

JULIAN STALLABRASS

## CAMUFLAJE RADICAL

### *En dOCUMENTA 13*

dOCUMENTA, que se celebra cada cinco años en la ciudad centro-alemana de Kassel, es el equivalente de las Olimpiadas en el mundo del arte. A pesar de que Venecia compita con ella en escala, su periodicidad quinquenal y su gran presupuesto conceden a los comisarios tiempo suficiente para desarrollar una visión elaborada, y con frecuencia se ha utilizado para tomar el pulso a la producción artística contemporánea. Algunas ediciones anteriores han tenido una gran influencia en el cambio de rumbo del mundo del arte; por ejemplo, la dOCUMENTA 10 de Catherine David y la dOCUMENTA 11 de Okwui Enwezor (haciendo uso de la tipografía oficial) contribuyeron a empujarlo hacia el documental y hacia un mayor compromiso con la política.

La inusual ubicación y la historia de dOCUMENTA han estado presentes en muchas de sus ediciones, incluso en la más reciente. Kassel es una pequeña ciudad industrial situada en el paisaje montañoso y boscoso del norte de Hesse. Durante la Segunda Guerra Mundial fabricó aviones y tanques, y continúa siendo un centro de producción de los principales carros de combate alemanes, un hecho que no se les ha escapado a los manifestantes de Occupy Kassel. Las fuerzas aéreas británicas bombardearon la ciudad en repetidas ocasiones, causando grandes daños y dejando miles de muertos y a muchísimas más personas sin techo. Al igual que en otras muchas ciudades alemanas, su moderno centro es fruto de esa destrucción, y los pocos edificios antiguos que quedan son los que se estimó que merecía la pena restaurar de las ruinas. dOCUMENTA, fundada en 1955, se percibió desde el primer momento como una reparación del daño causado por el desastre cultural nazi, y su primera edición expuso obras de la modernidad clásica que, por supuesto, habían sido tachadas de «degeneradas». Se expusieron en la que continúa siendo la sede principal de dOCUMENTA, el Museo Fridericianum, que en aquel entonces todavía mostraba las huellas de los daños causados por la guerra.

La última exposición, dOCUMENTA (13), es un intento enormemente ambicioso de influir en el curso del arte y de la cultura en su conjunto. Su directora artística, la comisaria estadounidense Carolyn Christov-Bakargiev, dirigió anteriormente la Bienal de Sidney en 2008. Empleando un marco

de referencia que abarca la fenomenología, la teoría cuántica, el pensamiento feminista y el psicoanálisis, Christov-Bakargiev ha explicado que quiere desplazar el centro de las preocupaciones culturales humanas lejos de las oposiciones sujeto-objeto y hacia una perspectiva que incluya los puntos de vista de todos los entes, orgánicos e inorgánicos. Si la materia posee una intrincada conexión con la información, al menos a nivel cuántico, entonces se podría decir que todos los entes se comunican e incluso que tienen voluntad. Al relatar un fallido intento de transportar de un extremo a otro del planeta el meteorito más pesado del mundo para su exposición en dOCUMENTA, Christov-Bakargiev se llega a preguntar no sólo qué quería ella o qué querían los guardianes de la roca –los indios mocovíes de Argentina–, sino también qué quería la roca:

Había viajado a través del espacio vertiginoso antes de aterrizar en la Tierra y asentarse. ¿Habría querido emprender este viaje ulterior? ¿Tiene *ella* derechos? Y de ser así, ¿cómo pueden ejercerse? ¿Puede pedir que se la entierre de nuevo, como sostienen algunos mocovíes, o disfrutaría de un viaje corto a una exposición de arte, más que a una feria de la ciencia o a una exposición universal?<sup>1</sup>.

Este tipo de ideas se utilizan para apoyar una serie de gestos a favor de posturas radicales: ecologistas, activistas, participativas, contra la guerra o minoritarias. En todas ellas resulta fundamental que no exista ninguna «resolución», ningún acuerdo ni ningún pacto, sino más bien una danza disonante de seres y de objetos en la que se reconozcan todas las perspectivas dentro de un marco «antilogocéntrico».

