

documenta 7

1982
una visió de
la pintura europea
del moment

DOCUMENTA 7

1982. UNA VISIÓN DE LA PINTURA EUROPEA DEL MOMENTO

La séptima edición de la Documenta se celebró en la ciudad alemana de Kassel entre el 19 de junio y el 28 de septiembre de 1982, bajo la dirección de Rudi Fuchs, con un comité de selección compuesto por Coosje van Bruggen, Germano Celant, Johannes Gachnang y Gerhard Storck. La revista francesa *Art Press*, en un número dedicado a hacer balance de aquel verano del 82, cargado de exposiciones internacionales importantes, hacía una síntesis práctica y escueta sobre los artistas participantes, señalando: “En total, 173 artistas, de los cuales 51 eran americanos, 26 italianos, 12 holandeses, 40 alemanes, 9 ingleses, 9 suizos, 6 franceses y 1 español, 1 belga, 1 yugoeslavo, 1 polaco, 6 austríacos, 3 canadienses, etc. (25 mujeres en total).”¹ Aunque esta información podría parecer un tanto banal, en realidad, revela ciertos aspectos característicos de aquella edición de la Documenta, que confirman el interés de reunir de nuevo algunas de las obras presentadas en aquella ocasión. El artista español elegido fue Miquel Barceló, —entonces desconocido en la escena artística internacional—, por iniciativa del propio Rudi Fuchs, quien había descubierto sus pinturas en la exposición *Nuevas Figuraciones*, organizada por la Fundación “la Caixa” en Madrid a finales de 1981. La relación numérica también nos muestra el intento de contrarrestar el predominio del arte norteamericano con una amplia selección de artistas europeos, y la voluntad de los artistas alemanes de reconsiderar sus orígenes frente a la influencia norteamericana.

Uno de los criterios más arraigados en aquella edición de Documenta consistió en dar prioridad a las propias obras de arte, reafirmando su actualidad y frescura, aunque pertenecieran a artistas de generaciones distintas y a veces notablemente distanciadas. En algunos casos, las obras de un mismo artista no se presentaban conjuntamente, sino dispersas, a fin de potenciar aspectos distintos e inherentes a ellas en cada aproximación del espectador. Esta decisión tendría una gran repercusión en propuestas expositivas y

documenta 7

1982 una visión de
la pintura europea
del moment

museísticas posteriores, pues pese a la dificultad que puede implicar para el espectador, permite lecturas renovadas de las obras, que pueden oscilar entre una presentación formalista o un planteamiento temático o conceptual.

Los referentes culturales a los que se aferró Rudi Fuchs se circunscribían completamente a la geografía europea: Rimbaud, Hölderlin, Goethe, Eliot, Wittgenstein, Delacroix, Picasso, Munch... Estos artistas fueron invocados en defensa de un multiculturalismo que abarcaba desde la cultura rusa, pasando por Europa central con Alemania e Italia como núcleos destacados, hasta llegar a España, lugar fronterizo entre distintas culturas. Y es en ese marco geográfico y cultural donde se inscribe esta muestra, que constituye una tentativa de re-construir, de forma condensada, una cierta visión de la pintura europea de principios de la década de los ochenta, mezclando generaciones y opciones distintas, y haciendo prevalecer las obras cuya singularidad se ha visto confirmada por el paso del tiempo, para manifestar una vez más que la pintura “preserva la libertad de pensamiento, y al mismo tiempo es su triunfante expresión”, tal como dijo Rudi Fuchs en aquel momento.

