
Luces sobre las Naciones: el discurso político en la 54 Bienal de Venecia

Valeria Burgio

Actualidad, por favor

Valiéndose del procedimiento retórico de la falsa etimología, Bice Curiger titula su Bienal «ILUMInaciones». La raíz «nación» destaca así dentro de un lema que se relaciona con un concepto perceptivo. La lectura del título activa una gran variedad de posibles sugerencias: naciones iluminadas; luces sobre las naciones. En cualquier caso confiamos en que el concepto sea elaborado por la comisaria y los artistas invitados y que quede plasmado en obras y en proyectos. De los dos temas, el de las luces y el de las naciones, el primero parece fundamental en la exposición de la comisaria, sobre todo como medio expresivo. De la pequeña llama al neón, la luz está en todas partes: las bombillas de Philippe Parreno se encienden intermitentemente a la entrada del palacio de Exposiciones (fig. 1), el *Rapto de las sabinas* de Juan de Bolonia se reproduce bajo la forma de una gran vela de cera, obra de Urs Fischer, que va derripién-

dose lentamente al fondo del Arsenale (fig. 2). En cambio, la nación, interpelada y cuestionada en algunos pabellones nacionales, no tiene ningún papel protagonista en la exposición de Curiger.

Como es sabido, la Bienal de Venecia se compone sustancialmente de dos partes: una es la exposición central del comisario, que se desarrolla en el Arsenale y ocupa el Palacio de Exposiciones de los Giardini; la otra está constituida por las muestras independientes, cada una con su comisario y su comité de selección propios, que se celebran en los pabellones nacionales. La Bienal de Venecia sigue siendo la única, entre las muchas muestras diseminadas por el mundo que han adoptado su misma frecuencia temporal, en mantener la estructura de la exposición universal con que se inició en 1895. De acuerdo con dicha estructura, cada país, con su propio pabellón construido siguiendo los cánones y las modas arquitectónicas nacionales, expone lo mejor de cuanto en el terreno artístico se ha producido dentro de sus fronteras en el último bienio. Hoy las naciones representadas en la Bienal son ochenta y siete, el número más alto que se haya alcanzado nunca, aunque aún esté lejos de los cerca de doscientos estados que existen en el mundo. Los pabellones nacionales que se levantan en los Giardini son únicamente veintiocho, mientras que el resto de los estados se acogen a los espacios que les ofrecen los palacios venecianos; sólo lanzándose a una auténtica caza del tesoro por los meandros de la laberíntica ciudad es posible ver todas las exposiciones. Por una parte siempre hay nuevos países (este año ha sido la primera bienal para Bangladesh, Arabia Saudí y Haití, por ejemplo) que consiguen, junto con la posibilidad de exponer, un estatus que les dota de representación en la asamblea de las Naciones culturalmente significativas, demostrando así, con el aumento de su presencia cada año, la crisis del eurocentrismo en el terreno artístico: aunque el Arte, y su sistema, se impusieron en Occidente, en la actualidad gran parte de las propuestas artísticas llegan de otros continentes. Por otro lado,

sobre todo en el ámbito occidental, lo que domina es una actitud de autocrítica postcolonialista: algún pabellón expresa la percepción de la propia obsolescencia y se interroga sobre un estatus que hun-



Fig. 1. Philippe Parreno: *Marquee*, 2011. Perspex, neones, bombillas, transformadores. Vista de la instalación: *ILLUMInations*, 54. Esposizione Internazionale d'Arte – la Biennale di Venezia. Foto: Francesco Galli. Cortesía: la Biennale di Venezia.