El periodo de gestación de cinco años de dOCUMENTA ha llevado aparejado a menudo complejos compromisos intelectuales. La edición de Okwui Enwezor, por ejemplo, tuvo seminarios repartidos por todo el mundo que involucraron a cientos de participantes itinerantes y locales. Estas discusiones produjeron cuatro volúmenes de textos sobre temas tales como la verdad y la reconciliación, el estado actual de la democracia y la ciudad africana<sup>2</sup>. La dOCUMENTA de Christov-Bakargiev ha producido ni más ni menos que 100 minilibros que se han recopilado en un volumen gigantesco para la propia exposición –*The Book of Books*– y ha organizado acontecimientos no sólo en Kassel, sino también en El Cairo, Alejandría, Banff (Alberta) y en el Kabul ocupado por la OTAN<sup>3</sup>. Al igual que en las dOCUMENTA anteriores, únicamente los participantes invitados pueden juzgar el proceso de su producción.

<sup>1</sup> «The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time», Carolyn Christov-Bakargiev, *dOCUMENTA (13)*. *The Book of Books*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2012, pp. 30-45.

<sup>2</sup> Estas discusiones se publicaron en una serie de libros bajo el título *dOCUMENTA 11\_Platform*.

<sup>3</sup> C. Christov-Bakargiev, *The Book of Books*, cit.

## *Discrepancias*

Esta reseña únicamente tratará del producto final que cualquier espectador normal pudo ver en Kassel. Examinaré una serie de obras que dan una idea de la variedad ofrecida en DOCUMENTA y algunas de sus inquietudes comunes, comenzando por una lograda pieza típica del «arte de bienal». El contenido de la instalación y del video de Rabih Mroué es contemporáneo y de interés periodístico: la relación de las cámaras y de las armas de fuego en el levantamiento sirio. ¿Por qué –pregunta Mroué en su poderosa videoconferencia– se juega la gente la vida para hacer fotos y grabar videos, incluso hasta llegar al punto de seguir grabando mientras les disparan? Mroué muestra algunos casos en los que resulta evidente que la persona tras la cámara ve a su atacante volverse hacia ella, levantar el arma y apuntar deliberadamente. Pero continúan filmando cuando el arma dispara. Mroué señala que los videos son también armas, cuando se distribuyen en Siria y en el exterior, y que resultan esenciales para avivar la resistencia; también que la cámara del teléfono no se utiliza del mismo modo que una cámara de cine antigua, sino que se convierte en una prótesis, en una extensión del ojo continuamente activa, incluso cuando las imágenes producidas –por ejemplo, en la exploración del paisaje urbano en busca de peligros– le resultan, al espectador ajeno a ellas, un revoltijo de fotogramas sin sentido, que se apilan bruscamente uno sobre otro.

En una gran sala al lado de la videoproyección, Mroué muestra varios elementos que, de nuevo siguiendo el estilo característico de las bienales, alejan al espectador de los convencionalismos de los medios de comunicación y de las arraigadas costumbres de mirar. Algunas películas se presentan en forma de libritos, y se supone que el espectador debe pasar las páginas a la vez que pulsa un botón para reproducir el sonido que acompaña a las imágenes. Es difícil hacerlo bien, por lo que se experimenta una disyunción entre sonido e imagen, así como también entre la gravedad de las secuencias de imágenes y la ligereza del formato. Al reflejar una común tensión entre la forma en la que el arte contemporáneo de carácter documental trata cuestiones políticas, existe un enfrentamiento entre la presentación imparcial de contenido y una deconstrucción del medio a través del cual se ha grabado.

La obra Mroué se exhibe en la Hauptbahnhof, que en su día fue la principal estación de ferrocarril de la ciudad. Durante la Segunda Guerra Mundial se utilizó para transportar armas y trabajadores forzados y para deportar a los judíos de la ciudad. Varios artistas asumen el cometido de desenterrar los fantasmas del edificio. No obstante, cualquier relación entre la insurrección armada en Siria y la maquinaria de guerra y exterminio nazi –una conexión poco clara, por no decir falaz– podría aplicarse igualmente a muchos lugares en Alemania y en gran parte de la Europa del Este, en donde se libró la guerra. Debido a que Mroué aísla su obra de su entorno mediante el uso de proyecciones y de objetos iluminados con

focos en espacios oscuros, la estación ofrece un marco general y evocador para esta pieza, y nada más.

