



DOCUMENTA
MAGAZINES



El origen*

Roger M. Buergel

Vale la pena seguir la pista del origen de Documenta, pues tras mirar más en detalle sus comienzos se pierde todo el lastre de expectativas y proyecciones que pesa sobre esta exposición como un saco lleno de pesadas piedras. Las expectativas y las proyecciones, sobre todo ligadas al arte, ciertamente no constituyen nada malo. Señalan un mundo de experiencias que reclama de nosotros más de lo que ya somos o creemos ser. Sólo que por desgracia las expectativas y las proyecciones van acompañadas demasiado a menudo de malentendidos. Malentendidos que pueden obstaculizar el encuentro con el arte.

El origen está determinado por la modestia y la habilidad. Modestia en la elección de los medios y habilidad en la elección del método. El método es la improvisación, y al respecto en la historia de Documenta no cambiarán mucho las cosas. En una ocasión, ese método subraya el carácter procesual de la experiencia estética, como en la Documenta 5 de Harald Szeemann; en otra, asume la forma ensayística, como en la Documenta X de Catherine David. La improvisación, medio voluntaria, medio involuntaria, determina también la manera en que transcurre el trabajo en la corporación Documenta. Pero ése no es mi tema aquí. Basta con dejar claro que el origen no se halla en tiempos remotos. Aparte de modestia, habilidad y, no

* «Der Ursprung», *50 Jahre/Years documenta 1955–2005. archive in motion*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Fridericianum, Kassel 2005, pp. 173–180.

© *documenta*, 2005, sobre el original; *Crerios*, 2007, sobre la traducción. Cuando se cite, en cualquier soporte, alguna parte de este texto, se deberá mencionar a su autor y a su traductor, así como la dirección de esta página electrónica. Se prohíbe reproducirlo y difundirlo íntegramente sin las previas autorizaciones escritas correspondientes.

2 Roger M. Buerger

olvidarlo, inspiración, habría que mencionar todavía un terreno fértil. Kassel en el año 1955 era un punto de intersección de líneas de fuerza históricas y de política cotidiana. De un lado tenemos a la antigua ciudad residencial principesca con su orgullo por logros llenos de tradición —entre ellos el primer edificio teatral cerrado (el Otoneo), así como la primera construcción museológica pública del continente europeo (el Museo Fredericiano). Pero por lo menos tan decisivos como los lugares mismos son, por otro lado, las mentalidades que anidan en ellos, que se extienden hasta los años de la República de Weimar con las legendarias fiestas que organizaban los artistas en Kassel, en las que también alguna vez un Samuel Beckett enamorado hubo de extraviarse. Bombardeos aniquiladores, que Kassel debió, entre otras razones, a sus fábricas de armamento, destruyeron alrededor del 80% de la ciudad. A continuación ésta habría de convertirse en el ejemplo más radical de reconstrucción en la República Federal. «Nueva ciudad sobre viejos cimientos» era el eslogan. Apuntaba a nada menos que a una moderna imagen espacial que ignoraba la disposición que históricamente había adquirido la ciudad.

La modernización de Kassel transcurrió, como la historia de la modernidad misma, de manera muy ambivalente. Por un lado, decisivos elementos urbanos (por ejemplo, el eje con la calle en forma de escalera) salieron de las gavetas de los proyectistas nacionalsocialistas. Hacía tiempo que éstos se estaban ocupando de la reconstrucción. Por otro lado, una comunidad construida no puede, como tampoco el ser humano, dejar atrás su pasado de un golpe. Así pues, al trauma de las noches de bombardeos siguió un nuevo trauma. A más tardar a fines de los 70 se pudo constatar que las promesas de modernización no se habían cumplido. La melancólica reproducción de la ciudad de antaño volvió a los planes. Pero tampoco ése es mi tema. En 1955 predominaba, sin dudas, un ambiente de resurgimiento; Kassel había sido elegida como sede de la Feria Federal de Jardinería, un proyecto colectivo con el que, según dijera el entonces Presidente Federal Theodor Heuss, «una comunidad destruida o en peligro se reconforta».¹

La Feria Federal de Jardinería, con sus alrededor de tres millones de visitantes, no fue una simple exposición en busca de optimizar un emplaza-

¹ Theodor Heuss, «Discurso de inauguración de la Feria Federal de Jardinería de 1955 en Kassel», en: *Die Stadt im ersten Jahr der documenta* [La ciudad en el primer año de Documenta], Catálogo de la exposición, Museo de la Ciudad de Kassel, Kassel 1992, p. 8.

