a considerar las consecuencias globales de su labor, y no sólo las tareas constructivas.

Las obras más interesantes referidas a las migraciones tuvieron lugar en el espacio público. Una de ellas fue la intervención con afiches en un pasaje subterráneo de Suzanne Lafont (Nîmes, 1949), *Trauerspiel* (1997), que tomó como base una ruta migratoria típica desde Turquía a Alemania, que pasa por las ciudades de Estambul, Belgrado, Budapest, Viena y Frankfurt. Los afiches combinaban imágenes de la arquitectura de esas ciudades, con sus nombres y cuatro fotografías que remitían al acto de la mudanza. La composición tenía la forma de una grilla que representa el carácter fragmentario de la historia, y que permite un gran margen de variación dentro de la repetición de los módulos.

La intervención de Lois Weinberger (Stams, 1947) en el espacio público fue extremadamente sutil, tanto que pasaba desapercibida. El artista sembró *neofites* en las vías del ferrocarril, en medio de los yuyos que crecen libremente en el lugar. Las *neofites* son plantas que crecen muy rápido, se dispersan en el terreno y destruyen la flora local. Así, el conflicto entre las plantas alude metafóricamente a las consecuencias de las migraciones, con sus luchas por los espacios y sus efectos sobre las identidades locales.

La Profundización del Debate. Documenta XI

El impacto de Documenta X sobre el mundo del arte fue decisivo. Catherine David abrió las puertas a una nueva concepción curatorial para este espacio, que a partir de ese momento se transformó en un gran foro de debate sobre los problemas que afectan a la cultura en su sentido más amplio, y su relación con las preocupaciones de los artistas contemporáneos.

Para la edición número once se eligió a un curador nigeriano que vive y trabaja en los Estados Unidos, Okwui Enwezor. En la elección del curador –que estudió ciencias políticas y dedicó gran parte de su carrera a la difusión del arte africano y la reflexión sobre temas como el postcolonialismo, la identidad africana y los postnacionalismos– se reflejaba una tendencia clara a mantener el carácter crítico de la Documenta, incorporando ahora la perspectiva de un analista no europeo, el primero en la historia de la institución.

Enwezor decide nombrar un comité curatorial con curadores de los diferentes continentes. Al mismo tiempo, propone desterritorializar el evento mediante una serie de encuentros teóricos previos a la exposición, que denomina Plataformas, y que se llevan a cabo en diferentes ciudades del mundo, con el objeto de reflexionar sobre algunos conceptos básicos del panorama histórico, económico y político que afectan al arte contemporáneo.

Uno de los puntos básicos de su concepción atañe a los procesos de descolonización, concebidos como modelos de formas experimentales de actuar y de percibir el mundo. Ubicándose desde la perspectiva de las luchas por la liberación política y económica de los pueblos no occidentales en el contexto de la expansión y crisis del capitalismo global, Enwezor propone una serie de focos de debate que, en su opinión, caracterizan el pensamiento sociopolítico actual, obligando a una reformulación de la práctica artística en tanto inserta en un contexto de profundos cambios y conflictos.

Las Plataformas de Documenta XI

El programa de Documenta XI elaborado por Enwezor concibe la ejecución de cinco plataformas: las primeras cuatro son foros de debates sobre temas específicos, de los que participan una multiplicidad de teóricos, artistas, arquitectos, economistas, filósofos, analistas políticos y otros intelectuales, en vistas a formular un estado de la situación sociopolítica actual que permita generar un contexto de pensamiento para el arte contemporáneo. La quinta plataforma es la exposición en la ciudad de Kassel, el corazón mismo del proyecto Documenta.

Las cuatro plataformas teóricas fueron las siguientes:

Plataforma 1: Democracia No Realizada (Viena, 15/03/01 - 20/04/01; Berlín, 09/10/01 - 30/10/01).

Este foro se focalizó en el destino de las democracias frente a las presiones del capital transnacional, la expansión de los nacionalismos y los fundamentalismos, la crisis del concepto de ciudadanía como consecuencia de las migraciones y los desplazamientos, y las dificultades de los estados democráticos en países que han salido del colonialismo o del imperialismo.

En un mundo que se orienta hacia las democracias liberales, tras la caída del comunismo⁶, el énfasis en los derechos individuales deja de lado las acciones y preocupaciones colectivas. Nociones como “representación”, “soberanía” y “participación popular”, ligados tradicionalmente a los discursos en torno a la democracia, hoy entran en crisis y son cuestionados por amplios sectores relegados por las economías globalizadas. Igualmente, grupos como los inmigrantes económicos, los refugiados políticos, los indocumentados, etc, obligan a repensar los límites de la tolerancia y de la universalidad de los derechos humanos, bases del sistema democrático. Sus luchas por el reconocimiento y la salida de la marginación pone a prueba de manera permanente los límites de tal forma de gobierno.