Diametralmente opuesta resulta una obra que no podría estar más abierta a su entorno y a los elementos: *The Lover* [El amante], la instalación de mariposas vivas de Kristina Buch delante del Staatstheater. Sobre una plataforma elevada, Buch plantó la vegetación ideal para las especies autóctonas de mariposas, con ortigas y cardos para proteger en los bordes y con un centro de flores. Tras investigar los hábitats de las mariposas, colocó las crisálidas de 37 especies para que eclosionaran y poblaran esta isla de flores. Buch se ocupó del jardín y de las mariposas durante los cien días de la exposición. Esta es una pieza larga y meticulosa de trabajo artístico cuyo efecto se libera en el aire sin ningún resultado garantizado. Antes de que la agricultura industrial igualara la tierra, convirtiéndola en un mosaico de monocultivos, y de que el campo enmudeciera inquietantemente, uno de los más sublimes espectáculos de la abundancia de la vida eran los enjambres de millones de mariposas que llenaban el aire. Cazar ejemplares entre semejante abundancia, matarlos y clasificarlos constituía una actividad respetable, que combinaba la curiosidad científica con el gusto estético. Buch –titulada en biología y cuya obra de influencia científica sintoniza bien con el espíritu de la presente DOCUMENTA– invierte la actuación de aquellos coleccionistas. Su acción simbólica de restitución devuelve a la tierra un fragmento absurdamente minúsculo de la riqueza biológica que tuvo en su día. No hay forma de que el espectador sepa qué efecto ha tenido esta obra en el medio ambiente. Parecían un montón de mariposas, no tanto en torno a la plataforma de flores, sino en el cercano parque de Karlsaue y en el jardín de hierbas para infusiones creado por un grupo de activistas anticapitalistas, AND AND AND. Naturalmente, puede que hubieran estado allí de todos modos.

La pieza de Buch es una de las múltiples obras que emplean diversos tipos de horticultura, y esta DOCUMENTA utiliza ampliamente el extraordinario parque Karlsaue, diseñado en el siglo XVIII como un jardín formal y rediseñado durante la reconstrucción de la posguerra con una plantación más informal. La obra de Song Dong se asemeja formalmente a la de Buch, al tratarse de otra isla de vegetación de la que los espectadores están excluidos. Su *Doing Nothing Garden* [Jardín sin hacer nada] crece sobre un montón de escombros de edificios y de residuos biológicos. Un recurso frecuente a la hora de hacer frente a los escombros de la guerra era apilarlos, esparcir tierra sobre ellos y dejar que crecieran plantas encima. Como resultado, los parques de las zonas de guerra están salpicados de montículos artificiales de extrañas formas. Durante una exposición floral celebrada en 1955, el año de la primera DOCUMENTA, se plantaron rosas encima de los abundantes escombros del bombardeo de Kassel, que se habían limpiado y arrojado al Karlsaue<sup>4</sup>. La obra de Buch pone de relieve

---

<sup>4</sup> Véase Peter Blundell Jones, «Architect and Landscape Working Together», en Jan Birksted (ed.), *Relating Architecture to Landscape*, Londres, E & FN Spon, 1999, p. 182.

un trabajo de atención diaria e intensiva, llevado a cabo sin ningún fin material, meramente porque sí. Song Dong, una vez montado su jardín, no hace nada más y deja que la naturaleza siga su curso dentro de la bien demarcada estructura artística. Detrás de ambas obras se encuentra la idea de una actividad carente de propósito que, sin embargo, resulta necesaria; y a pesar del soleado aspecto de cada jardín, la futilidad de la acción simbólica frente a la degradación global del medio ambiente los ensombrece.