miento económico. Es cierto que en primer lugar sirvió para estimular el turismo nacional y la inversión en la infraestructura local; al fin y al cabo, con la división de Alemania, Kassel había ido a parar al borde del mundo occidental. Pero la FFJ fue también un experimento con formas novedosas. Para Hermann Mattern, su planificador jefe, era lo más natural del mundo integrar arte contemporáneo al ambiente catastrófico-pastoral (exagerando un tanto, hay que decir que las rosas crecían sobre las colinas de escombros). Originalmente se concibió para el arte una novedosa construcción en forma de tienda de campaña en los márgenes del río, pero Arnold Bode, un colega de Mattern en la Academia Industrial de Kassel, reconoció en las ruinas del Museo Fredericiano el lugar apropiado. Apropiado para iniciar nuevamente a la opinión pública alemana de posguerra en la modernidad internacional. Pero apropiado sobre todo para, después de la época de criminalidad oficial sin parangón, fundamentar vida pública a partir de sí mismo. Era pensar en grande, pero esa idea no hacía más que tener en cuenta la destinación del edificio. Construido por Simon Louis du Ry en estilo neoclásico alrededor de una década antes de la Revolución francesa, éste era realmente un museo de la Ilustración. Y esta construcción, al igual que el proyecto de la Ilustración mismo, estaba en ruinas. Era difícil encontrar un emblema más contundente de la catástrofe del magisterio alemán. Pero el edificio era apropiado para exponer arte moderno también debido a sus cualidades formales, que la armadura de la ruina resaltaba especialmente: a la tensión —o debería decirse quizás al juego— entre la austeridad y la generosidad de su disposición espacial. Esta tensión es la que Bode y su equipo explotarían desmesuradamente.

La Documenta de 1955 fue una exposición dentro de una exposición. Y como entonces nadie podía sospechar que alguna vez habría una segunda Documenta, nada es más engañoso que hablar de una Documenta 1.

El título originario de la exposición era *Arte europeo del siglo XX*. En una sinopsis al ministro responsable, Bode esboza el programa de esta exposición, que claramente tenía en mente otra cosa que reflejar el estado actual de la creación artística contemporánea: «No es tarea de esta exposición reunir una multiplicidad de obras y expresar con ello todo lo que —visto históricamente— ha sido creado en la primera mitad del siglo en los distintos países. Su tarea más bien consistiría en informar sobre *qué* obras o qué credos artísticos constituyen el punto de partida de lo que hoy llamamos arte contemporáneo.» Y en otro lugar: «Lo decisivamente nuevo de

4 Roger M. Buerger

una actividad como ésta habría que verlo en que, a diferencia de lo que comúnmente sucede, no se muestran uno o varios géneros artísticos en su actual estadio de desarrollo, sino en que se viera el deseo notable de esta exposición por hacer visibles las raíces del actual quehacer artístico.»

O sea, la mirada se dirigía a las raíces, a los puntos de partida. El interés no estaba en el estado presente del arte actual, sino en la genealogía de lo actual. Bode y su imprescindible asesor Werner Haftmann pretendían con la exposición referir o «documentar» los destinos formales que había experimentado el arte de la modernidad en las dramáticas décadas pasadas (De paso cabe insertar aquí que, de todas las exposiciones siguientes, la Documenta X de Catherine David – la «retropectiva» – es la que más se ha aproximado a la concepción original de Bode. Infinitamente más cercana que la Documenta 5 de Harald Szeemann, ebria de contemporaneidad). La pregunta central de Bode: «¿Dónde está el arte hoy?, ¿dónde estamos nosotros hoy?», no esperaba impacientemente por una respuesta inmediata, sino por una a mediano plazo que la exposición en cuanto medio debía transmitir. En ese medio se podían mostrar, por un lado, las rupturas que constituyen la historia de la modernidad. Por otro lado, estas rupturas transportan o, mejor aún, la exposición de estas rupturas transporta la experiencia clave de la modernidad: la experiencia de la contingencia radical. Para el juego de ruptura y contingencia, Bode y sus colaboradores desarrollaron un principio de estructuración que Bode, de manera más bien equívoca para como se entienden las cosas hoy en día, llamó «puesta en escena». Con ello no se quería decir una desproporción espectacular, sino una forma de presentación precisa hasta la meticulosidad. La puesta en escena tomaba en consideración el hecho de que los destinos formales de la modernidad no se pueden trazar siguiendo líneas continuas, a la vez que miraba fijamente al peligro de una total desvinculación. De una desvinculación en la relación mutua entre las obras expuestas, pero sobre todo en la relación entre las obras y su público. El hecho de que esta experiencia de pura contingencia encierra por lo menos potencialmente la posibilidad de formas de relación totalmente distintas..., esta lección al mismo tiempo ética y estética la supo transmitir Documenta exitosamente al final.