(Los acontecimientos de diciembre de 2001 en Argentina nos ofrecen un punto de vista privilegiado para considerar esta cuestión, que en realidad es un problema que se extiende a lo largo del globo. Pero también debe considerarse la invasión de los Estados Unidos a Irak, con el supuesto objetivo de llevar el sistema democrático a aquel país, como otra de las tantas perspectivas que nos obligan a pensar sobre el uso de los discursos democráticos hoy).

Plataforma 2: Experimentos con la Verdad: Justicia Transnacional y los Procesos de Verdad y Reconciliación (Nueva Delhi, 07/05/01 - 21/05/01).

Este eje de debate se centra en los diferentes sistemas de justicia que se han desarrollado en el mundo como alternativa a la justicia de los Estados, en los casos en que éste ejerce la violencia o se escuda en la impunidad. El fenómeno ha dado lugar a la aparición de “Comisiones de la Verdad” en todo el mundo (en Argentina podría pensarse en la comisión de juicio a los militares que participaron de la última dictadura), creando un tipo de justicia paralela cuyos resultados no siempre son del todo satisfactorios.

Una de las principales preguntas en relación a este tema es hasta qué punto esa justicia produce respuestas adecuadas a las víctimas o los abusados. También corresponde considerar la validez de tales emprendimientos, principalmente después del caso de extradición de Pinochet en Inglaterra.

El título de la plataforma está tomado de la autobiografía de Mahatma Gandhi, *La Historia de mis Experimentos con la Verdad*, y busca explorar diferentes concepciones del concepto: las verdades jurídica, narrativa, ontológica, experiencial, etc. Apunta además a las tensiones entre memoria e historias oficiales, un ámbito en el que se despliegan con preferencia las expresiones artísticas.

Plataforma 3: Creolidad y Creolización (Santa Lucía, Indias Occidentales, 12/01/02 - 16/01/02)

El concepto de creolidad surge de un manifiesto publicado por tres intelectuales de la Isla Martinica (Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant) en 1989, *Elogio de la Creolidad*. En palabras de sus autores, el concepto expresa la “totalidad caleidoscópica”, la “conciencia no totalitaria de una diversidad preservada”. Se trata de una alternativa a las nociones de mestizaje e hibridación que pone el acento en una heterogeneidad coexistente, producto de la interacción brutal de poblaciones de diferentes culturas.

Uno de los objetivos de esta plataforma fue ver hasta qué punto este concepto puede ser productivo para entender la diversidad cultural contemporánea y las producciones artísticas que surgen de ésta.

Plataforma 4: Bajo Fuego: Cuatro Ciudades Africanas, Freetown, Johannesburgo, Kinshasa, Lagos (Lagos, marzo 2002).

Las ciudades han sido el eje de la vida moderna. Pero la ciudad moderna dista mucho de la actual ciudad de los países del Tercer Mundo, donde los procesos de industrialización y urbanización tardíos, en momentos de una reconfiguración global del capitalismo, han transformado al espacio urbano en el escenario de una serie de conflictos: explosión poblacional, delito, decadencia edilicia, enfermedades, etc. Las migraciones, relocalaciones y dislocaciones son igualmente patrimonio preferente de las ciudades. En su ebullición, construyen nuevas cartografías del espacio, formas de vida., iconografías cotidianas, estrategias de supervivencia, conceptos de ciudadanía, topologías de diferenciación e identidades comunitarias. El objetivo de esta plataforma fue repensar las ciudades, no ya como sitios de abandono y decadencia sino como espacios de creación y proposición de formas de vida y disfrute novedosas.

La Plataforma 5: La Exposición

La exposición tuvo lugar en la ciudad de Kassel entre el 8 de junio y el 15 de septiembre de 2002. Como en Documenta X, la edición XI incluyó artistas de diferentes generaciones, combinando las obras de jóvenes creadores con las de algunos grandes nombres de la historia del arte de los últimos años, en general de escaso reconocimiento institucional. Lejos han quedado las estrellas del arte contemporáneo que eran los números puestos de las ediciones anteriores a la décima. Las nuevas versiones prefieren indagar en la producción de realizadores menos conocidos, ampliando además el espectro de los invitados a países que habitualmente no estaban representados en este evento. En Documenta 11 hubo una gran apertura a los países del Tercer Mundo que relativizó en gran medida la primacía tradicional de los artistas europeos.



Isaac Julien. *Paradise Omeros*. 2002.



Sanja Ivekovic. *Personal Cuts*. 1982.

Las obras oscilaron entre miradas extremadamente personales y reflexiones críticas sobre situaciones históricas, sociopolíticas, económicas y culturales, de la mano de artistas comprometidos políticamente o encauzados en un análisis de su entorno. Primaron las instalaciones y el uso de medios documentales, como la fotografía y el video. El origen diverso de los artistas seleccionados obligaba a un esfuerzo constante por entender el contexto en el que cada uno de ellos había producido sus obras, ya que muchas de éstas sólo adquirirían sentido en relación con su lugar de origen (algunas de las obras participantes fueron analizadas en el artículo *El Arte Contemporáneo en el Cambio de Milenio*).

