

DE / RE-CONSTRUIR

De/ Re-Construir

Fecha Recepción: 16 octubre 2013

De/ Re-Construct

Fecha Aceptación: 15 noviembre 2013

PALABRAS CLAVE

Arquitectura | arte | política | ideología | video

KEYWORDS

Architecture | art | politics | ideology | video

Nika Grabar

Facultad de Arquitectura, Universidad de Liubiana
Liubiana, Eslovenia
nika.grabar@fa.uni-lj.si

Resumen_

En el contexto de la 55ª Bienal de Arte de Venecia, Jasmina Cibic transformó el interior del pabellón de Eslovenia en una serie de ambientes con muros empapelados en los que expuso naturalezas muertas de la colección de arte del Parlamento de dicho país y dos videos. Usó la arquitectura como programa de su trabajo, seleccionando con celo arquitecturas ideológicamente cargadas para convertirlas en escenarios para sus videos, sacando el contenido de videos de investigación arquitectónica y usando la arquitectura del pabellón como un dispositivo de orientación que guía al espectador y le permite construir nuevas perspectivas en arte y arquitectura. El artículo intenta situar el trabajo de Cibic, cuestionando el significado de la escenificación en el contexto de las borrosas fronteras ideológicas de hoy y muestra cómo el uso de la arquitectura como programa de una instalación espacial puede dilucidar el contexto del arte.

Abstract_

In the context of 55th Venice Art Biennale, Jasmina Cibic transformed the interior of the Slovenian pavilion in a series of "wallpapered" ambiances in which she exhibited still lifes from the Parliament's art collection and two videos. She used architecture as program of her work by carefully selecting ideologically charged architectures as settings for her videos, by drawing the content of videos on architectural research and by using the architecture of the pavilion as an orientation device that guides the viewer and allows him/her to construct new perspectives on art and architecture. The article attempts to situate Cibic's work through questioning the meaning of the setting in the context of today's eroding ideological boundaries and shows how using architecture as program of a space installation may elucidate the context of art.

EL PABELLÓN

La producción de arte y arquitectura expuesta en la Bienal de Venecia permanece en gran parte organizada de acuerdo con las categorías de las naciones. El espacio de la galería cerca de la Plaza Santo Stefano usado como el pabellón de Eslovenia, se ha convertido en un espacio representativo del país después de que este perdiera el privilegio de usar el pabellón en los *Giardini* debido a la disolución de Yugoslavia. El tema de la propiedad común en tales situaciones se mantiene sin solución y es a menudo un asunto de debate político. Varios arquitectos eslovenos han abordado en proyectos imaginarios el tema del "pabellón perdido"; a su vez, el pabellón flotante de Croacia en 2010 se refería al mismo dilema. Revelar restricciones espaciales e ideológicas de los pabellones nacionales puede parecer un tema atractivo para las consideraciones arquitectónicas. Sin embargo, el asunto adquiere un nuevo impulso si un artista se interesa en la investigación de las dimensiones ideológicas del sitio como una parte constitutiva de su práctica.

En el contexto de la 55ª Bienal de Arte de Venecia, la artista Jasmina Cibic creó una instalación titulada "*For our Economy and Culture*" ("Para nuestra economía y cultura"), transformando el interior del pabellón esloveno en una serie de ambientes con muros empapelados donde expuso naturalezas muertas de la colección de arte del Parlamento de dicho país, además de dos videos que se referían a la obra arquitectónica de Vinko Glanz, el arquitecto líder de la "arquitectura de protocolo" en la Eslovenia posterior a la Segunda Guerra Mundial, Yugoslavia. El dilema de la representación abierto por el trabajo de Cibic es compartido tanto por el arte como por la arquitectura. La pregunta básica en su trabajo, "¿qué representa la arquitectura y cómo aclararlo?", abrió la interpretación de la arquitectura más allá de las categorías establecidas de espacio y tiempo. Estos intentos implican una posición estratégica que inevitablemente choca con las limitaciones ideológicas del presente.