El hecho de que con su acentuación de las «raíces» Bode sugiera un contexto orgánico, no sorprende ni en cuanto al clima restaurativo de la Alemania de posguerra ni en cuanto a la proximidad inmediata a la Feria Federal de Jardinería. Pero la exposición misma ya no conoció raíces. Los

devenires formales a los que ella, como decía Bode, «les ponía la luz larga», se dirigieron a la interacción entre las obras de arte, el diseño espacial y el público. Lo que se exponía era el carácter singular, inalcanzable, de las distintas obras de arte, cuya fragilidad se correspondía tanto con la desnudez del cuerpo constructivo levantado a duras penas, aunque espectacular, como con la desnudez existencial de los visitantes de 1955. El aporte verdaderamente «medial» de la exposición se hallaba en balancear estas tres alineaciones, es decir en la proyección de un equilibrio fundamental o, mejor aún, armonía entre arte, espacio y visitantes. Esto no tiene tanto que ver con obra de arte total, con la fusión sinérgica de medios de expresión artísticos, como con la inclusión de existencias fragmentadas, e incluso traumatizadas, en un accionar compositor. La Documenta no sólo presentaba a su público arte moderno, sino que creó opinión pública en la Alemania posnacional socialista. Y esa creación de opinión pública no tuvo lugar ni en el terreno de la Ley Fundamental ni sobre la base de convicciones religiosas o políticas, para no hablar de identidad nacional o cualquier otra. La opinión pública en el marco de Documenta se creó sobre la base sin fondo de la experiencia estética: de la experiencia de objetos cuya identidad no se puede identificar. Aquí, en el verdadero sentido de la palabra, no había nada que entender, aquí no había sentidos dados de antemano y precisamente por eso se podía y se tenía que hablar de todo, concertarse sobre todo. La exposición, dicho en pocas palabras, fue un acto civilizatorio.

Pero no tengo la intención de idealizar demasiado a la primera Documenta. La capacidad política de una exposición que se concebía como medio, respondía a la situación histórica, es decir a aquella extraña y muy alemana mezcla de trauma posbélico y restauración reconstructiva. La exposición se insertaba simultáneamente en esa situación histórica. En el anteproyecto de sí misma de la joven República Federal como parte del Occidente libre la Documenta era un arma en la Guerra Fría y sus responsables la situaron también de esa manera. Las llamadas raíces, que Bode y Haftmann formaron genealógicamente, se debían a graves exclusiones y las producían en correspondencia. Las tendencias realistas o figurativas no aparecían en el doble aserto de Haftmann sobre el arte como constante antropológica y la abstracción como lenguaje internacional. (El tratamiento notoriamente poco cariñoso que también después de 1989 recibió el arte de los países del antiguo Bloque Oriental, así como el gesto global abarcador resultan ser, por consiguiente, como una extensión de la fantasía de los padres fundadores.)

Sin embargo, para la actual observación, la corrección desenmascaradora me parece menos relevante que el intento de concebir la exposición no como vitrina sino como forma de organización. Las palabras con las que Heuss esbozó la concepción de la Feria Federal de Jardinería, se corresponden con la intención más íntima de Documenta, aunque la exposición todavía da un paso más hacia delante. No es sólo que «la comunidad destruida o en peligro se reconforta» en la tarea, sino que es a través del medio «exposición» que la comunidad aprende a observarse, concebirse y bosquejarse como comunidad. A pesar de todas las exclusiones, Documenta fue (y es) un laboratorio, un laboratorio ontológico para producir, para exponer, para destacar una ética de la interrelación.

Documenta recibía sus visitantes en una situación de entrada que dejaba entrever los grandes temas: la creación artística como constante antropológica («Fue una linda ocurrencia cubrir las paredes laterales del vestíbulo con una mezcla multicolor de grandes fotos de arte antiguo, paleocristiano y exótico-primitivo», según palabras de un crítico de entonces),² así como el individuo al mismo tiempo a merced del destino y en lucha con los poderes. Pegado un ejemplar al otro, los distintos retratos de artistas de la modernidad, entre ellos Klee, Kokoschka, Mondrian y Max Ernst, se unían en un montón. Surgía una especie de pared espejo sobre la que los visitantes se reconocían como existencias singulares y también como un montón. Es verdad que los retratos de los artistas tenían algo monumental, pero la estilización de Bode carecía por completo del gélido vacío de los monumentos totalitarios. Y se reconoce en las fotos de la exposición cuán fácilmente, y quizás sin sospecharlo ellos mismos, los visitantes promedio de entonces se volvían parte de la imagen general.