GLÒRIA PICAZO

¹ “Accrocher Documenta”, *Art Press International*, nº 62, septiembre 1982, págs. 28-29.

documenta 7

1982 una visió de
la pintura europea
del moment

Naturalmente, estuvimos pensando en darle un título a la exposición. Cualquier historia tiene que tener un título, para que la gente sepa a qué atenerse. Además, un título aísla la exposición de lo ordinario, le da un carácter propio. Pero no encontramos ninguno. Discutimos algunas posibilidades, como por ejemplo *bateau ivre*, pero las rechazamos en seguida. Buscábamos un término preciso, pero no la inevitable definición que eso supone. El problema del título puede ser un problema de la exposición, o un problema de la época en la que se produce. Podemos ir a Berlín y hablar de pintura; podemos ir a Londres y hablar de colinas ondulantes; podemos ir a Nueva York y hablar de cambio; podemos ir a París y hablar de teoría; podemos ir a Roma y hablar de deseo; y en Amsterdam hablaremos del horizonte y en Viena sentiremos la proximidad de Oriente. Sin embargo, esas conversaciones son fragmentos del sueño que queremos construir o reconstruir. En esta exposición fluyen unidas; se encuentran en un solo río. Y en ese río, todos los barcos llevan velas distintas.

Así, el nombre de esta lenta regata es prosaico: *documenta 7*. No es un mal nombre, porque sugiere una atractiva tradición de gusto y discriminación. Sin duda alguna, se trata de un nombre honorable. Por tanto, puede ir seguido de un subtítulo como los de aquellas novelas antiguas: *Donde nuestros héroes, tras un largo y extenuante viaje por siniestros valles y sombríos bosques, llegan finalmente al Jardín Inglés y a las puertas de un espléndido palacio*. Por lo menos, un título así refleja nuestro deseo de un claro orden y una atmósfera tranquila. *Wie vereinigen wir alle diese Widersprüche und finden einen Leitfaden zu ferneren Beobachtungen?* Goethe, en su pequeño y gran ensayo sobre la historia del granito, nos muestra el camino. Raras veces se combinan la mente y la mirada con una observación tan precisa y poética, con una tranquilidad tan sorprendente.

Hicimos todo lo posible para evitar una exposición agitada, es decir, atrapada (como un animal en una trampa) en las insignificantes guerras de estilo y maneras. Los tiempos ya son lo bastante agitados. Nos parecía importante despojar el arte de las distintas presiones y perversiones sociales que

documenta 7

1982 una visió de
la pintura europea
del moment

tiene que soportar. Por ejemplo, hay artistas jóvenes y artistas viejos. La diferencia entre unos y otros no es necesariamente cualitativa, pero sí existe una diferencia en la experiencia. El artista más viejo sabe más, y debería considerar esa superioridad de conocimiento como algo muy valioso, y no confundirlo nunca con la espléndida impetuosidad de la juventud. Desear sólo lo Nuevo es muy triste. Ese estado de la mente y el corazón genera agitación en el presente y distorsiona fácilmente la historia. Tiende a escindirnos trágicamente del pasado, y como lo Nuevo parece llegar por ondas, pervierte nuestra conciencia del individuo. Después de todo, el artista es uno de los últimos practicantes de la individualidad distintiva. La mente individual es su herramienta y su material. El artista busca una aventura arriesgada, pero su ruta avanza por el interior de la cultura que lo ha producido. Así, nunca está completamente solo (o sola). Un individuo no es alguien que está solo. La mente y el ojo del artista se han formado a partir de aquellos que le han precedido, y mediante la influencia de otros personajes contemporáneos. Como individuo, el artista forma parte de la tradición de todos. La gran unidad entre cultura e individuo, los vínculos necesarios de un individuo a otro constituyen posiblemente el tema de nuestra exposición, el elusivo objeto de nuestra búsqueda. Hemos ido tejiendo un tapiz. El símil es particularmente ajustado, porque hacer una exposición —y ésta en especial— no es una tarea intelectual. Es sobre todo una actividad artesana. Por tanto, como no queríamos una exposición agitada, sino una exposición que honrara la dignidad del arte, hemos tenido que crear condiciones de tranquilidad.