Bien puede parecer un juego intelectual. Pero, ¿es eso realmente? ¿Es posible que entender/cuestionar la espacialidad de un proyecto sea uno de los aspectos clave de una obra de arte? ¿Qué significa esto para la arquitectura

de su trabajo? ¿Puede la lectura arquitectónica de una obra de arte mostrar nuevas percepciones de las limitaciones ideológicas del pasado y del presente? ¿Cómo funciona la arquitectura en este trabajo de instalación? Mi impresión es que Cibic usó la arquitectura como programa de trabajo seleccionando cuidadosamente arquitecturas cargadas de ideología como escenarios para sus videos, sacando el contenido de estos de la investigación arquitectónica y usando la arquitectura del pabellón como un aparato de orientación que guía al espectador y le permite construir nuevas perspectivas del arte y la arquitectura. Por la manera en que los elementos del *collage* de artefactos, investigación y ambientes actúan juntos, la instalación cuestiona el significado de las iconografías nacionales de hoy, así como también el significado del pabellón nacional.

LA INAUGURACIÓN

"Para nuestra economía y cultura", un anuncio diseñado como un cerco frente a la ventana de la galería (Fig. 1), daba en la calle la bienvenida a los visitantes la noche de la inauguración. Luces brillantes alumbraban el interior y los artistas colgaban las naturalezas muertas en los muros. Parecía un gesto tranquilo, como si una vitrina estuviera en construcción. Buscar un lugar para que los cuadros que generalmente son seleccionados en forma rutinaria para decorar oficinas del gobierno actual, fueran colgados en los muros de la galería en Venecia no era, naturalmente, una tarea fácil. Tampoco lo fue filmar los dos videos en el Parlamento y después a un visitante en la Villa Bled. El signo/cerco (la "cultura" sosteniendo visualmente a la "economía"), producido por artesanos tradicionales en Kropa, escrito en tipografía Makalonca⁽¹⁾, hacía recordar el marco inevitable, en este caso la ventana de la galería, que definía la dimensión espacial de esta obra de arte.

El otro elemento que hacía resaltar los cuadros era el papel mural, un fondo claro con una "textura" negra (Fig. 2). Una mirada más cercana revelaba dibujos de insectos vestidos con armaduras que seguían extendiendo las telas

(1) La tipografía fue diseñada por Lucijan Bratuš. Su origen es el tipo diseñado en 1944 por Jože Plečnik, profesor de Glanz.



Fig. 1: Ventana de la galería.



Fig. 2: Papel mural a la entrada de la galería.



Fig. 3: Primer video tomado en el Parlamento representando el debate sobre obras de arte.

de los artistas. El escarabajo ilustrado en el papel mural, *Anophthalmus hitleri*, es un insecto endémico que Cibic ha investigado e incluido en algunos de sus proyectos. El escarabajo con el "nombre equivocado", que todavía produce bochorno a los entomólogos eslovenos, marca un punto de referencia cargado de ideología en la historia de Eslovenia. En el mismo lugar uno podía, por lo tanto, ver pinturas del Parlamento, mientras que el papel mural estaba cubierto de dibujos imaginarios del escarabajo *Anophthalmus hitleri*. Con esta situación tan peculiar, combinando naturalezas muertas y el signo agregado por el papel mural, Cibic creó una imagen monumental, una imagen con un defecto que hacía que uno se preguntara: ¿podría ser que las naturalezas muertas fueran la representación de una producción de arte nacional en 2013?

Continuando en la ruta a través de la galería, revelando el próximo ambiente detrás de la cortina, aparecía una situación nueva (Fig. 3). Una sala diseñada para ver un video que presentaba una discusión construida a partir de transcripciones del "Comité para la Revisión de Obras Artísticas y Esculturas" de 1958, originalmente realizada sobre una obra de arte titulada "Frutos de nuestra tierra", propuesta para el interior del Parlamento. A diferencia de la estructura de la galería, que recordaba las ideologías presentes, el marco del video llevaba al visitante a un lugar y tiempo diferentes. El diseño interior relacionaba visualmente la galería al espacio interno del Parlamento esloveno, donde fue grabado el video. Allí y entonces, con abundancia de fuertes comentarios, los políticos, historiadores del arte y el arquitecto del comité fueron incapaces de llegar a una opinión unánime sobre qué obras de arte exhibir en el cuerpo legislativo.