En un registro diferente, pero igualmente preocupada por los residuos, Lara Favaretto organizó un enorme desfile de chatarra en uno de los patios de clasificación de la estación de ferrocarril. Favaretto es famosa por su fabricación de objetos escultóricos con una serie de sofisticadas referencias a la historia del arte, frecuentemente aligeradas con humor. La pila de 400 toneladas incluye piezas de camiones, de trenes y de diferentes contenedores. Lo que obviamente se plantea aquí es el colosal despilfarro del consumismo y de la «destrucción creativa» del capitalismo, temas urgentes en medio de la crisis económica a medida que objetos (y empleados) se desechan porque la relación entre oferta y demanda ha cambiado. Una vez más —y al igual que sucede con muchas obras expuestas en la Hauptbahnhof— se evoca la guerra. En este contexto, resulta fácil interpretar la gran pila de chatarra de Favaretto no sólo como un guiño al pop y al *arte povera*, a César y a John Chamberlain, sino como una evocación del gran despilfarro de la guerra, el máximo acto de destrucción creativa. Esto se debe sobre todo a que Favaretto ha elegido eliminar determinados elementos de cierto mérito escultórico y sustituirlos por equivalentes de hormigón. Estas formas pesadas y pálidas recuerdan a las de Doris Salcedo o a los fantasmas monumentales de Rachel Whiteread. No obstante, también sirven para evocar un desfile de recuerdos de guerra, remotos y recientes, desde las tropas acorazadas en llamas de la batalla de Kursk, en la que fue destrozado el ejército de tanques de la Wehrmacht, hasta la aniquilación, mediante el empleo de armamento de alta tecnología, de los vehículos de medio siglo de antigüedad del Ejército iraquí en 1991 y 2003.

También en la Hauptbahnhof, en un gran nave ruïnosa, está colgada la instalación *Approaching: Choreography Engineered in Never-Past Tense* [Acercamiento: coreografía diseñada en nunca pasado] de Haegue Yang, compuesta de persianas motorizadas que suben y bajan. Christov-Bakargiev ha escrito que su *DOCUMENTA* es una especie de danza «inarmónica y frenética», pero aquí la coreografía resulta acompasada y elegante. El negro reflectante de las persianas se ha escogido acertadamente para que complemente los tonos grises de las naves ferroviarias mientras que el techo deja pasar la luz que incide de manera variable sobre la obra, dependiendo de la nubosidad y de la hora del día. El resultado es un episodio contemplativo en un espacio que actúa como una especie de transición con forma de largo pasillo entre oscuros espacios interiores y el aire libre. Yang ha llegado a ser muy conocida por elaborar piezas escultóricas que se basan en un conjunto de inquietudes intelectuales abstrusas y ex-céntricas para producir obras que parecen formalistas pero que también

hacen referencia a narraciones. En sus obras para museo da rienda suelta a sus inquietudes personales, en sí mismas una exploración de complejas interacciones entre la luz y la sombra, entre la materialidad y los elementos insustanciales, entre la abstracción y la narración<sup>5</sup>. En sus instalaciones para lugares concretos, estas abordan una relación con espacios e historias particulares.

Las persianas en la obra de Yang tienen como objetivo actuar como una barrera parcial, ocultando a unos espectadores de otros, o revelando su presencia, en una metáfora de las relaciones personales afectadas por la falta de comunicación y por las exigencias de la vida a nivel práctico. En la Hauptbahnhof, se mantiene a los espectadores a cierta distancia de las persianas, y solamente las ven desde dos de sus cuatro lados, por lo que el efecto es menor. Lo que se esconde y se revela es en cambio la estructura y la luz de la propia nave. El «Never-Past» [nunca pasado] del título puede referirse a las tradiciones de generaciones pasadas que pesan sobre los vivos, pues la obra de Yang está sujeta a un compromiso melancólico benjaminiano con la historia y con la memoria. Al igual que la obra de Favaretto, la de Yang juega con el pasado, pero lo hace de una manera menos preceptiva y específica. Esto es, el material del edificio de la estación se enfrenta a una versión modulada de algo que Yang ya ha realizado frecuentemente con anterioridad, y la ganadora en este choque es la autonomía personal y artística de la creadora.

