

ARTE- FACTOS

del

EN-
CANTA
MIEN-
TO

AURKIBIDEA

INDICE

INDEX

Artefactos del encantamiento	07
Xarmaren tramankuluak	17
Nunca lo suficiente	25
Sekula ez da nahikoa	33
Artefacts of enchantment	65
Never enough	71
Bio	77

ARTEFACTOS DEL ENCANTAMIENTO

Mario Espliego

01/ En 1946 Pierre Jahan y Jean Cocteau publicaron *La mort et les statues*¹, un libro de imágenes en el que la destrucción de diferentes monumentos de la ciudad de París son el eje fundamental del mismo. La publicación concluye con un breve texto aclaratorio del propio Jahan en el que explica la situación de cómo, tras la ocupación alemana, se toma la decisión de destruir de manera aleatoria determinados monumentos que no “cumplían” el estatus de obra de arte y su eliminación obedece más a cuestiones ideológicas que propiamente estéticas. Esta decisión toma forma a través del siguiente decreto:

“En nombre del Mariscal de Francia, jefe del estado francés se decreta que: se procederá a la retirada de estatuas y monumentos de aleación de cobre, que se encuentra en las zonas comunes y las oficinas administrativas para entregar los metales constituyentes en el circuito la producción industrial y agrícola²”.

Las imágenes que aparecen en el libro, pertenecen a estatuas y monumentos situados en diferentes lugares de la ciudad de París que fueron destruidos. De entre todas ellas, llamaron mi atención particularmente unas imágenes de unas estatuas de cocodrilos que aparecen desmanteladas. A priori, la forma y temática de los reptiles parece no concordar con la alusión de su destrucción debido a la carga política implícita. Descubrí que su ubicación original era la Plaza de la Nación en París, y que estaban situadas alrededor del monumento El triunfo de la República, de Jules Dalou³.

Las figuras de los cocodrilos y los diferentes animales marinos fueron construidos posteriormente al monumento central de Dalou, por el escultor y animalista Georges Gardet e instaladas en 1908, como acompañamiento ornamental al monumento principal, rodeadas por un estanque de agua construido para la ocasión. De las bocas de los cocodrilos manaban chorros de agua, funcionando así como fuentes decorativas.

Posteriormente, al calor de los acontecimientos recientes, las figuras de los cocodrilos fueron incorporando una lectura eminentemente política, y pasaron a ser leídas por algunos como una alegoría a los peligros que “rodeaban” a la República.

La opinión pública señalaba que “las bestias” hacían referencia a las protestas que se habían sucedido en este tiempo por parte de la extrema derecha fascista en contra del nuevo régimen y veían en esas criaturas una acertada caricatura de la derecha anti-republicana, gritando de rabia. Las figuras entonces, se cargaron de ideología.

Posteriormente, tras la ocupación alemana de Francia, las figuras de los cocodrilos fueron destruidas por los alemanes, lo que pareció corroborar los rumores populares de su nueva significación y cariz político.

En las fotografías de P. Jahan, las figuras aparecen agolpadas, rotas. Junto a las imágenes varios textos del autor que parecen hacer hablar a las estatuas.

“Gritan como si estuvieran en las barricadas”, dice un texto bajo una foto de un cocodrilo desmantelado.

1. COCTEAU, JEAN (1977). *La mort et les statues*. Seghers. París.

2. “Nous, maréchal de France, chef de l'État Français, décrétons: il sera procédé à l'enlèvement des statues et monuments en alliage cuivreux, sis dans les lieux publics et les locaux administratifs, afin de remettre les métaux constituant dans le circuit de la production industrielle et agricole” Cita original en: COCTEAU, JEAN (1977). *La mort et les statues*. Seghers. París. (Pág 54)

3. Los datos concretos en torno, tanto a la construcción como a la destrucción del monumento de Dalou se encuentran de una manera ampliamente detallada en: MICHALSKI, SERGIUSZ (1998) “Democratic Statuomania in Paris” En: MICHALSKI, SERGIUSZ (1998) *Public Monuments: Art in political bondage 1870-1997*. Reaktion Books. London. (Pág.17-26).