Para la exposición misma un comité escogió 670 obras de 148 artistas de seis países, la mayoría de los cuales provenía de Alemania, Francia e Italia. Mujeres artistas, como Paula Modersohn-Becker, Maria Helena Vieira da Silva o Sophie Taeuber-Arp, eran la gran excepción. La selección con sus protagonistas Beckmann, Kandinsky, Klee, Kirchner, de Chirico, Matisse y Picasso, se orientaba al expreso deseo de abastecer al público de genealogías. Pero tan decisivo como la selección de las obras, que dentro de la exposición podía conducir a revalorizaciones absolutamente dramáticas de

² Johann Frerking, «Documenta», en: *Hannoversche Presse*, 23 de julio de 1955, citado a partir de: Harald Kimpel y Karin Stengel, *documenta 1955. Erste internationale Kunstausstellung – eine fotografische Rekonstruktion*, Breda 1995, p. 14.

los valores histórico-artísticos, eran aquellos elementos que daban a la exposición su carácter de «medio». El calcinado Fredericiano había sido restaurado a duras penas, aunque Bode ni había intentado sacar provecho de la condición ruinosa ni tampoco había intentado ocultarla. La mampostería no fue objeto de limpieza, tan sólo se limitaron a cubrirla de blanco. Un sistema mínimo de vigas con elementos de la arquitectura de ferias se instaló en el lugar; a ello se sumaron planchas heráclitas grises que estructuraban paredes como módulos y relajaban con una textura vívida. Como elemento dinámico Bode utilizó plástico de Göppingen (vías enormes de material sintético negro y blanco que podían emplearse para dividir espacios o filtrar la luz). Pero el plástico servía también como trasfondo de imagen plano o móvil. La generación de la reconstrucción estaba perfectamente familiarizada con estas soluciones provisionales de material. Lo único que no era familiar era el texto que decían o más bien el hecho de que estas soluciones provisionales, de que los materiales en cuanto tales, dispusieran de un lenguaje.

Todos los elementos enumerados: el cuerpo constructivo clasicista que en su monumental desnudez oscilaba abandonado entre una arquitectura históricamente legible y un White Cube neutral; las planchas heráclitas, que eran planchas constructivas ordinarias pero que aquí resultaban ennoblecidas hasta la condición de elementos estructurales autónomos; las vías plásticas blancas y negras, que podían jugar a ser terciopelo y seda; las obras de arte, por último, como objetos que se sustraían a toda identificación..., todos estos elementos abrían en su interrelación un espacio que, evidentemente, el público podía disfrutar, si es que no lo percibía incluso como revelación: un espacio de lo indecible o, para decirlo con palabras de otro crítico de entonces, «un entorno que aún no posee su carácter como espacio de tiempo»³. Este entorno, que nivelaba la relación entre arquitectura, arte y público, era capaz de impulsar exactamente esa colaboración sensorial que saca a los visitantes fuera de sí mismos y los une a una realidad que no pueden aprehender. A una realidad en la que no existen límites ni puntos de referencia fijos, ni comienzo ni final, en la que, para decirlo de manera simplificada, la relación sujeto-objeto es puesta a prueba. Observemos algo más detalladamente estas técnicas de «puesta en escena» a partir de dos ejemplos.

³ Carl Linfert, «Eröffnung einer neuen Welt» [Inauguración de un nuevo mundo], en: *Die Gegenwart*, Año 10, No. 17, 1955, p. 530s., citado a partir de: Kimpel/Stengel, ídem., p. 106.

