

54<sup>o</sup> Edición de la Bienal de Venecia. Los Pabellones de Estados Unidos, Francia y Polonia y los discursos de la memoria.

*Carolina Cuervo, Ana Laura Raviña*

*La difusión de los discursos sobre la memoria en las artes visuales constituye uno de los temas de los relatos actuales. Atendiendo a la recurrencia en el tema, indicador de la construcción, en la actualidad, de una cultura de la memoria, en el presente trabajo nos proponemos analizar la 54<sup>a</sup> Edición de la Bienal de Venecia haciendo hincapié en los Pabellones de Estados Unidos, Francia y Polonia.*

*Dentro de la Bienal, cada pabellón exhibe obras pensadas para un sitio específico, pero su discurso se fortalece y resignifica bajo la estructura política de la representación por naciones que se despliega. En este contexto, los diferentes abordajes de los discursos de la memoria responden a una necesidad implícita del tema como reflexión en la cultura contemporánea y como respuesta explícita a problemáticas y políticas locales.*

“El testimonio puede permitirse la anacronía, ya que se compone con lo que un sujeto se permite o puede recordar, lo que olvida, lo que calla intencionalmente, lo que se modifica, lo que inventa, lo que se transfiere de un tono o género a otro, lo que instrumentos culturales le permiten captar del pasado, lo que sus ideas actuales le indican que debe ser enfatizado en función de una acción política o moral en el presente, lo que utiliza como dispositivo retórico para argumentar, para atacar o defenderse, lo que conoce por experiencia y lo que conoce por los medios, que se confunde, después de un tiempo, con su experiencia, etcétera, etcétera”. Beatriz Sarlo

En el presente trabajo nos proponemos analizar la 54<sup>a</sup> Edición de la Bienal de Venecia (2011) haciendo hincapié en los Pabellones de Estados Unidos, Francia y Polonia como acontecimientos de exposición en los cuales se desarrolla un entramado complejo de tensiones y posicionamientos políticos, culturales y sociales a partir de determinadas obras que giran en torno a los discursos de la memoria. Teniendo en cuenta que las propuestas presentadas por cada país responden al contexto de una bienal que desde sus inicios se constituyó bajo un eje internacionalista, de contribución humanitaria y cultural, de construcción de símbolos nacionales y transmisión de historias oficiales. <sup>1</sup>

Dentro de la Bienal, cada pabellón exhibe obras pensadas para un *sitio específico* <sup>2</sup> pero su discurso se fortalece y resignifica bajo la estructura política de la representación por naciones que se despliega. En este contexto, los diferentes abordajes a los discursos de la memoria responden a una necesidad implícita del tema como reflexión sobre la cultura contemporánea y como respuesta explícita a problemáticas y políticas locales.

La difusión de los discursos sobre la memoria en las artes visuales constituye uno de los temas recurrentes de los relatos actuales. En palabras de Huyssen, el mundo está sufriendo un proceso de musealización que desemboca en lo que denomina una *cultura de la memoria*, cuya extensión geográfica es tan amplia como variados son sus usos. En algunos casos, a través del marketing y la industria cultural occidental y, en otros, con un mayor nivel de inflexión política (Huyssen, 2007). Bajo estos postulados trataremos de dilucidar a través de qué representaciones visuales de la memoria las naciones construyen sentido dentro y fuera de su propio territorio, de qué herramientas se valen los pabellones seleccionados para reflexionar sobre la *cultura de la memoria* y bajo qué premisas se está construyendo el relato histórico sobre la memoria.

El pabellón de los Estados Unidos, con el dúo de artistas Allora y Calzadilla, desarrolló una serie de esculturas performáticas que buscan, a partir del shock poético, explorar la relación entre el cuerpo, el arte, la industria militar, el comercio, los deportes y la identidad nacional. La exhibición *Gloria* busca, en palabras de los artistas, “analizar la geopolítica contemporánea a través de emprendimientos nacionalistas espectaculares y competitivos como los Juegos Olímpicos, el comercio internacional, las guerras o el complejo militar-industrial” (Freiman, 2011). Sin embargo, dice Calzadilla: “las obras no tienen significado específico, no pretendemos convencer a nadie de nada, somos artistas, no políticos” (Cristian, 2012). La afirmación de Calzadilla, enmarcada en la representación de un país como Estados Unidos, resulta controversial al subrayar el no compromiso político, ya que genera la necesidad de realizar lecturas transversales.