Un pasillo hacia el piso siguiente (Fig. 4) llevaba al visitante a un espacio más íntimo con un nuevo marco/video, una ventana a otro lugar diferente. Villa Bled había sido por muchos años un enigma, un lugar escondido usado por la élite política yugoslava. El video mostraba un ambiente lujoso de decorados interiores acompañado de una discusión imaginaria entre el arquitecto y la periodista sobre el adorno. Conociendo la obra arquitectónica de Glanz por medio de la investigación y la lectura, Cibic presentó dilemas de su trabajo en palabras e imágenes (Figs. 5 y 6).

El último ambiente era el interior que conectaba visualmente el piso superior a la primera sala de la galería, al muro con los cuadros. Una cámara empapelada recordaba al visitante la escala de la galería –antes había sido una casa particular, un hecho que merecía otra introspección llevándolo a uno al comienzo de este texto–. Era donde el visitante podía descansar y leer el catálogo, donde solo permanecían los escarabajos y una vista general de la primera sala (Fig. 7). Luego de ver los dos videos, las pinturas parecían muy diferentes (Fig. 8).

ENMARCANDO IMÁGENES SIMILARES

En 1940, Milan Dular publicó el artículo "Para nuestra economía y cultura" en *The Chronicle of Slovene Cities*⁽²⁾. En 2013 Cibic usó el título para nombrar su proyecto. Dular presentó la idea de la primera exposición de producción nacional organizada en el Reino de Yugoslavia con ocasión del vigésimo aniversario de la Feria de Liubliana. El arquitecto Glanz diseñó un espacio abierto para el sitio de la feria y ganó el concurso para construir el área para el comercio, pero esto nunca se completó según sus planos y en 1940 fue usado por el ejército fascista italiano. La historia del sitio de la feria puede recordarnos el contexto en el cual también se descubrió y designó el escarabajo *Anophthalmus hitleri*, usado como el punto de partida del proyecto de Cibic. Su investigación sobre arquitectura, sobre el espacio, fue una capa que conectaba conceptualmente el pabellón para el comercio internacional con el de Venecia, que anteriormente había sido una casa particular.

Cibic creó una serie de relaciones causales poniendo en el mismo lugar obras de arte, arquitectura y palabras. Al hacer esto, logró entretener un ambiente de lugares y tiempos diferentes reflejando entre sí la producción y la recepción (Fig. 9). Su reconstrucción de sitios mentales que ella relacionaba con el presente a través de la arquitectura del pabellón, iluminaba la relación entre artista, obra de arte y espectador. Las conexiones que ella revelaba con el proyecto podían leerse como un intento de

(2) El título original es "Ljubljanski sejem za naše gospodarstvo in kulturo" [La Feria de Liubliana para nuestra economía y cultura]. Fue publicado en *Kronika slovenskih mest*, vol. 7, n.º 2 (1940), págs. 77-84.



Fig. 4: Escala hacia el piso superior.



Fig. 5: Segundo video tomado en la Villa Bled representando una discusión imaginaria entre el arquitecto y la periodista (interior).



Fig. 6: Segundo video, exterior de Villa Bled.

mirar a hurtadillas el “mundo oficial del arte” del pasado y al mismo tiempo intervenir en él con una distancia irónica –la escena en el Parlamento es una reconstrucción parcial de la discusión del comité con nuevos personajes femeninos, omitiendo el nombre de las personas y llevando los temas discutidos a un nivel más general–.

Vale la pena señalar, sin embargo, que su trabajo desafía por lo menos otros dos asuntos interesantes: el aspecto físico arquitectura/espacio y también la simultaneidad de las acciones en lugares diversos (Fig. 10). En el proyecto, ambos aspectos están insinuados por los videos, cada uno representando un marco a través del cual el visitante podía entrar en un contexto diferente. Están usados para destacar la metáfora del “mundo del arte del Estado”, siendo el Parlamento el primero.