Mi primer ejemplo tiene que ver con la relación recíproca entre arte y puesta en escena o, más exactamente, entre cada obra en particular y el lenguaje material de la exposición. Así, cuadros de Mondrian, Picasso y Matisse fueron colgados sobre una superficie oscura. El trasfondo del Mondrian lo formaban planchas heráclitas pintadas, o sea planchas de paja prensada, cuya textura superficial abierta estaba en claro contraste con las composiciones severamente geométricas de Mondrian (*Composition en blanc, noir et rouge* [Composición en blanco, negro y rojo], 1936). Esta forma de puesta en escena iba en cierto modo a contrapelo de Mondrian, porque la vida propia pictórica del trasfondo de la pared libera los momentos de textura pictórica que en el cuadro están desde retirados hasta reprimidos. Al revés podría argumentarse con la misma razón que el trasfondo pictórico destaca en especial precisamente el carácter neutral, o mejor dicho impersonal de la capa de pintura mondriana. Sin hablar a favor de ninguna de estas lecturas, está claro que esta tensión, este juego de las superficies favorece al cuadro. Colgado también sobre un fondo oscuro se hallaba un Picasso de la época con Marie-Thérèse Walther (*Jeune fille devant le miroir* [Muchacha ante el espejo], 1932). El cuadro es decorativo, pero no decorativo y agresivo como el Matisse al dorso de la pared (*L'atelier rouge* [Estudio en rojo], 1911). Matisse jugaba muy a lo moderno con la amenaza de que todas las cosas inocentes en el estudio, las imágenes, copas y garrafas, son mónadas autistas, a las que nada ata. El suave y armónico desnudo de Picasso pulsa, por el contrario, un tono básico falso, dulzón. La puesta en escena de Bode destaca esta cualidad sintética del cuadro, apta para las grandes tiendas, al colgarla sobre plástico liso de color azul. Esta interpretación es discutible, pero lo que sí está claro es que la presentación abre nuevamente el espacio asociativo: el carácter sintético del desnudo de Picasso resulta tan destacado como burlado por la condición sintética del fondo de la pared.

Mi segundo ejemplo incorpora explícitamente a los visitantes en la puesta en escena. Entre las cosas llamativas de Documenta se encontraba un sistema de colocación en el que los cuadros no iban a parar a las paredes, sino que, colocados en estelas de metal, se hallaban delante de éstas. También este procedimiento, que Friedrich Kiesler había usado con virtuosismo en la legendaria exposición *Arts of this Century* realizada en la galería neoyorquina de Peggy Guggenheim en 1942, introducía un momento relacionado con lo indecible. Los cuadros adquirieron el carácter de objetos sin ser objetos en el verdadero sentido de la palabra. Esto era aún más

llamativo allí donde los cuadros no se hallaban simplemente tan sólo frente a la pared, sino solitos por completo en el espacio. En este «entorno», observador y obra de arte, sujeto y objeto, compartían un mundo. Aunque ese mundo, debido a su profusión de afinidades ontológicas, no conocía la separación de sujeto y objeto. Los objetos gráficos eran actores al servicio de la ya mencionada ética de la interrelación: fundaban relaciones, pero no eran fundamentales en esa función. El que sí se hizo fundamental fue el vínculo entre obra de arte y observador, y lo hizo allí donde se vinculaban lo material y lo inmaterial: en el espacio atmosférico de la exposición como medio. El hecho de que los visitantes, por su parte, es decir, en su simple ser así, se exponían unos ante los otros y ante las obras, quizás ya no sea necesario destacarlo expresamente. El umbral entre arte y observador, que puede ser insuperablemente alto o engañosamente nulo, se hizo en todo caso visible gracias a la puesta en escena de Bode, como umbral a través del que nos conduce sólo el salto de un adueñamiento afectivo. El arte y los observadores comparten un espacio, pero a los observadores se les exige el don de la observación sin precondiciones. La posibilidad de no entender, de la completa ausencia de relaciones, tiene que ser afirmada activamente para facilitar el entender distinto, la existencia de otras formas de relación. Puede que suene complicado, pero en la realidad de la situación expositiva es terriblemente sencillo, acentuando lo de terriblemente porque de cada uno de los observadores se exige por completo abandonar la integridad del propio yo por lo menos mientras dure la visita a la exposición.

El programa encaminado a limar la separación de sujeto y objeto puede que hoy suene banal. Pero si se tiene presente la orgía autodestructiva de la Alemania nacionalsocialista, que saltaba a la vista en el Kassel de 1955, entonces la relación entre la existencia individual y su entorno adquiere un peso especial. Quizás incluso pueda irse tan lejos como para reconocer en el furor pequeñoburgués de la campaña «Arte degenerado» la forma primitiva de la gran extinción. Y también la ética estética de la interrelación se nos aparece como menos abstracta cuando se tiene presente cuán demasiado dispuestos siguen estando los seres humanos a matar en aras de conservar la propia identidad.

Si hasta ahora se ha hablado de la exposición como laboratorio ontológico o como medio, al final debería acabar de añadir qué es lo que aquí se está comunicando en realidad. Son dos dimensiones del ser. La exposición oscila, se mantiene indecisa entre un modo de existencia físico, individuali-

10 *Roger M. Buerger*

zado, y un ser en la figura de un estar vinculado de forma dispersa dentro del universo. Eso lo puede hacer el arte, por eso vale la pena ocuparse de él y exactamente eso fue lo que —según me parece— sucedió en 1955.

Traducción del alemán: *Orestes Sandoval López*