Tapa de folleto. *Gloria, Allora y Calzadilla*, Pabellón EE.UU, 54 edición Bienal de Venecia(2011)

En la Bienal, el dúo de artistas incluyó seis nuevas obras desarrolladas en respuesta al *sitio específico* del pabellón de Estados Unidos, que reflejan el uso de las condiciones y eventos históricos sociopolíticos contemporáneos como punto de partida. Ya desde su título, la exhibición da cuenta de una de las múltiples formas en que se vincula en la actualidad el trauma histórico con la mercantilización y la espectacularización. Haciendo un uso sofisticado de metáforas y lenguajes como dispositivos narrativos y estéticos, el título Gloria, que ha inspirado numerosas canciones pop en el mundo, también aquí comprende referencias militares, religiosas, olímpicas, económicas y de grandeza cultural.

Frente al pabellón de Estados Unidos, *Track and field* destacó un masivo tanque militar de 60 toneladas que ha sido refuncionalizado con una cinta para correr. A intervalos programados durante la exhibición, Dan O'Brien, el medallista de oro olímpico, es uno de los primeros en realizar la performance durante la semana de la inauguración.

La imagen gloriosa de militarismo, triunfo deportivo y olimpiadas podría remitir simbólicamente a la construcción político-nacionalista. Si bien es una afirmación que obliga a un análisis de mayor envergadura, no podemos obviar que la propuesta de ironía antimilitarista representada concentra la mirada histórica que se desea construir dentro y fuera del propio territorio. Es necesario comprender que "mientras los discursos de la memoria en cierto registro parecen ser globales, en el fondo siguen ligados a las historias de naciones y estados específicos" (Huysen, 2007: 20).

Esta elección de Estados Unidos, ligada al espectáculo y la mercantilización, impacta en el imaginario cultural de un modo diferente a los montajes discursivos de la memoria. Como podría ser la reivindicación de personajes como Luther King, los sucesos como el Bloody Sunday o el Terror del Ku Klux Klan; o incluso una mirada crítica con respecto a las políticas militares e intervencionistas en otros países.

Además de la relación entre lo militar y el deporte olímpico, Allora y Calzadilla presentan una nueva conexión entre el mercado empresarial y el cuerpo. En *Body Flight*, los artistas se apropian de los asientos de los aviones de primera clase de American Airlines y los reproducen a escala en madera policromada como íconos religiosos. El asiento, con su forma y diseño, se convierte en una balanza en la que un gimnasta profesional realiza una rutina híbrida entre danza y gimnasia. Nuevamente, podemos observar cómo se deslizan conceptos de competitividad y supremacía nacional tanto desde el mercado, el mito de la eterna juventud y la alabanza nacionalista y cultural en relación con los triunfos históricos de Estados Unidos en lo deportivo y militar.

A partir del análisis de este pabellón, entendemos que la forma de la memoria se encuentra vehiculizada a través de la espectacularización. Estas formas contemporáneas de la memoria son consecuencias posibles de una economía globalizada en la que el trauma se convierte en un producto de comercialización (Huysen, 2007: 25).

Con una inflexión más explícitamente política de la memoria, el pabellón de Polonia exhibe una trilogía de videos profundamente conmovedores y polémicos titulados *And Europe Will Be Stunned*, realizados por la artista germano-israelí Yael Bartana.

Como el folleto de la exhibición indica, los films atraviesan un paisaje doloso por historias de competencias nacionalistas y militaristas sobrevolando las narrativas del asentamiento israelí, "el sueño Zionista", el antisemitismo, el Holocausto y el derecho palestino al retorno (Cichocki y Eilat, 2011). Los tres videos giran en torno a las actividades del Movimiento Judío de Renacimiento en Polonia, fundado por el artista. El proyecto de Bartana explora una forma de psicoterapia colectiva que retoma la compleja relación judío-polaca arrastrando a la conciencia las complejidades de la integración cultural en un mundo en el que la geografía y la política se afectan continuamente.