02/

En los años treinta del siglo XX apareció de una manera frecuente la iconografía del cuadro como “ventana abierta al mundo” de lo que se ha ocupado Susan Buck-Morss⁴. La autora escenifica su conversión en cliché desde dos versiones: por un lado, un anuncio publicitario de la Gulf Refining Company de 1934 en el que un ejecutivo mira desde su despacho un complejo industrial de cuyo futuro es responsable, y por otro lado una imagen publicada en un periódico de los trabajadores de Magnitogorsk, de la misma época, con la leyenda “Mi fábrica”, en la que de manera similar aparece un trabajador socialista asomado a la ventana mirando hacia la fábrica. Resulta evidente la relación de similitud entre las dos imágenes pero la autora compara y hace una lectura política de la iconografía utilizada en ambas que desvela gradualmente sus grandes diferencias. La escena está pintada desde una perspectiva en altura, en el caso del ejecutivo americano, lo que aporta una sensación de dominio, de poder. La misma es más baja en el caso del trabajador soviético, como referencia a que el trabajador tomo parte, desde la base, en su construcción. Estos dos puntos de vista parecen apuntar una diferencia fundamental, de clase, entre las dos pinturas.

Buck Morss llama también la atención sobre los elementos periféricos que acompañan ambas escenas, un teléfono en el caso de la escena de la Gulf, (con el cual el personaje incrementa “la habilidad de dar órdenes desde la distancia”), mientras que, en la escena soviética, parece más una escena doméstica (el personaje está en mangas de camisa) y el espacio en el que se encuentra, que una década antes hubiera sido representado con líneas más vanguardistas o constructivistas, se encuentra realizado de una forma más poshnost (el equivalente soviético del kitsch), cortinas de encaje y un par de macetas de flores vivas.

El análisis de Buck-Morss va más allá en torno a estos dos elementos, aparentemente inofensivos, aparentemente decorativos de la escena soviética.

Las dos plantas que aparecen en la imagen (una maceta de caucho y otra de geranio), según afirma

Svetlana Boym, son el símbolo metafórico por antonomasia de la degeneración pequeño burguesa.

Boym habla de la ideología anticomunista inherente en ambas plantas, la planta de caucho aparecía también en una de las pinturas ejecutadas por Alexandr Laktionov, en 1952, El nuevo apartamento.

En la escena de Laktionov, una familia celebra con alegría la entrada a su nuevo hogar. La pintura, alegoría de la entrada de la propiedad privada, supone una visión alejada de las viviendas comunales que habían formado parte del imaginario soviético unas décadas antes. Entre los elementos que componen la escena: múltiples enseres personales, juguetes para los niños, una pila de libros amontonados, un retrato de Stalin como una mercancía más y, en la parte principal de la escena, una planta de caucho.

Continúa Boym en su argumentación respecto a los usos del geranio que estas plantas se destinaban principalmente a la extracción de aceites etéreos para la elaboración de dulces y perfumes. Esta fue la razón principal por la que ambas plantas fueron purgadas y erradicadas en la época de Stalin, en otras palabras, el “crimen” tanto de las plantas domésticas de caucho como de los geranios era que tenían un valor de uso improductivo y por tanto, se les suponía una connotación burguesa⁵.

03/

De sobra conocida es la imagen posterior a la conferencia de Postdam de 1945 con Stalin, Churchill y Truman.

Las estancias del castillo de Cecilienhof, donde se reunieron, fueron completamente redecoradas para ajustarse al gusto de los distintos líderes de las fuerzas aliadas.

La entrada principal al recinto tiene un espacio circular, que por encargo del propio Stalin fue adornado para la ocasión, no con una estatua que recibiera a los invitados, sino con una estrella roja compuesta de flores de geranio.

Desde luego la composición podría ser considerada una decoración trivial, ornamental, pero tratándose de un encuentro entre los países Aliados, tras haber

derrotado a los países del Eje, podemos releer la estrella de geranios como un monumento simbólico de convergencia, algo que décadas antes hubiera sido visto desde el punto de vista estético-político como un símbolo de traición ideológica (por parte de la Rusia soviética en relación a lo anterior comentado), la imagen contenía dos elementos antagónicos. Podemos resolver que esa estrella de geranios ya auguraba y condensaba esa contradictoria unión que tuvo lugar aquel día en las estancias de Cecilienhof.

04/

En 1965, en pleno auge de la Guerra Fría, paseaban por el Jardín Botánico de Bogor (Indonesia), el líder de Corea del Norte, Kim il Sung y el entonces líder de Indonesia, Sukarno. Determinadas versiones del encuentro cuentan que el líder indonesio al ver que su homólogo norcoreano se detuvo ante una planta que llamaba poderosamente la atención, éste decidió obsequiarle, y desde ese momento, la flor paso a llamarse Kimilsungia.