El africano Georges Adéagbo (Cotonou, Benin, 1942) presentó una de sus características instalaciones consistentes en la superposición heterogénea y no jerárquica de información referida a un acontecimiento. Para esta ocasión, Adéagbo se basó en la historia de Documenta. Sus instalaciones tienen casi siempre la misma estructura: un cuerpo central ubicado horizontalmente en el piso, en el medio de la sala, y una enorme cantidad de fuentes de información sobre las paredes adyacentes. La información está compuesta por imágenes, textos, recortes de periódicos, libros encontrados en el lugar, revistas, fotografías, pinturas y esculturas traídas de su tierra, objetos comerciales, artesanías, etc. El resultado es un conglomerado de datos que conforman una narrativa, pero una narrativa no lineal, personal, y que parece no tener principio ni fin. En otros casos, lo personal se entremezcla con lo social de maneras más o menos dolorosas. El video *Personal Cuts* (1982) de la artista croata Sanja Ivekovic (Zagreb, 1949) muestra inicialmente a la autora con la cabeza cubierta con una media de nylon femenina. Intercalados con imágenes televisivas que registran acontecimientos históricos de Yugoslavia, la artista comienza a realizar cortes en la media con una tijera. Los cortes introducen un elemento doloroso, pero al mismo tiempo la liberan. Son una metáfora de las heridas de la historia que se proyectan sobre el cuerpo, pero también, un acto que asume la historia como parte de un legado personal.

Mona Hatoum (Beirut, 1952) trabaja sobre la ominosidad de los objetos cotidianos. Una instalación de implementos hogareños en su mayoría metálicos –entre los que se encuentran sillas, coladores, lámparas, baldes y hasta una cuna– son atravesados por cables con corriente, que suministran electricidad a unas lamparitas que se encienden y apagan debajo de los objetos. La habitación se ilumina y oscurece lenta y rítmicamente, pero la fascinación inicial de su contenido se ve confrontada inmediatamente por el peligro latente. El entorno cotidiano se vuelve de pronto un ámbito de incertidumbre y horror. La valla metálica que impide la aproximación de los espectadores intercede en la atracción y repulsión que genera esta pieza en la sensibilidad del público.

Como no había sucedido antes en la historia de Documenta, los artistas latinoamericanos tuvieron una representación muy importante.

El chileno Alfredo Jaar ((Santiago de Chile, 1956) presentó una instalación que reflexiona sobre el destino de las imágenes. Comentando sobre tres episodios de ocultamiento y destrucción de imágenes públicas, propone un recorrido tras el cual una brillante fuente luminosa impide toda visión y obliga a desviar la mirada. Un efecto engeguecedor similar provocaba la instalación de Tania Bruguera (La Habana, 1968), que a través de un impacto puramente sensorial aludía a los regímenes militares y la violencia política en diferentes partes del mundo. Al ingreso, el espectador era encandilado por poderosas luces que le impedían ver. En su camino protegido de la luz, escuchaba el sonido de unas botas militares y un arma cargándose incesantemente, pero sin la posibilidad de descubrir la fuente de tales sonidos (que eran realizados en vivo por performers ubicados tras las luces). Intermitentemente, las luces se apagaban para dar lugar a una proyección de video donde la imagen de una persona corriendo se intercalaba con nombres y fechas referidas a diferentes acontecimientos de violencia política en el mundo.

Participaron además otros importantes artistas latinoamericanos, como Cildo Meireles (Río de Janeiro, 1948), Gabriel Orozco (Jalapa, Veracruz, 1962), Luis Camnitzer (Lübeck, Alemania, 1937) y Doris Salcedo (Bogotá, 1958), entre otros.

1. Peter Bürger, *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona, Península, 1997.
2. Peter Bürger, *Crítica de la Estética Idealista*. Madrid, Visor, 1996.
3. Por ejemplo, Hal Foster cree que las vanguardias pusieron en evidencia las limitaciones de las instituciones artísticas, promoviendo la crítica institucional que se produce posteriormente con las neo-vanguardias y que puede rastrearse aún hoy en algunas propuestas contemporáneas. Véase: Hal Foster, *The Return of the Real*. Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 1996.
4. Catherine David, "Introduction", *Documenta X. Short Guide*. Ostfildern-Ruit, Cantz Verlag, 1997.
5. *Documenta X. The Book*. cat.exp., Ostfildern-Ruit, Cantz Verlag, 1997.
6. Esa es la tesis de Francis Fukuyama, expuesta en su libro *The End of History and The Last Man*, Avon Books, 1993. Sostiene Fukuyama que la caída del comunismo prueba que ningún sistema puede superar o mejorar la democracia liberal. Este es, para el autor, el final de la historia, no ya como sucesión de acontecimientos sino como posibilidad de superación estructural del sistema económico imperante en la actualidad.