La palabra “parlamento” originalmente significaba “una conversación, una charla”. El término proviene de *parler* “hablar”. El arte del Parlamento esloveno en 1958 representaba, supuestamente, una imagen de la memoria colectiva en una comunidad socialista moderna. No estaba determinado por el contexto de cubo blanco, necesitaba estar ubicado en las murallas de un Parlamento que tenía, además de su aura ideológica, una altura y ancho definidos. Esto es lo que acentúa repetidamente el personaje que representa al arquitecto en el video. Las obras de arte, según él, necesitaban estar ubicadas en un muro específico para lograr la representación monumental adecuada como parte de su arquitectura. La discusión entre historiadores del arte, políticos y el arquitecto tenía lugar dentro del marco del aparato del Estado. Parecía real, y esta era la experiencia del video. La discusión sobre obras de arte era seria, determinada por comités y decretos. El hecho de que fuera representada en inglés y que el artista introdujera personajes femeninos en la escena daba a la obra un giro irónico.

El video traía al presente del pabellón el tema del borde del sitio de la instalación de Cibic. Las obras de arte creadas para el Parlamento no eran autoreferentes, encerradas en los sistemas estéticos del modernismo. El acuerdo social de su tiempo y lugar estaba establecido. Sin embargo, el sistema colapsó en los años noventa y emergió una nueva era que introdujo independencia y capitalismo

con un nuevo conjunto de valores, acompañados de un nuevo lenguaje. Las fronteras y la arquitectura del Estado cambiaron, el arte del Parlamento, el arte expuesto por Cibic, permaneció igual. La discusión “una conversación, una charla,” ha demostrado estar obsoleta actualmente. La frontera con la que Cibic enfrentaba al visitante era la frontera de la historia y el territorio, ilustrado metafóricamente por los muros del Parlamento esloveno, presentado en el video también como una maqueta blanca girando (Fig. 11).

El segundo aspecto de su trabajo anteriormente mencionado es la presencia simultánea de un lugar diferente en el pabellón. Un contexto expuesto diferente –Villa Bled– fue nacionalizado y renovado en 1949 por el mismo arquitecto que dialoga con la periodista en el video (Fig. 12). Este espacio de la anterior burguesía, que había caído en el dominio del partido después de la Segunda Guerra Mundial, era el otro lado de la moneda y representaba una verdad contradictoria en el contexto del socialismo: ubicaciones exclusivas diseñadas como representativas de la élite política yugoslava. ¿Cómo podía un arquitecto crear una estructura monumental? ¿Había espacio para el adorno?

El comercio internacional, los préstamos americanos, negociar la posición entre el este y el oeste estableciendo a los No-alineados dentro de la política de la Guerra Fría durante la industrialización, hizo posible que sobreviviera la Yugoslavia socialista. Este contexto también hizo factible hablar sobre “Los frutos de nuestra tierra”. La economía, por otra parte, era determinada dentro y fuera del Parlamento. Los invitados de ambos “bloques” visitaban lugares como Villa Bled a escondidas del público. Si el primer video exponía un dilema metafórico –cómo producir una obra de arte para la arquitectura del Parlamento– el segundo enfrentaba al visitante con el hecho inconveniente de que la arquitectura misma del Parlamento/Estado estaba determinada por “negociaciones globales escondidas”, nuevamente representadas en forma metafórica por el contexto de la reconstruida villa burguesa con elegantes interiores en un escenario pintoresco (Fig. 13), aludiendo así al espacio íntimo de la alcoba al final de la instalación de Cibic (Fig. 14).



Fig. 7: Sala de estar como último ambiente del trabajo.



Fig. 8: Vista hacia la primera sala de la galería.

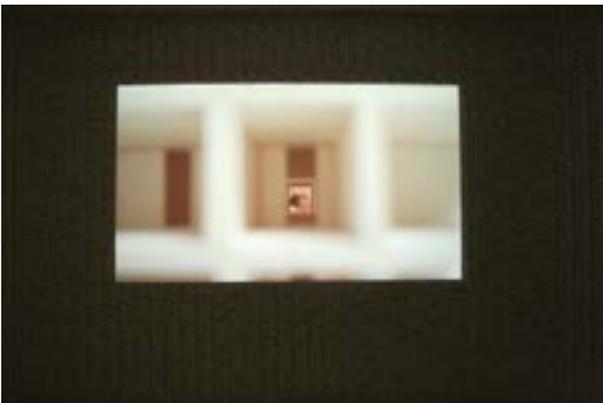


Fig. 9: El arquitecto del video mirando a través de la maqueta del Parlamento en el lugar de exhibición.