Otra muestra y pieza muy popular de excentricidad artística se esconde en Karlsruhe. Resulta esencial utilizar un mapa para encontrar muchas de las obras esparcidas por los jardines, y eso mismo es aplicable para la pieza *Untilled* [Sin labrar] de Pierre Huyghe. En esta parte de los jardines, un vertedero de bloques de cemento y de otros materiales de construcción reemplaza a los bosques regulares y las perspectivas calculadas. En medio de una serie de montículos artificiales se encuentra una escultura de una mujer recostada, cuya cabeza está representada por un panal de abejas vivas. Se pide a los espectadores que no se acerquen demasiado. También se les ruega que lleven a sus perros con correa. Pronto resulta evidente el motivo de estos requerimientos, a medida que unos perros corren en y alrededor de la instalación, reconocibles como parte de la obra de arte por sus patas de colores chillones pintadas de rosa y de azul fluorescentes. A cierto nivel, al igual que muchas de las obras en *DOCUMENTA*, esta es una pieza de «estética relacional», que pone a la gente en una situación muy inusual, muy diferente de los espacios regulados de trabajo y de ocio organizado, para ver cómo reaccionan frente a la misma y entre sí. A otro nivel, y resulta de este modo muy parecida a la pieza de Yang, *Untilled* constituye una respuesta a un lugar, pero una que sigue siendo un claro ejemplo del estilo personal del artista; esto es, obras inteligentes, diverti-

---

<sup>5</sup> Existe una gran cantidad de publicaciones sobre la obra de Yang. Yo ofrezco mi interpretación en «Frozen Dialectics in the Work of Haegue Yang», en *Haegue Yang. Wild Against Gravity*, Oxford y Aspen (CO), Aspen Art Museum y Modern Art Oxford, 2011, pp. 93-111.

das, desenfadadas y peculiares, entretenidas pero también desconcertantes. Los espectadores se ven inmersos en el mundo de Huyghe, un entorno casi surrealista en el que resultan difíciles de medir los límites del azar y del cálculo artístico.

### *¿Incoherencia obligatoria?*

Si bien Huyghe ofrece para dOCUMENTA un espectáculo voluntariamente excéntrico, que busca llamar la atención, y atractivo para los medios de comunicación, lo mismo puede decirse de la comisaria. Suya es la coreografía «más allá de la obra de arte» de múltiples piezas y acontecimientos, y es en esta figura de comisaria y de creadora, como corazón subjetivo de dOCUMENTA, que Christov-Bakargiev ocupa un primer plano. En algunas bienales anteriores (incluso en la dOCUMENTA 12, comisariada por Roger Buerger y Ruth Noack) se percibía una fuerte tensión entre las exigencias políticas y la habitual muestra kantiana de temperamento estético que se espera en este tipo de acontecimientos. Obras «bellas» chocaban de manera incoherente con piezas sobre la guerra contra el terrorismo y sobre otras situaciones políticas terribles y desesperadas, dejando desconcertados con tal combinación incluso a los espectadores más experimentados. Aquí, en un marco teórico ambicioso y autoritario, se renuncia llamativamente a la coherencia; y, sin embargo, al mismo tiempo todo ha de satisfacer las exigencias de rechazar las jerarquías, resistirse a una «resolución», mantener el escepticismo con respecto al crecimiento económico, y otorgar a todos los seres no humanos y a todos los objetos el reconocimiento que merecen como agentes. Si la bienal ya no puede ser coherente, debe adoptar la disonancia como estética, y disolver los límites del arte.

De este modo, en algunas partes particularmente ridículas de la exposición, la ciencia se inserta de cualquier manera en la esfera del arte. Anton Zeilinger, un eminente innovador en información cuántica, expone piezas de equipos científicos sobre viejas encimeras y una tradicional pizarra garabateada con ecuaciones. Un letrero dice: «No tocar. No habrá ninguna presentación hasta el 8 de agosto». (Yo lo vi el 3 de agosto.) Las complejidades de la teoría cuántica se dirigen hacia el uso de aparatos, el empleo de los cuales, carente tanto de demostración como de explicación, debe continuar siendo un misterio para la gran mayoría de los espectadores. Lo mismo puede decirse de un despliegue de artefactos utilizados en el estudio de la epigenética. Ambos campos tienen profundas consecuencias en la cultura humana: la teoría cuántica por sus implicaciones epistemológicas verdaderamente extrañas, que después de todo han estado circulando durante ochenta años; y la epigenética como una revisión fundamental del darwinismo, en la que el entorno produce efectos hereditarios sobre la expresión de los genes. Lo mejor que puede decirse de estos dispositivos en dOCUMENTA es que pueden estimular que la gente busque información sobre esos temas.