En ocasiones, no logra distinguirse entre la ficción y la realidad; los videos se mueven entre lo documental y lo biográfico. Cada escena tiene su contraparte histórica que, por asociación o inversión, alude a un trauma. Observando los créditos, sabemos que los actores que actúan su rol también están haciendo de sí mismos: Slawomir Sierakowski es realmente un pensador político polaco, el escritor Alona Frankel dejó Polonia en 1950 y regresó a Varsovia para actuar en la trilogía, y

las multitudes multiculturales se corresponden con las que efectivamente fueron a escuchar el discurso en el funeral de Sierakowski, ya que se trata de personas involucradas en el JRMiP, el Movimiento de Renacimiento Judío en Polonia.

En un primer momento, la puesta en escena hace dudar del estatus del movimiento político. Sin embargo, este tiene su website oficial y suficientes seguidores como para llenar el campo de Varsovia. La elección de Bartana de hacer convivir la realidad y la ficción, el espectáculo y el conflicto local, la ética y la política, genera contradicciones en las lecturas y alcances de la obra.

El primer film *Nightmares*, 2007, explora una complicada serie de relaciones políticas y sociales entre judíos, polacos y otros europeos en la era de la globalización. Un joven activista, personificado por Slawomir Sierakowski, reclama en un estadio nacional en Varsovia: "Permitamos a los tres millones de Judíos que Polonia perdió [...] volver a Polonia, a su país".

Usando la estructura y la sensibilidad del film de propaganda de la Segunda Guerra Mundial, *Nightmares* orienta su mensaje a los antisemitas y xenófobos contemporáneos de Polonia añorando extinguir el odio. A pesar de que se dirige al futuro, este hombre se para en el pasado, en el estadio decenal de Varsovia. Los relatos y personajes sometidos a realizar acciones voluntarias e involuntarias, abiertas y secretas, definidas por objetivos o inconscientes; sugieren o introducen una concepción, más o menos independiente de factores externos, en las miradas dominantes sobre el pasado (Sarlo, 2005: 13).

En el segundo film, *Wall and tower*, 2009, los pioneros, ahora vestidos como inmigrantes judíos de la Palestina de los años treinta, construyen un asentamiento en el sitio del gueto de Varsovia. La excavación de las fundaciones se asemeja a la excavación de tumbas. La estocada es idéntica a una torre de control. Los obreros descansan eventualmente en el pasto. Filmados desde arriba, se asemejan a cadáveres.



Yael Bartana, *Assasination*, 2011, video

En la parte final de la trilogía, *Assasination*, 2011, el líder ha sido asesinado. Muchedumbres asisten a su funeral haciendo un llamado al retorno a la tierra natal; detrás, una esfinge gris estilo soviético ha sido erigida. Aun pudiendo cuestionarnos si este retorno hace referencia a Israel, nuevamente el recurso de elementos simbólicos aclara y arraiga las referencias en Polonia; por ejemplo, a partir de carteles con frases como "Polonia para todos", "Nacionalismo = terrorismo". En el video pueden escucharse multitudes que claman por la libertad de la gente de la tierra; cada una tiene un sentido de orgullo basado en la distinción nacional.

No habrá discriminación en nuestro movimiento, no preguntaremos sobre sus historias de vida, no controlaremos sus tarjetas de residencia, no haremos preguntas sobre sus estados. Debemos ser fuertes en nuestra debilidad, con una sola religión no podemos escuchar, con un solo color no podemos ver, con una sola cultura no podemos sentir y sin voz no podemos siquiera recordar, únete a nosotros y Europa se asombrará (extracto del video).