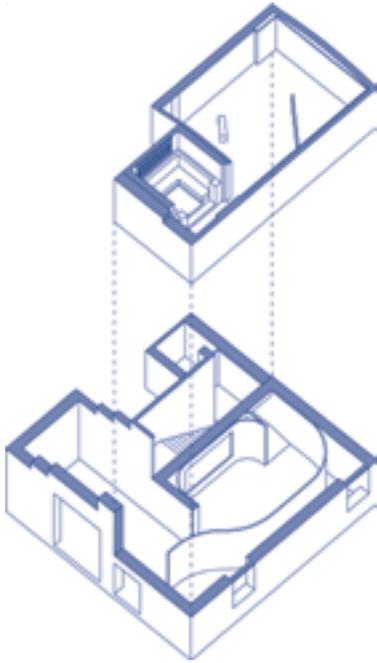


Fig. 10: Dibujo axonómico del interior del pabellón.



Fig. 11: Maqueta blanca del parlamento girando en el primer video.



Fig. 12: Vista de la entrada a la segunda sala con una proyección.

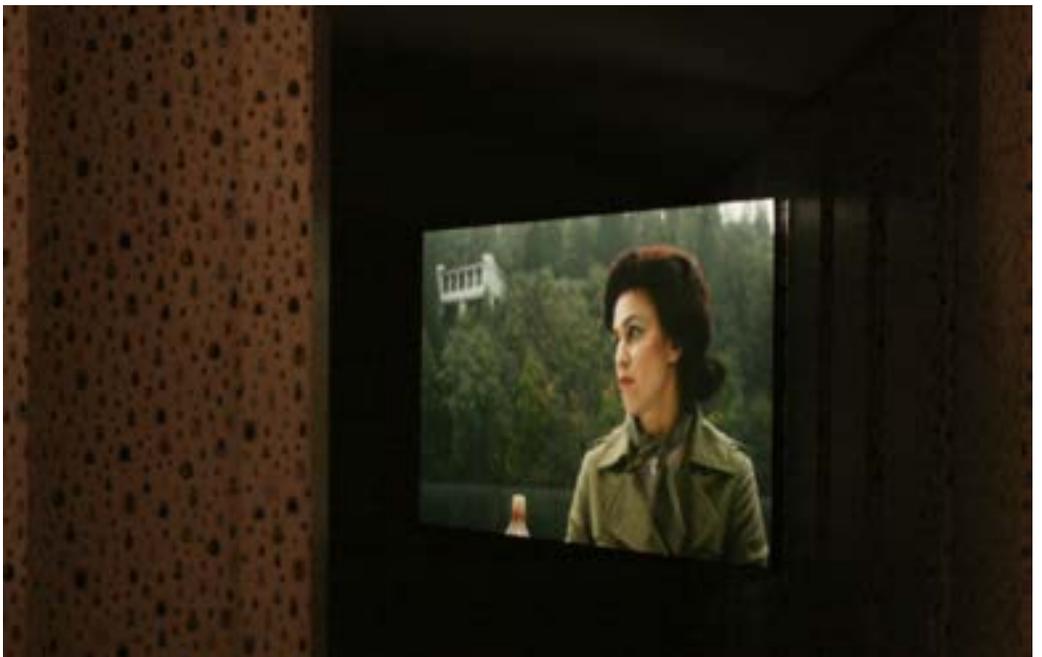


Fig. 13: Vista desde la sala de estar hacia el segundo video mostrando a la periodista con la Villa Bled en el fondo.

ARQUEOLOGÍA Y RECUERDOS

«Mi trabajo es crear universos, como la base de una novela tras otra. Y tengo que construirlos de tal manera que no se desplomen dos días más tarde. O, por lo menos, eso es lo que esperan mis editores. Sin embargo, les revelaré un secreto: me gusta construir universos que sí se desploman. Me gusta verlos desarmados y me gusta ver cómo los personajes de las novelas manejan este problema. Tengo un amor secreto por el caos. Debería haber más de esto» (Dick, 1995, pág. 181).