Años más tarde, un científico japonés trabajó para que la flor pudiera aclimatarse a la República Norcoreana y alteró genéticamente la planta para que la época de floración coincidiera con la fecha de nacimiento de Kim il Sung. Así se creó también la Kimjongilia, con el mismo patrón, coincidente en floración con el cumpleaños del líder norcoreano, Kim Jong-il.

A partir de estos dos casos particulares la cultura floral en la República Democrática de Corea del Norte, especialmente a través de la Feria de Arte Floral en la ciudad de Pyong Pyan, es un extendido ámbito de producción de ideología hegemónica.

Entiendo ambas creaciones florales como monumentos, del mismo modo que sostengo que es innegable su estatus como elementos cargados de memoria, como representantes simbólicos concretos. Incluso su relación espacio temporal, parece funcionar como un material bastante dinámico en cuanto a su distribución como elemento de propaganda, por tanto quizá sea adecuado considerarlo como un eficaz material monumental.

Sabido esto es difícil mantener una mirada despolitizada, por ejemplo, frente a la serie de cuadros florales de Yevgeny Fiks. El autor crea una serie de nueve pinturas titulada Flower Paintings, en las que la flor central escogida para todas ellas, es la Kimjongilia. La serie de pintura de Fiks, pese a su apariencia, nada tiene que ver con la pintura floral.

05/

Hace un tiempo iba en el metro y una imagen se me quedó grabada. En aquel momento decidí, no sé bien porque, fotografiar ese detalle, que me pareció insignificamente relevante. La imagen destaca tanto mi ineptitud como fotógrafo como la velocidad del instante.

Entrando en detalle, lo que llamó mi atención no son ni las Nike Air Force One, ni los pantalones vaqueros ceñidos super skinny que llevaba la joven que estaba frente a mí, ambos elementos son ya parte de un consenso asumido. Lo que realmente llamó mi atención fue una rozadura sangrante, que asomaba entre el zapato y el pantalón, justo en el tendón de Aquiles, producida sin duda por la rozadura del calzado sin calcetines.

Esta escena sería anecdótica si no fuese porque no es la primera vez que la observo en las últimas semanas. No hacía mucho tiempo vi a otro chico con la misma marca, esta vez en ambos pies, cubierta con dos tiritas totalmente visibles, de nuevo, por la falta de calcetines, pero seguramente de mayor gravedad ya que el calzado del portador era más rígido (unos mocasines de estilo inglés).

Pese a lo mínimo de ambos casos, son reveladores de cómo se instala e impone la hegemonía (siempre) con violencia desde lo más pequeño.

Esa pequeña rozadura aglutina de manera inherente toda una problemática mucho más amplia de lo que a priori se presenta como irrelevante.

06/

Si algo aportó el cubismo analítico desde sus orígenes fue un modelo pictórico de fragmentación de la figura que conseguía fundirla con su entorno⁶. Un

4. BUCK-MORSS, SUSAN (2004) Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de las utopías de masas en el Este y el Oeste. Antonio Machado. Madrid. (Pág. 211)

5. BOYM, SVETLANA (1994) “Common places. Mythologies of everyday life in Russia”. Harvard College. USA.

6. MENDEZ BAIGES, MAITE (2007) Camuflaje: engaño y ocultación en el arte contemporáneo. Siruela. Madrid.

hecho que traería quizá más repercusión en el ámbito militar que en el propio campo artístico. A partir de 1917 tanto la Armada británica como la estadounidense comenzaron a desarrollar diversas estrategias en este campo. El camuflaje para fines bélicos es el arte del engaño visual, ¿a quién encomendar esa tarea mejor que a los artistas, históricamente artifices del engaño visual?

Poco o nada nos haría detenernos en las acuarelas marinas de Norman Wilkinson, sino fuese porque éste desconocido artista fue el inventor del dazzle painting (pintura deslumbrante), la técnica específica del camuflaje naval. El dazzle painting, una pintura que normalmente consistía en bandas blancas y negras en distintas direcciones. La finalidad de éstas no era la invisibilidad sino provocar en el enemigo la confusión, no solo del modelo de buque que se estaba viendo sino lo que es más importante, sobre el rumbo de navegación.