de sus raíces en una versión ochocentista de las fronteras y el territorio. A veces son los comisarios quienes plantean el problema: el crítico de arte italiano Achille Bonito Oliva, en la Bienal de 1993, pidió expresamente que los pabellones nacionales mostrasen la obra de artistas procedentes de otros países. En la reproducción a escala de las relaciones internacionales que los Giardini de la Bienal deberían reflejar, se hicieron visibles entonces las mismas sacudidas a las que Europa se encontraba sometida en aquel momento, así como las oleadas de prófugos que las siguieron, de la caída del muro a la crisis albanesa, de la fragmentación de la Unión Soviética a la guerra en Yugoslavia. En otras ocasiones son los estados y los pabellones nacionales, por decisión propia, los que llaman a artistas procedentes de otros países: baste recordar que en 2009 el pabellón alemán expuso la obra del británico Liam Gillick, o que el pabellón de los Países Nórdicos acogió en 1997 al artista norteamericano Mark Dion. En determinados casos los pabellones han albergado proyectos fuertemente críticos con las naciones titulares, así como con la erección de muros y fronteras que pretenden garantizar la llamada seguridad nacional: en 2007, por ejemplo, Aernout Mik expuso en el pabellón holandés una serie de vídeo en la que se mostraba cómo la policía era entrenada para utilizar la violencia contra los inmigrantes. Se trataba de «Citizens and subjects: the Netherland, for example», proyecto que criticaba la construcción de la diferencia entre un «nosotros» de ciudadanos con derechos y un «ellos» compuesto por sujetos a los que hay que controlar, reprimir y devolver a sus países de origen. Otro proyecto muy amplio sobre el tema de la frontera y el cruce de fronteras es también «On translation» de Antoni Muntadas; una de las etapas del proyecto consistió en la participación del artista español en la Bienal de 2005. Allí, en una especie de *mise en abîme* del espacio mismo en que se alzaba el pabellón, se reflexionaba sobre la estructura nacionalista de los Giardini, que en sí misma era un ejemplo de espí-

ritu de competición entre países y de patriotismo. Anteriormente, en 2003, Santiago Sierra había bloqueado con un muro el acceso al pabellón a todo aquel que no presentase a la entrada un pasaporte español.



Fig.2. Urs Fischer: *Untitled*, 2011. Vista de la instalación: *ILLUMInations*, 54. Esposizione Internazionale d'Arte - la Biennale di Venezia. Foto: Designboom.

Bice Curiger lanzó un anzuelo para conseguir una problematización del Estado-nación y, tal vez, una propuesta utópica de un «Estado del arte» sin fronteras, transnacional, cosmopolita e idealista. Lo hizo planteando a todos los artistas invitados cinco preguntas, que se pueden encontrar en la página dedicada a cada artista en el catálogo de la muestra. Las preguntas son: «¿La comunidad artística es una nación? ¿Cuántas naciones existen dentro de ella? ¿Dónde se siente usted en casa? ¿Qué lengua hablará el futuro? Si el arte fuese un Estado ¿cuál sería su constitución?» Algunos artistas contestan adecuadamente, unos utilizando referencias personales, otros de modo más político-idealista. Pero prácticamente la mitad de los interpelados responden secamente, con un lacónico «No» o «No lo sé». Hay quien escribe frases sin sentido, o golpea al azar las teclas del ordenador, como hace por ejemplo Fabian Marti. Otros responden con ironía: por ejemplo, Libia Castro y Olafur Eliasson (que representan a Islandia), a la pregunta sobre la constitución del Estado del arte responden con otra pregunta: «Si Papa Noel fuese un conejo, ¿cuál sería su canción favorita?». Pero tal vez la mejor respuesta sea la de Robert Crumb (artista americano que se presenta en el pabellón danés), que repite a cada pregunta: «¡El que se ha inventado estas preguntas no pensaba con la cabeza sino con el culo!» En nuestra opinión, el cuestionario parece una propuesta de trabajo de segunda enseñanza ofrecida a dóciles artistas escolares, que evidentemente, en cuanto artistas rebeldes y burlones, la mayoría de las veces no se prestan al juego. Sin embargo, el verdadero problema es que, tras esas preguntas, no hay una reflexión seria sobre la situación geopolítica actual, y, sobre todo, que semejante reflexión no la vemos proyectada ni en la idea o estructura general de la muestra, ni en los trabajos de los artistas individualmente considerados. En la exposición de Curiger no se ve ni rastro de los acontecimientos actuales, de los movimientos que han sacudido el norte de Africa o la crisis inter-