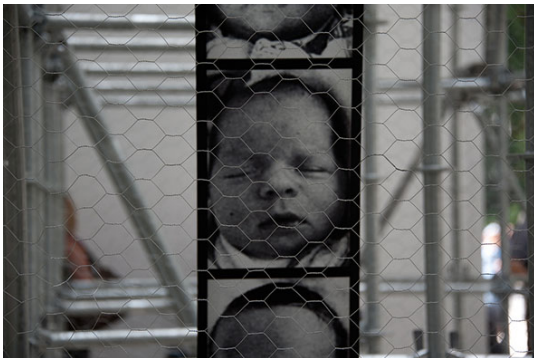
Yael Bartana, *Wall and tower*, 2009, video

Actualmente, existe un proceso de globalización del discurso del holocausto (Huysen, 2007) que se fue contaminando y extendiendo más allá de su contexto específico original, que en ocasiones funciona como metáfora de otras historias traumáticas y de su memoria. Los discursos sobre la memoria en la posmodernidad ponen el acento sobre el trauma histórico y el Holocausto como tropo universal y este trabajo no es una excepción: "La memoria vivida es activa: tiene vida, esta encarnada en lo social –es decir, en individuos, familias, grupos, naciones y regiones–. Esas son las memorias necesarias para construir los diferentes futuros locales en un mundo global" (Huysen, 2007: 38).

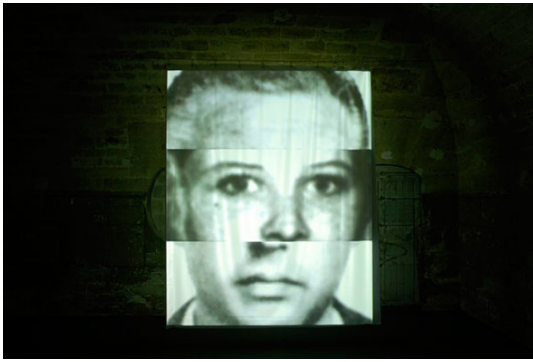
Los films de Bartana problematizan la relación entre la realidad, la ficción y la política. Más allá de la reflexión histórico-social sobre las raíces ancestrales de los judíos en Polonia, se pone en evidencia una decisión política al respaldar a Bartana como entrada oficial a la 54ª Bienal de Venecia y dejar abierta una posible relación con el JRMiP.

En una postura intermedia entre la espectacularización y la inflexión política, el pabellón de Francia presenta una compleja instalación que refleja una idea ambigua del destino. *Chance* (Suerte) es el título de la obra de Christian Boltanski. La instalación trata temas característicos de su obra: el azar, la suerte y la fortuna, reflexionando sobre la indefinición de la existencia humana y las oportunidades que las personas tienen a lo largo de su vida.

La primera habitación, *La roue de la chance*, consiste en una red de tubos en la que un riel con imágenes en blanco y negro de niños recién nacidos corre sin cesar. Periódicamente, la máquina se detiene y resalta solo una imagen, mientras el espectador es alertado por el ruido de una campana.



Christian Boltanski, *Chance [detalle]*, 2011, instalación site specific



En las salas laterales, *Dernières nouvelles des humains*, dos relojes digitales proyectan en tiempo real la cantidad de nacidos y muertos en el mundo.

En la última sala, *Être à nouveau*, las caras de sesenta polacos recién nacidos y cincuenta y dos suizos fallecidos son cortadas en tres partes y desfilan proyectadas en una pantalla a gran velocidad. El espectador interactúa recomponiendo cerca de un millón y medio de seres híbridos al apretar un botón. "Como ellos, no somos más que un rompecabezas físico de aquellos que nos han precedido" (Martin, 2011). Gana el juego aquel espectador que, según el azar, logre formar un rostro real por completo. Una música se activaba indicando el ganador, quien recibía una sorpresa de parte del mismo Boltanski. Todos podían tentar su suerte, incluso a través de Internet.

En la reconstrucción del sujeto a partir de otros, a través del juego de rompecabezas, Boltanski no solo refiere a características fisonómicas, sino que podría estar hablando sobre la idea de *transmisión*.

... la transmisión constituiría ese tesoro que cada uno se fabrica a partir de elementos brindados por los padres, por el entorno, y que, remodelados por encuentros azarosos y por acontecimientos que pasaron desapercibidos, se articulan a lo largo de los años con la existencia cotidiana para desempeñar su función principal: ser fundante del sujeto y para el sujeto (Hassoun, 1994: 122).