Los usos del dazzle painting no se limitan exclusivamente a la pintura de buques, el ejército estadounidense lo utilizó como uniforme experimental en la Primera Guerra Mundial, en los años siguientes a su creación fue un patrón muy de moda en las prendas femeninas, recientemente tanto la marca Adidas como Nike revisitaban los diseños dazzle para sus diseños RG3 y Sb Dazzle.

“Los patrones (patterns) ornamentales ejecutados sobre artefactos vinculan a personas con cosas y con los proyectos sociales que esas cosas entrañan. Seguramente es más fácil convencer a un niño de ir a la cama —algo por lo que niños no suelen mostrar una gran inclinación— cuando las sábanas y la funda de la almohada están decoradas con profusión de naves espaciales, dinosaurios, o hasta con lunares siempre que sean lo suficientemente alegres y atractivos. La ornamentación de objetos es un componente de una tecnología social, una tecnología psicológica que anima y sostiene las motivaciones exigidas por la vida social. Que el mundo esté repleto de objetos decorados se debe a que, con frecuencia, la deco-

ración es clave para la funcionalidad psicológica de los artefactos, que resulta indisoluble de los demás tipos de funcionalidad que poseen y especialmente de su funcionalidad práctica o de su funcionalidad social?”

08/ “...la imagen no es un simple pedazo de lo visible, es una puesta en escena de lo visible, un nudo entre lo visible y lo que éste dice, como también entre la palabra y lo que ella hace ver”⁸.

No hay imagen sin imaginación, ni forma sin formalización. Aquello que llamamos visible adquiere muy diversos modos imaginarios en su presentación ante nosotros, en la medida en que es enviado por alguien y puesto en circulación (siempre) desde la subjetividad. “Cada una de estas posibilidades, actos y puestas en escena, conforman una imagen diversa, atada a un cuerpo, vinculada a un medio, a un espacio, una gramaticidad, un conjunto de remisiones y tensiones, a una función social, a un ámbito interpretativo...”

Lo que percibimos y usamos como imagen es el resultado de la conjunción de todos estos factores, es el anudamiento de sus maneras de presentarse, remitirse y vincularse.

Así que quizás la primera y más necesaria acotación a la política de las imágenes en la sociedad actual sea la de subrayar su doble condición: como dispositivo en espera de ubicación y como actuación anudada a un escenario en el que toma sentido”⁹.

09/ Quiero proponer un ejercicio (im)productivo de imaginación. Como punto de partida uno de los signos, tan críptico como utilizado, vinculado a la fuerza del poder desde la antigüedad hasta nuestros días, me estoy refiriendo al símbolo del fasces. Se trata de un haz de varas, anudado en una correa que sostiene, en uno de sus extremos, una cabeza de hacha o labrys. Símbolo de la imposición de la justicia vertical, de autoridad y castigo, con una dosis de violencia radical en su procedimiento, reivindicación

do en el pasado siglo por el fascismo italiano, como estandarte y de donde toma su nombre.

Olvidemos por un momento su significación, quedémonos con su formalización. Representado habitualmente como formas cilíndricas paralelas, una masa que recuerda a la superficie ondulante de una columna de fuste estriado. Una forma suave, con una ideología dura en su interior. Si nos quedamos exclusivamente con su superficie, y abstraemos la mirada a un ejercicio de representación diédrica, desde su vista en alzado a su proyección en planta, obtendremos una suma de cilindros que en planta se traducen como una continuación de círculos continuados.

oooooooooooo

Desplacemos lentamente nuestro tacto por ellos hasta que se suavice la sensación. Recorremos la forma en una línea zigzagueante. Una forma sinuosa. El fascismo estetiza.

10/ La moda, que solía ser el reflejo psicológico de la vida cotidiana, costumbres y gustos estéticos está ahora siendo remplazada por una forma de vestimenta diseñada para el uso en diferentes tipos de trabajos y para una actividad particular en la sociedad. Esta forma de vestir se puede demostrar solamente durante el proceso de trabajo. Fuera de la vida práctica no representa un valor autosuficiente o un tipo particular de “obra de arte”¹⁰.

Stepanova fue una de las artistas que comenzó a mostrar un especial interés por el diseño textil y la moda, a inicios de la década de 1920, considerándola una disciplina valiosa para la práctica de las ideas constructivistas.