nacional. La muestra, elegantemente montada, se mueve en un plano socialmente elevado, libre de convulsiones, en el terreno seguro de las posibles negociaciones entre galerista y coleccionista, donde las obras de arte son mercancías atribuibles a un autor con un nombre, un apellido y una nacionalidad bien definida. Así pues, las «naciones» del título existen, pero como dato factual, sin proyección en el plano de lo visual y, sobre todo, sin que nadie las someta a cuestionamiento alguno. La única excepción, dentro de la muestra de Curiger, es un trabajo que puede verse en el contexto de los pabellones nacionales de los Giardini, cuya percepción distorsiona en cierto sentido; se trata de un arco de mástiles cruzados que conduce a la entrada del palacio de Exposiciones, astas idénticas a las que se encuentran en el acceso a todos los pabellones, pero aquí desprovistas de sus banderas (fig. 3). Es una instalación de una artista marroquí, Latifa Echakhch, que nos dice que, en contextos como los de las ferias internacionales, nos movemos en una selva de indicios sin símbolos, donde existe la representación, pero no se sabe bien qué es la cosa representada.

Si acudimos a los pabellones nacionales, donde se habla de naciones —¡y cómo!—, el *détournement* más conseguido de un símbolo de la fuerza de la nación lo realizan los artistas Allora y Calzadilla delante del pabellón de Estados Unidos: un (auténtico) carro de combate colocado panza arriba y sobre cuyas cadenas un (auténtico) atleta olímpico norteamericano corre como si lo hiciera por una cinta rodante (fig. 4). Un objeto cuya razón de ser es la imposición de la violencia del estado se vuelve positivo mediante la potenciación del físico individual; este himno irónico a la fuerza de la nación basada en la supuesta fuerza de sus ciudadanos combina el aparato simbólico de la nación con el universo funcional del *fitness*; es una representación perfecta de la mezcla, dentro de la cultura norteamericana, de agresividad militar y espíritu competitivo individual.



Fig. 3. Latifa Echakhch: *Fantasia*, 2010. ILLUMInations, 54th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia, 2011. Vista de la instalación. Foto: Giorgio Zucchiatti. Courtesía: la Biennale di Venezia.

«L'état, ce n'est pas moi»

«Un artista no es adecuado para representar un país, un país no es adecuado para representar a un artista». La postura de Dora García, que responde así a la invitación de representar a España en la 54 Biental de Venecia, puede irritar, como irrita la humildad de Bartleby que, triste y dócilmente, responde a cualquier propuesta: «Preferiría no hacerlo». La exposición del pabellón español es austera, hasta el punto de hacerle decir a Adrian Searle, el cronista



Fig. 4. Jennifer Allora and Guillermo Calzadilla: *Gloria*, 2011. Vista de la instalación: Pabellón de Estados Unidos, 54th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia. Foto: Irondinella. Cortesía: la Biennale di Venezia.

más *glam* del *Guardian*, en su edición del 6 de junio: «Spain was without pleasure». Es un espacio blanco, iluminado con luz natural, con una tarima en el centro y pequeñas vitrinas con pilas de revistas y folletos a los lados. Un par de vídeos, una proyección con un texto redactado en un inglés aproximativo, una pizarra donde aparecen nombres escritos con rotulador, mesas con cubiertas de cristal bajo el que se ven cartas, dibujos, bocetos, libros y fotocopias de fotografías (fig. 5). Cierta, tras el baño de *celebrities* y los agradecimientos a las galerías expresados en forma de *courtesy* en los rótulos diseminados por la muestra de Bice Curiger, dos son las reacciones posibles en la exposición de Dora García López: el fastidio, el aburrimiento y la huida, de una parte; de otra, la ruptura epistemológica, un cambio en la mirada, a partir de aquí más crítica y penetrante, con que se contempla toda la Bienal. El archivo de los do-



Fig. 5. Dora García: *L'inaadeguato, Lo Inadecuado, The inadequate*, 2011. Pabellón de España. 54th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia. Foto: Miguel Balbuena.