Muchas exposiciones son brutales debido a una arquitectura despiadada. Una estructura arquitectónica negligente puede hacer que la exhibición de arte sea dolorosamente caótica. Una vez dentro del museo, la obra de arte necesita establecerse y descansar como un barco después de un viaje. Entonces hay que dejar pasar el tiempo y escuchar los distintos relatos de descubrimientos, los distintos sueños. La arquitectura abrupta es demasiado brutal para estas comunicaciones sensibles. El arte contemporáneo tiene actualmente unos 75 años. Se inició cuando James Joyce

documenta 7

1982
una visión de
la pintura europea
del moment

abandonó Dublín, cuando Brancusi llegó a París, cuando Picasso descubrió *Les Femmes d'Alger*. El arte moderno es demasiado viejo para que lo confinemos en un almacén abandonado. Hay que tratarlo con respeto.

Ahí empieza, pues, nuestra exposición; ahí está la euforia de Hölderlin, la serena lógica de T. S. Eliot, el sueño inacabado de Coleridge. Cuando el viajero francés que descubrió las cataratas del Niágara volvió a Nueva York, ninguno de sus sofisticados amigos se creyó su fantástica historia. ¿Qué pruebas tienes? *La prueba*, respondió él, *es que lo he visto*.

R. H. Fuchs

(Introducción al vol.1 del catálogo de Documenta 7)

documenta 7

1982
una visió de
la pintura europea
del moment

MIQUEL BARCELÓ

Nu pujant escales

[Hombre desnudo subiendo
escaleras]

1981

Óleo sobre tela, pigmento y
látex

130 x 195 cm

Cortesía Galeria Estrany-De
la Mota

GEORG BASELITZ

Mädchen von Olmo I

[Muchacha de Olmo I]

1981

Óleo sobre tela

250 x 250 cm

Colección

LohmannHofmann, cortesía
Hachmeister Galerie, Munich

Adieu [Adiós]

1982

Óleo sobre tela

250 x 300,5 cm

Tate Gallery, Londres

SANDRO CHIA

Spring [Primavera]

Óleo sobre tela

287 x 411,5 cm

Gian Enzo Sperone, Nueva
York

JIRI GEORG DOKOUPIL

Lachendes Mädchen mit

Ohringen

[Muchacha sonriente con
pendientes]

295 x 295 cm

*Ein Mann sich hinterm Ohr
kratzend*

[Un hombre rascándose
detrás de la oreja]

350 x 100 cm

*Ein erkältetes Mädchen mit
Schuppen*

[Una muchacha resfriada
con caspa]

295 x 295 cm

1982

Resina sintética sobre tela
de algodón

sin tratar

Cortesía Galerie Bruno
Bischofberger, Zurich

MARKUS LÜPERTZ

Der Triumph [El triunfo]

1980

Óleo sobre tela

280 x 560 cm

Galerie Michael Werner,
Colonia y Nueva York

A. R. PENCK

Standard-West K

1982

Resina sintética sobre tela
300 x 200 cm

Galerie Michael Werner,
Colonia y Nueva York

ARNULF RAINER

Fingerfarbfest

[Huellas de dedos inaltera-
bles de colores]

1981

Óleo sobre cartón

73 x 102 cm

Galerie Ulysses, Viena

documenta 7

1982

una visión de
la pintura europea
del moment

Skier Cicle [Ciclo de esquiadores]

1981

Óleo sobre cartón

73 x 102 cm

Galerie Ulysses, Viena

Black Hand Series [Serie mano negra]

1981

Óleo sobre cartón

73 x 102 cm

Galerie Ulysses, Viena

Black Hand Series [Serie mano negra]

1981

Óleo sobre cartón

73 x 102 cm

Galerie Ulysses, Viena

Fingerfarbfest

[Huellas de dedos inalterables de colores]

1981

Óleo sobre cartón

73 x 102 cm

Galerie Lelong Zurich, París

INFORMACIÓN DE SALAS DE EXPOSICIÓN

1

La Documenta 7 tuvo lugar en la ciudad alemana de Kassel durante el verano de 1982. Uno de los artistas seleccionados en aquella edición fue Miquel Barceló. Esta exposición reúne una serie de obras presentadas en aquella edición de Documenta, que configuran un marco de referencia, el de la pintura europea del momento.