Un artista y bloguero destacó el extravagante autoengrandecimiento de Christov-Bakargiev al señalar que, en la primera nota de prensa de dOCUMENTA, las imágenes de la comisaria superaban en número a las de obras de arte. En los ensayos y textos explicativos, los temas se personalizan intensamente como representaciones subjetivas. Por ejemplo, los distintos lugares en los que se celebra dOCUMENTA se presentan de esta manera en un comunicado de prensa:

- Sobre el escenario. Desempeño un papel, soy un sujeto en un acto reinterpretativo.
- Sitiada. Estoy rodeada por el otro, asediada por otros.
- En un estado de esperanza, o de optimismo. Sueño, soy el sujeto soñante de la anticipación.
- De retiro. Me retraigo, elijo apartarme de los demás, duermo.

Estas cuatro condiciones se refieren a los cuatro emplazamientos en los que dOCUMENTA (13) se ubica física y conceptualmente: Kassel, Kabul, Alejandría/El Cairo y Banff<sup>6</sup>.

La incursión de dOCUMENTA en Kabul, aparentemente con la intención de provocar un paralelismo con la reconstrucción alemana en la posguerra bajo la ocupación estadounidense, fue un acto de vana ilusión a sabiendas. Christov-Bakargiev la describe como «elegir actuar», como si los puestos de control y los muros de cemento, como si la guerra y la propia ocupación, no existieran, «a través de acciones de imaginación radical y de creatividad». Más aún: «al actuar como si no existiera ningún conflicto –ni increíbles sistemas de seguridad, ni ninguna ocupación– uno puede realmente interferir, interrumpir y cambiar la realidad a través de actos de la imaginación»<sup>7</sup>. Exponer obras de arte, organizar un intercambio cultural y un debate, pueden tener efectos sobre el resto del mundo, pero estos resultan impredecibles. Es posible que el aderezo cultural de una ocupación que ha fracasado notablemente a la hora de reconstruir el país pueda servir para apoyar la opresión, y para reforzar las mismas divisiones de jerarquía y de poder que dOCUMENTA quiere hacer desaparecer.

La bravuconería semiteórica de la nota de prensa pretende ocultar una serie de graves contradicciones en el seno de la organización de dOCUMENTA que el barniz de la diversidad y del antilogocentrismo no van a resolver. Una de las dimensiones más obvias para el visitante común es la empresarial. El espíritu de apertura, de intercambio y de regalo digital que evocan las publicaciones de dOCUMENTA tropieza con los elevados precios de las entradas y con la rigurosa seguridad en la gran mayoría de sus emplazamientos, incluso en aquellos situados en los jardines. La entrada de un día cuesta 20 euros, y 35 la de dos días. Un abono de temporada, más

<sup>6</sup> Carolyn Christov-Bakargiev, «Introduction to dOCUMENTA (13)», nota de prensa.

<sup>7</sup> Citado en Damon Wake, «dOCUMENTA (13) rolls through Kabul», *The Daily Star*, Líbano, 30 de junio de 2012; Carolyn Christov-Bakargiev y Golare Kiazand, «dOCUMENTA (13)», *Afghan Scene* 98, septiembre de 2012.



útil para los lugareños, cuesta la friolera de 100 euros. Los precios con descuento para estudiantes, desempleados y receptores de prestaciones sociales no son mucho más bajos, con lo que realmente se excluye directamente a un gran número de espectadores. Como negocio, dOCUMENTA está estrechamente relacionada con el ámbito artístico comercial, y muchos de sus artistas son estrellas rentables. Tal y como señala el crítico Jerry Saltz, refiriéndose a una de las galerías más importantes de Nueva York, allí estaba expuesto un tercio de la cartera de artistas de Marian Goodman<sup>8</sup>. Es más, el escepticismo ante la expansión económica no se aplica a la propia dOCUMENTA. Los presupuestos de las diversas dOCUMENTA han sufrido un crecimiento sostenido, con dos incrementos pronunciados, uno en 1992 para dOCUMENTA 9, y otro en 2007 para dOCUMENTA 12, cuando prácticamente se triplicó el presupuesto. Si bien la financiación más sustancial proviene de fondos estatales del Gobierno federal y de Hesse, dOCUMENTA también cuenta con el patrocinio de grandes empresas tales como Deutsche Bank, Finanzgruppe o Volkswagen. Al igual que sucede con muchos acontecimientos de este tipo, lo más fácil es exponer la obra de artistas que triunfan a nivel comercial, ya que sus ricas galerías subvencionan su participación. La comercialización de productos con la marca dOCUMENTA y los elevados precios de las entradas son consecuencia de la competencia global entre acontecimientos artísticos, así como de las arrogantes ambiciones de los comisarios.