cumentos expuestos no es, en realidad, una retrospectiva de la actividad desarrollada por la artista. Más bien se trata de un depósito de memoria que espera a ser activada: de vez en cuando, la mayoría de las veces sin que haya sido programado ni anunciado, el espacio, los objetos, los documentos, cobran vida por medio de unos narradores y actores que implican al público en conversaciones y acciones teatrales. En una visita guiada a la nada producida por esa artista que no hace obras, dos actores, con sus pedestales portátiles que los distinguen de los asistentes, van de un lado a otro del pabellón proponiendo un *tour* del vacío (fig. 6). De esta forma demuestran que no hacer obras puede ser una elección meditada y creativa, que puede servir al análisis negando el funcionamiento económico y psicológico de la producción artística. La obra no existe, la identidad de la artista se reparte entre sus *performers*, y el espectador entra en crisis. Uno actúa como si fuese un cuerpo



Fig. 6. Dora García: *L'inađequato, Lo Inađecuado, The Inađequate*, 2011. Pabellón de España. 54th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia. Foto: Dora García.

errante que intenta aferrarse a un objeto que se pueda observar y juzgar: rápidamente entenderá que él mismo es el objeto observado y juzgado, en cuanto perciba que el texto que, negro sobre blanco, se proyecta en una pantalla habla de él. Se trata de una «instant narrative», descripción en tiempo real de lo que ocurre en la sala, incluidos los movimientos y el comportamiento del público. Como si esto no fuese suficiente, el observador observado, cogido en la trampa de los mecanismos de la *re-entry* luhmaniana, es también objeto de insultos: al final del *tour*, los guías de la visita a la exposición sin obras, mirándole con dureza directamente a los ojos y estrechándole la mano, le llamarán, con el filtro de las comillas (pues citan a Guy Debord y a Peter Handke), hipócrita y pequeño burgués. Tras vivir esta experiencia nada vuelve a ser como antes, hasta el mundo de los encargados de los trabajos que se llevan a cabo en los Giardini los días de la inauguración resulta cuando menos si-

niestro. Se abre una brecha en la construcción teatral de las relaciones económicas y sociales, la misma brecha que abren en la realidad los locos, los psicóticos, los inadaptados que hablan con sus dibujos, cartas, poesías o vídeos en otras partes de la muestra. Son los inadecuados. Nos enfrentamos a la incomodidad social descrita por Ervin Goffman, para quien aquel que se mueve de manera inoportuna o inapropiada –el cómico o el psicótico– destruye mundos, «penetra más allá de la delgada envoltura de la realidad cotidiana» (Goffman, *Encounters. Two studies in the sociology of interaction*, Bobbs Merrill, Indianapolis, 1961). La función del artista no es pues sólo «crear mundos», como idealistamente auguraba Daniel Birnbaum hace dos años, sino destruirlos, abrir los ojos a las modalidades de su construcción. La desaparición de las obras y la disgregación del artista en una pluralidad de sujetos delegados que hablan en su nombre, van de la mano con la indiferencia total con que se observa el concepto de Estado-nación. Es el pabellón español, pero podría ser el de cualquier otro país: la internacional situacionista golpea de nuevo. Otros estados confían sus espacios propios a colectivos internacionales, como hace por ejemplo Dinamarca, en cuyo pabellón artistas pertenecientes a países y generaciones diversas confluyen para tratar el tema de la libertad de expresión. Una operación muy sofisticada es la que llevan también a cabo los Países Bajos. Como en el caso del pabellón español, la suya es una exposición sin obras; como en el caso de pabellón danés, la exposición ha sido encargada a un colectivo. Los artistas han construido un decorado teatral que incluye el proscenio y el fondo del escenario. En el centro, un bastidor reproduce el vacío que quedó en la pared del Rijksmuseum cuando «La ronda de noche» de Rembrandt fue retirada para ser restaurada. El diseño del teatro, realizado de acuerdo con criterios compositivos y cromáticos típicamente De Stijl, sembrado de objetos de uso cotidiano realizados siguiendo el «diseño democrático» del grupo Event Architectuur, guarda una