Philip K. Dick escribió estas líneas en 1978. Desde entonces, varios universos se han desplomado, pero quedan rastros de ellos escondidos en el espacio y el lenguaje. Existen simultáneamente, esperando pensamientos que los relacionen con una trama significativa del presente. Freud ha usado la ciudad de Roma como una metáfora para mostrar cómo las diferentes capas de la psiquis humana, experiencias del pasado, existen de manera simultánea en la mente de una persona mientras el inconsciente persiste influyendo nuestra vida diaria.

Jane Rendell declara que en *Interpretación entre determinismo y hermenéutica (Interpretation between Determinism and Hermeneutics)*, Jean Laplanche sugiere que la teoría de la memoria de Freud incluye tanto la memoria consciente, que está más cerca de la historia, como la memoria inconsciente, que está más cerca de la arqueología (2013). En la historia de lo inconsciente de la discontinuidad, entierro y resurgimiento, los puntos de inflexión o momentos de transformación son internos más que externos, descritos en términos de “escenas” (Rendell, 2013). La instalación espacial de Jasmina Cibic tiene que ver con negociar la frontera entre el arte y la arquitectura, con escenas entre ayer y mañana (Fig. 15). Sus personajes luchan entre escenas de ideologías del pasado y el mundo presente del arte, ofreciendo un espacio para la asociación, una posibilidad de análisis.

Ahora es tiempo de deconstruir y reconstruir, analizar y repensar el significado del arte y la arquitectura en relación a la sociedad. Esto no puede suceder sin tiempo para la reflexión, la discusión y el proceso creativo. El trabajo de Cibic en el contexto del Palacio Enciclopédico continúa expresando precisamente eso: su exposición de arte del

Parlamento, la discusión del comité, la discusión acerca del adorno y, finalmente, la vista al final del pasillo. Su trabajo da una mirada hacia atrás, revelando y reconstruyendo la posición entre la arquitectura del Estado y la economía de mercado que determinará el significado de su arte a través del tiempo, borrando los límites del presente y tal vez de una historia ya olvidada (Fig. 16). 

REFERENCIAS

- DICK, P. K. (1995). How To Build A Universe That Doesn't Fall Apart Two Days Later. En L. Sutin. (Ed.), *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*. Nueva York: Vintage Books.
- DULAR, M. (1940). Ljubljanski sejem za naše gospodarstvo in kulturo [La feria de Liubliana para nuestra economía y cultura]. *Kronika slovenskih mest*, 7(2), 77-84.
- RENDELL, J. (2013). Staging Devices: Setting the Scene for What Might Have Been. En *For Our Economy and Culture* (págs. 192-195). Liubliana: Muzej in galerije mesta Ljubljane/ Galerija Škuc.

Información del proyecto:

Artista: Jasmina Cibic.
 Curador: Tevž Logar, Galerija Škuc
 Consultor en arquitectura: Mateja Šetina
 Consultor en artes visuales: Manca Bajec
 Identidad visual: Ajdin Bašč
 Director de fotografía: Mark Carey
 Consultor de art media: Natasha Plowright
 Consultor de los archivos de Vinko Glanz: Dr. Nika Grabar
 Función de inauguración: Primož Bežjak, Gregor Luštek

Todas las fotografías tomadas por el autor.



Fig. 14: Mirando hacia la parte superior de la galería desde el espacio de la entrada.



Fig. 15: Saliendo.

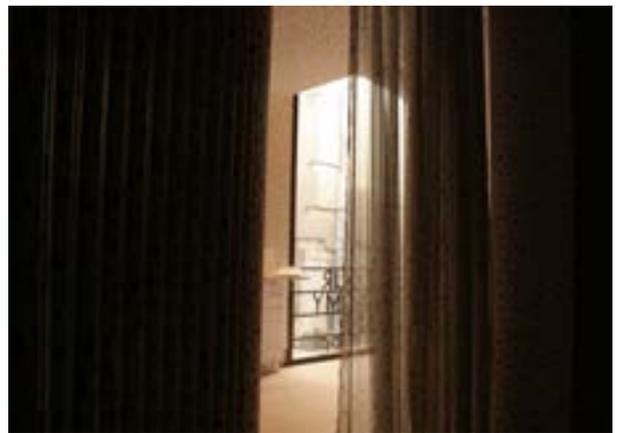


Fig. 16: Mirando hacia atrás a la entrada de la galería.