El aspecto medioambiental de dOCUMENTA agrava todavía más esta contradicción. El eslogan, «una exposición sostenible», el uso de Karlsau y la inclusión de piezas de horticultura podría hacer que el espectador esporádico pensara que se trata de una producción «verde». Pero, por supuesto, la creciente tendencia del mundo del arte a centrarse en grandes acontecimientos programados contribuye al expolio medioambiental. Artistas, comisarios, críticos, galeristas y compradores vuelan cruzando los cuatro continentes a los lugares en donde se celebran los acontecimientos. Los objetos se transportan por vía aérea y se desplazan pilas enormemente pesadas de chatarra. Distintas personalidades viajan a Kassel en helicóptero y en jet privado. Los visitantes normales y corrientes recorren largas distancias para acudir al nuevo, pero también típico, megaacontecimiento del mundo del arte. No hay nada de verde en todo esto, y las jugadas curatoriales para evocar cuestiones ambientales, como el tono verde del logotipo de BP, constituyen un camuflaje insultante. Asimismo, y en línea con otros acontecimientos recientes del mundo del arte, se hace uso de una apariencia de activismo político. En los espacios de AND AND AND se escriben conocidas consignas utópicas con tiza en pizarras, unos gráficos muestran el proceso de pensamiento político colaborativo, y se pueden ver los residuos de la vida colectiva. Se invita a la participación, pero en el marco de un acontecimiento en el que el patrón predeterminado es el consumo pasivo de obras realizadas por distintos individuos que se

<sup>8</sup> Jerry Saltz, «Eleven Things That Struck, Irked, or Awed Me at DOCUMENTA 13», *Vulture*, 15 de junio de 2012.

presentan como excepcionales. Una isla de radicalismo y participación políticos ubicada en medio de un océano de cultura radiotelevisiva. En un sentido limitado, la modesta escala de la Bienal de Berlín de este año, comisariada por Joanna Warsza y Artur Żmijewski, ofreció un modelo alternativo, y no casualmente la entrada a la misma era gratuita. La configuración básica resultaba similar en el hecho de que se animaba a los espectadores a desplazarse para ver obras específicas en determinados lugares, las cuales son únicas, irrepetibles y en gran medida irreproducibles: uno las puede ver en Berlín, en Kassel, en Venecia o en Gwangju, o no verlas jamás. Sin embargo, se invitó a Occupy a habitar el espacio más importante de la bienal, una jugada muy distinta a la bienvenida tardía de Christov-Bakargiev a un pequeño grupo de Occupy que decidió acampar frente al Museo Fridericianum. Occupy, al ser múltiples y locales, se pueden instalar en cualquier lugar con poco dinero; lo que ofrecen puede variar de un lugar a otro, pero no tiene sentido desplazarse muy lejos para participar. Sus intervenciones, muchas de las cuales recurren a técnicas y tácticas del arte contemporáneo, ofrecen una práctica de la cultura de pequeño impacto medioambiental, incluyente, participativa y antielitista.

Existen vertientes dentro del mundo del arte comprometido con la política que se hacen eco de estos ideales. A medida que continúa el imperialismo militar, y que la prolongada crisis económica erosiona los mitos del neoliberalismo, el mundo del arte reacciona; tal como debe hacer, ya que las populosas filas de las que sus pocas estrellas sobresalen son particularmente pobres e inseguras. En DOCUMENTA, se supone que el desempeño estético de una comisaria armada de un elaborado misticismo teórico debe permitir a los espectadores pasar por alto las profundas contradicciones entre los valores del arte y su modelo de negocio. Pero, no obstante, al espectador puede ocurrírsele ante semejante diversidad incoherente que, aunque una actuación eficaz contra la desigualdad, la devastación del medio ambiente, la opresión política y contra los fallos de la democracia pueda emerger de unos modos innovadores de participación política de las masas, también esta, y muy pronto, va a necesitar de un planteamiento y de una resolución.