gran continuidad estilística con la estructura del contenedor de Gerrit Rietveld. El pabellón no muestra obras, es una infraestructura cultural activada gracias a la presencia del público en la sala: por otra parte, la idea de *Gesamtkunstwerk* transmitida por el padre de De Stijl Theo van Doesburg era que la pintura debía pasar a ser tridimensional, articularse en el tiempo y en el espacio, englobando dentro de sí al ser humano. Éste es un caso en que el rechazo a producir obras por parte de artistas y comisarios, ofrecido como alternativa fuerte frente a lo que se ve en el resto de la Bienal, se traduce en un mensaje profundamente vinculado a la cultura y la tradición holandesa: Mondrian, Van Doesburg, Rietveld y Rembrandt (*in absentia*) son reivindicados y puestos nuevamente en circulación, y la vieja moda holandesa de hablar de la representación al tiempo que se la niega (como hacía Cornelis Norbertus Gysbrechts en sus cuadros en la época de Rembrandt) adquiere así una nueva fuerza.

El desafío al concepto de nación se mantiene también en el pabellón polaco, confiado a una artista israelí, Yael Bartana (fig. 7). La elección no es casual. Bartana lucha desde hace años por sacar adelante su proyecto fantapolítico «Movimiento Judío de Renacimiento en Polonia», con muchas reuniones filmadas en que un joven líder polaco implora que tres millones de judíos regresen a Polonia. Bartana es heredera de la tradición retórica soviético-comunista en su intento de vehicular un mensaje que se sitúa a contracorriente respecto a las tendencias políticas actuales y a la dirección que la historia ha seguido en el último siglo. El llamamiento a los judíos no supone desde luego una convocatoria a una colonización europea de signo neo-sionista; los judíos a los que se dirige el llamamiento representan más bien a todas las personas «que no encuentran un lugar en su país –los expulsados y perseguidos» (Y. Bartana, «The Jewish Renaissance Movement in Poland: a Manifesto», in *A Cookbook for Political Imagination*, S. Cichoki & G. Eilat



Fig. 7. Yael Bartana: *Zamach (Assassination)*, 2011. Foto: Marcin Kalinski.

eds., Sternberg Press, Berlin-New York, 2011). En este sentido los judíos no son considerados en su especificidad étnica, sino en su calidad, como ya viese Hannah Arendt en 1943, de «vanguardia de su pueblo», paradigma de una nueva conciencia histórica que considera al «refugiado» como emblema de una humanidad formada por personas sin identidad nacional (G. Agamben, «We Refugees», in *Migropolis*, W. Sheppe ed., Hatje Cantz, Stuttgart, 2009). La esperanza en un fortalecimiento de los flujos migratorios opone el sueño de un Estado internacionalista, multiétnico y de fronteras porosas, a la pesadilla, que ya se hizo realidad con el nazismo, de la exclusión y la xenofobia. Mientras Europa suspende el Tratado de Schengen y se repatrían los cayucos y pateras que traen a bordo a los peligrosísimos «ilegales», el manifiesto del movimiento de Bartana promete: «No os exigiremos que nos contéis la historia de vuestra vida, no controlaremos vuestros permisos de residencia ni pondremos en duda vuestra condición de refugiados. Seremos fuertes en nuestras debilidades».