Al respecto, en una entrevista impresa en el folleto de la exhibición, Boltanski expresa: "No somos reemplazables, pero seremos reemplazados". Reflexionando sobre la importancia de cada uno en cuanto seres individuales, pero más aún como continuadores de vida:

Todos estamos inscriptos –uno por uno– en una genealogía de sujetos que no ignoran que son mortales. Eso mismo es lo que diferencia lo humano de lo animal: un saber sobre la muerte y la genealogía que dicta la necesidad de que un mínimo de continuidad sea asegurada. Somos todos portadores de un nombre, de una historia singular (biográfica) ubicada en la historia de un país, de una región, de una civilización (Hassoun, 1994: 15).

El uso del archivo como dispositivo para preservar una memoria histórica y la relación que se establece entre arte e historia como recuperación de ausencias son herramientas de abordaje que Boltanski imprime en sus obras. Según Foster, la construcción o pulsión de archivo:

... se manifiesta en el deseo de transformar el material histórico que con frecuencia se ha perdido, que es marginal o información suprimida, en algo físico o espacial para hacerlo "interactivo". [...] como cualquier archivo [...], los materiales de este arte son encontrados pero también contruidos, son públicos aunque a la vez privados, son reales pero también ficticios y con frecuencia se reúnen ex-profeso (2004: 4).

El azar y el destino como forma de plasmar sus juegos de montaje es la base de un registro de historia y memoria que podría ejercer una vinculación con la política, lo que posibilita trazar una relación con la propia historia del artista por haber nacido en una familia marcada por el Holocausto en el año 1944.

En las obras de Boltanski se expone un sistema de contradicción entre el borramiento y las huellas que quedan en la memoria.

... al aislar objetos de su contexto original (por lo general objetos de personas anónimas –desaparecidas, muertas o simplemente desconocidas–, documentos fotográficos de eventos familiares y anónimos objetos encontrados) y al hacerlos museológicos, lo que hace es rodearlos con un "aura" que transforma estos objetos en reliquias modernas (Guash, 2012: 177).

La máquina de nacimientos y muertes habla de una necesidad de continuidad, de la que se desprenden o emanan los vestigios ilegibles del inconsciente. La obra como archivo podría aportar a consolidar la memoria histórica, cultural o individual sin cerrar nuevas lecturas y combinaciones al re-usarlo, re-interpretarlo, re-contextualizarlo. El trabajo de Boltanski da cuenta de cómo se aplica en las obras la naturaleza descentralizada y no lineal del archivo, en el que el usuario puede ir trazando sus lecturas de forma libre y azarosa dentro de un espacio expositivo que lo contiene y contextualiza.

En los últimos años, una de las preocupaciones centrales de la cultura y la política de las sociedades occidentales ha sido el surgimiento de la memoria como fenómeno. Las participaciones que cada país elige para la Bienal de Venecia nos impulsan a reflexionar sobre los discursos de la memoria que vayan a legitimarse a futuro; lecturas que dominarán y se

propagarán en la *cultura de la memoria* globalizadora. Los hechos del pasado tienen su sentido no en el pasado, sino en el presente, al seleccionar qué es importante recordar y el porqué de ello. Los relatos que responden a las necesidades e inclinaciones de cada Estado compiten y se redefinen en la esfera pública. Podríamos preguntarnos si la Bienal de Venecia logra ser uno de esos lugares en los que se cuestionan o imponen estos relatos. El análisis desarrollado a través de los pabellones elegidos nos demuestra que hay diversas posturas.

De algún modo, existe una necesidad en las prácticas del arte contemporáneo de posicionarse con respecto a los hechos del pasado, de recuperar el concepto de memoria e incluso del *arte de la memoria* para definirse en el presente. Entre estas prácticas artísticas, de representación del relato histórico, las posturas pueden plantearse de modo explícito a partir de la espectacularización o la incidencia política, o también desde la neutralidad. Según Smith, hoy en día muchos artistas

... interrogan la fricción entre múltiples temporalidades, el par locación/dislocación, la saturación de mediaciones en la sociedad del espectáculo, sus fisuras internas y, sobre todo, el modo en que estos factores moldean el afecto individual y los vínculos colectivos (2012: 279).