En esta sala se presentan las obras de Miquel Barceló, Markus Lüpertz y Georg Baselitz.

Desnudo subiendo escaleras es una de las obras con las que Miquel Barceló (1957) se dio a conocer internacionalmente en aquella edición de la Documenta. Constituye, por tanto, un precedente de las obras que encontramos al inicio de la exposición *Miquel Barceló 1987-1997*, y el punto de unión entre ambas.

En esta obra Barceló apuesta por un particular estilo figurativo. Se ha visto en ella una parodia de la obra de Duchamp *Desnudo bajando una escalera*, donde el artista reflexionaba sobre la descomposición pictórica del movimiento. Aquí, sin embargo, la intención de Barceló es diferente, concentrado en conferir fuerza y expresividad al personaje central a través de la paleta de colores y de la particular fisonomía de éste.

A partir de la década de los 80, Markus Lüpertz (1941) se convierte en uno de los exponentes de la nueva pintura alemana de inspiración expresionista. En la pintura *El Triunfo*, de gran formato, vemos que el interés del artista se concentra sobre todo en el gesto, dejando en segundo término las posibilidades expresivas del color.

Georg Baselitz (1938) se ha sentido siempre más próximo al lenguaje figurativo que al abstracto. Después de una época en que las figuras ocupaban la totalidad de sus pinturas, en el año 1969 decide pintar sus personajes al revés, en un intento de superar la anécdota narrativa en favor de los valores formales y cromáticos.

En el Espacio de Comunicación se ha recogido información y documentación sobre las dos exposiciones temporales del momento: *Documenta 7* y *Miquel Barceló 1987-1997*. Catálogos, dossiers de documentación, videos documentales, una selección de CDs que dan idea del contexto musical que acompañaba la creación pictórica del momento, y un CD-Rom sobre la historia de las nueve primeras ediciones de la Documenta son elementos que el Museo pone a disposición de los visitantes para ayudarlos a contextualizar y a profundizar en cada una de las exposiciones.

2

La exposición continua en esta sala con algunas pinturas que, como las anteriores, también se mostraron en el año 1982 en Kassel.

Las obras *Huellas dactilares de color inalterable* y *Series mano negra* de Arnulf Rainer (1928) dejan entrever la influencia de la herencia surrealista y del expresionismo abstracto norteamericano. Interesado en un trabajo sobre la tela como una acción física, el resultado final son unas pinturas que muestran sobre todo el proceso: son las huellas de la acción pictórica.

Jiri Georg Dokoupil (1954) en este tríptico hace una parodia de las representaciones religiosas de la crucifixión. Utiliza un estilo heterodoxo en el que se mezclan las influencias más diversas: desde la abstracción hasta el surrealismo, pasando por el comic, el simbolismo y el graffiti.

Como en el caso de Dokoupil, A.R. Penck forma parte también del llamado nuevo expresionismo alemán. En esta obra Penck sigue fiel a su estilo característico basado en signos de un cierto carácter arcaico, afirmando un vocabulario iconográfico que le sitúa a medio camino entre la figuración y la abstracción.

Considerado como una de las figuras de la llamada Transvanguardia italiana, Sandro Chia realiza en *Primavera* una especie de celebración de la pintura. En cuanto al tema y a su resolución, encontramos en esta pintura influencias de Blake, Dante-Gabriel Rossetti o Moreau. Pero en esta clara narratividad Chia añade todo un contexto abstracto, que conlleva como resultado final una obra donde también conviven la figuración y la abstracción.

Y por último encontramos la obra *Chica de Olmo I* de Georg Baselitz (1938), instalada separada de la otra pintura de este mismo artista, para insinuar la singular fórmula aplicada en aquella Documenta por su comisario, Rudi Fuchs, en la cual confrontaba las obras de un mismo artista a obras de artistas diferentes, ampliando así las posibles lecturas de cada una de ellas.