Desmontar los símbolos del colonialismo

Si americanos, europeos e israelíes siguen reflexionando en el significado del Estado después del Holocausto y en épocas de flujos migratorios internacionales, un discurso distinto es el que avanzan los países latinoamericanos, donde todavía tiene una importancia fundamental el problema de la construcción de una identidad nacional y de la adhesión a una cultura emancipada del colonialismo y sobre todo de la imposición del consumismo a la americana. Resulta paradigmático a este respecto el vídeo que abre la exposición de Melanie Smith, artista que representa, en colaboración con Rafael Ortega, a México en el Palacio Rota Ivancih, lejos de las multitudes del Arsenale y los Giardini. El Estadio Azteca, vacío, se ve como un mosaico de asientos rojos que a distancia descubre el logo de la Coca-Cola. La artista lo llena de niños risueños que, cada uno con un cartel de color en la mano, forman figuras cambiantes, extraídas de la cultura popular mexicana (fig. 8). Es un esfuerzo de reapropiación colectiva de los espacios públicos, en el que los símbolos del poder comercial global aparecen cubiertos por imágenes locales, de la cara del luchador «el Santo, el enmascarado de plata» (un mito nacional) a la imagen de la Victoria alada que puede representar a México como «el ángel de la historia» citado por Benjamin y, en versión cinematográfica, por Wim Wenders. Todas las imágenes, inevitablemente, se forman y se deshacen: su unidad se fragmenta en miles de alegres escolares. Al principio y al final del vídeo, la figura que se forma en el estadio es un cuadrado rojo que se descompone, con una frase intercalada en el *display* que anuncia «Revolution will not be televised»; el plano de las referencias simbólicas es complejo, abarcando desde Malevitch hasta la Plaza Roja de Moscú (a la que también remite el título de la exposición, «Red Square, Impossible Pink») pasando por la Revolución, la cultura de masas y la televisión. El tránsito constante



Fig. 8. Melanie Smith / Rafael Ortega: *Estadio Azteca. Proeza maleable*, 2010. Still del vídeo full HD. Cortesía de los artistas y Peter Kilchmann Galerie.

de la colectividad al individuo, del orden de las imágenes al caos de las teselas individuales que las forman, ofrece una representación sumamente eficaz de la dialéctica entre Estado y ciudadano, plano general de la representación y movilización individual. Mientras, un guitarrista interpreta en solitario la versión electrónica de una marcha militar, citando la ejecución del himno de Estados Unidos por Jimmy Hendrix. El vídeo que cierra la exposición es de similar o superior complejidad en el nivel simbólico: se trata del «desmontaje» de una obra de construcción del paisaje como la ciudadela de Xilitla (fig. 9). Entre 1964 y 1982 el escultor/arquitecto surrealista Edward James construyó un jardín de esculturas llamado Las Pozas. Este vídeo muestra de un lado la reapropiación por parte de la naturaleza de lo que ya se ha convertido en una arqueología modernista; de otro, la estandarización, el proceso de mecanización que puede sufrir también un paisaje romántico como el de



Fig.9. Melanie Smith / Rafael Ortega: *Xilitla: Desmontaje I*, 2011. Still del vídeo 35 mm transferido a video. Cortesía de los artistas y Peter Kilchmann Galerie.

Xilitla. Los artistas juegan con el proceso técnico –iluminaciones, filtros, apertura y exposición del objetivo– y sobre todo con los sonidos de las maquinarias, para demostrar cómo la mirada puede cambiar radicalmente el objeto observado. Hay tal vez demasiado intelectualismo en la obra de Melanie Smith y Rafael Ortega, pero el exceso de densidad simbólica que obliga al intérprete a un esfuerzo si quiere desentrañar el enmarañamiento de significados produce iluminaciones frecuentes. La fuerza de la artista reside, en nuestra opinión, en esa bulimia que le impone el coleccionar objetos sin vinculaciones aparentes que al yuxtaponerse dan origen a saltos interpretativos: una dentadura postiza junto a una pequeña maqueta de la Arena de Verona, fragmentos de recipientes aztecas junto a estatuillas alegóricas del siglo XIX. Pero lo mejor de todo es la pintura, elegante y discreta, que casi se mimetiza con la decoración del palacio veneciano: hay que elogiar también el montaje que filtra la luz veneciana que atraviesa las ventanas del palacio e ilumina con lámparas de bajo voltaje los pequeños y perfectos lienzos. Como diciéndonos que basta una iluminación mínima para producir íntimas iluminaciones intelectuales, sobre todo en un contexto como el de un Palacio veneciano que habla en tono grandilocuente de sí mismo y de su historia.

V. B.

Traducción: *M. S.*