La memoria es una construcción fundada en un presente fragmentado a partir de testimonios y relatos documentados del pasado. Consideramos importante asumir que, en la Bienal, la memoria corre el riesgo de convertirse en un lugar comunicacional mediatizado por modas teóricas y tendencias político-culturales. Acontecimientos históricos y contextos sociales, ocasionalmente, se distorsionan y dan lugar a relatos generales y homogéneos del pasado.

Por último, no pretendemos ofrecer una mirada cerrada acerca de por qué estos pabellones han elegido propagar los diferentes discursos, pero sí atender a la recurrencia en los temas de la memoria que funcionan como indicadores de la construcción, en la actualidad, de una *cultura de la memoria*.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alloway, Lawrence (1968). *The Venice Biennale 1895-1968. From salon to goldfish bowl*. Greenwich, Connecticut: N.Y. Graphic Society.
- Cristian, Ángeles (2012). *Allora & Calzadilla en la 54 Bienal de Venecia*. Disponible en: <http://www.revistacodigo.com/allora-calzadilla-en-la-54-bienal-de-venecia/> (consultado: 1/12/2013).
- Cichocki, Sebastian y Eilat Galit (2011). Folleto de la exhibición *And Europe will be stunned, Yael Bartana*. Pabellón Polaco en la 54ª edición de la Bienal de Venecia. Venecia: La Biennale Di Venezia.
- Foster, Hal (2004). *Archivos y utopías en el arte contemporáneo. Resistencia, Tercer Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo*. México: Patronato de Arte Contemporáneo.
- Freiman, Lisa D. (2011). Folleto de la exhibición *Gloria, Allora & Calzadilla*, U.S. Pavilion 54th International Art Exhibition. Venecia: La Biennale Di Venezia.
- Guash, Anna María (2005). "Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. Materia: Revista d'Art, nº 5, pp. 157-183.
- Hassoun, Jacques (1994). *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Huysen, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kwon, Miwon (2004). *One place after another. Site specific art and locational identity*. MIT Press.
- Martin, Jean-Hubert (2011). Folleto exhibición *Chance, Christian Boltanski*. Pabellón Francés en la 54ª edición de la Bienal de Venecia. Venecia: La Biennale Di Venezia.
- Sanchez, Susan (2012). "Las formas del archivo-expuesto". Disponible en: <http://susetan Sanchez.wordpress.com/2012/07/13/las-formas-del-archivo-expuesto/>
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Smith, Terry (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI.

La Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) ha realizado los mayores esfuerzos para localizar a los posibles titulares de derechos de las obras de terceros reproducidas en esta publicación. Por cualquier omisión que pudiera haberse dado por favor contactarse con [revistadeestudioscuratoriales@untref.edu.ar](mailto:revistadeestudioscuratoriales@untref.edu.ar).

1.

La Bienal de Venecia surge como una contribución humanitaria y cultural en 1895. Se concibió como un espacio de exhibición internacional, lo cual marcó su desarrollo a futuro. Luego de la primera parte del siglo XX, se rescata la imagen de la Venecia internacionalista. En 1907 comienza la instalación de los Pabellones de las Naciones. En su primera exhibición, el Sindicato de Venecia, a cargo de Riccardo Selvatico, declaró públicamente que la exhibición representaría: "las más nobles actividades del espíritu moderno sin distinción de país" ("the most noble activities of the modern spirit without distinction of country") (Alloway, 1968: 32).

2.

Según Miwon Kwon (2004), el concepto de *site-specific* surgió a finales de 1960 como reacción a la creciente mercantilización del arte y los ideales predominantes de la autonomía del arte y la universalidad. A lo largo de los años 1970 y 1980, el arte de sitio específico se cruzó con el land art, el arte procesual, la performance, el arte conceptual, el arte de instalación, la crítica institucional, el arte basado en la comunidad, y el arte público. Sus creadores insistieron en la inseparabilidad de la obra y su contexto. En los últimos años, sin embargo, la presunción de irrepitibilidad e inmovilidad quedó encapsulada en la famosa proclama de Richard Serra "mover la obra es destruir la obra" y está siendo desafiada por nuevos modelos de especificidad de sitio y cambios en las fuerzas institucionales y de mercado.