El diseño textil, especialmente el formulado por Liubov Popova, Stepanova y en un nivel diferente Sergei Burylin y Oskar Griun, comenzó a convertirse en uno de los factores (junto a la escenografía, la porcelana y el diseño de mobiliario) más interesan-

tes de la experimentación en Moscú, Petrogrado e Ivanovo. Por su puesto, la orientación de estas creaciones encarnaba el sentimiento constructivista en torno a la idea de que “el arte... era sostenido por la hipocresía de la cultura burguesa y finalmente había chocado contra el mundo mecánico de nuestra época. ¡Muerte al Arte!”¹¹ Estas ideas fueron las que aceleraron el pensamiento de desplazar el “puro” arte al diseño industrial, una actividad que tuvo lugar particularmente en el Instituto de Cultura Artística de Moscú en 1921. Fue aquí, en la primavera de 1921 donde artistas como Stepanova y Popova junto a teóricos como Boris Arvatov, Osip Brik y Nikolai Tarabukin resolvieron que el diseño industrial era un medio creativo muy adecuado para la nueva sociedad proletaria.

El hecho más que la teoría, fue uno de los principios constructivistas. Es importante recordar que la noción del diseño textil y la indumentaria para la construcción de un “nuevo hombre Soviético”, venía en parte de la demanda de transformación de la apariencia de la Rusia Soviética: esto es, un cambio económico, social y de las estructuras política que se materializó en Abril de 1918 en el ambicioso Plan Monumental de Lenin, que constituyó un implacable impulso a las aspiraciones constructivistas de rediseñar completamente el mundo real.

Dentro de esta gran gama, variada tanto en calidad como en elección estética, son especialmente notables las telas con diseños propagandísticos. Los modestos tejidos de las fábricas de Zagorsk, Serpuchovo e Ivanovo, eran en su mayoría franelas y satenes con adornos de los primeros símbolos soviéticos: la hoz y el martillo, estrellas rojas, herramientas de uso cotidiano y de trabajo industrial, composiciones derivadas del folclore y otros eventos que reflejaban la década post-revolucionaria, etc. Estos diseños se originaron, bajo el deseo de muchos artistas, por introducir en el día a día de la población el eco de las transformaciones revolucionarias, que se estaban sucediendo en ese momento. Los patrones decorativos ofrecían temas populares en aquellos días: manifestaciones, la colectivización, la electrificación del

7. GELL, ALFRED (1999) “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology» En: The Art of Anthropology. Essays and Diagrams, Edición de Eric Hirsch, Berg, Oxford. Nueva York.

8. RANCIERE, JACQUES (2008) “El teatro de las imágenes” En: Alfredo Jaar. La Política de las Imágenes. Ediciones Metales Pesados. Santiago de Chile. (Pág. 77)

9. LARRAÑAGA ALTUNA, JOSU (2010) “Disensos visuales. Nuevas formas de implicación imaginaria en el arte” En: Arte y Política. Editorial Complutense. Madrid.

10. STEPANOVA, VARVARA (1923) “Kostium segodniashnego dnia-prozodezhda” En: LEF. N°2 . Moscow. (pág 65)

11. GAN, ALEXEI (1922) Konstruktivizm. Tver. Traducción inglesa en: BOWLT, JOHN E.(ed.) (1976)Russian Avant Garden: Theory and Criticism 1902-1934. Ed. Viking. New York.

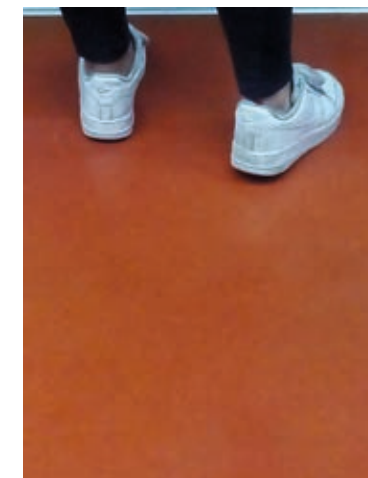
12. YASINSKAYA I.(1983) SovietTextile Design of the Revolutionary Period. Thames & Hudson. London.

país y la transformación agraria, la lucha por la escolarización, las juventudes comunistas, las fábricas, etc¹². En 1923 se celebró la Exposición de Arte Pan-Ruso, con un pabellón dedicado al arte textil en la que participaron entre otros Alexandra Exter y Vera Mukhina. Exter comentaba que “el ritmo de la vida moderna exige una inversión mínima de tiempo y energía. A las modas actuales que cambian según los caprichos de los comerciantes, debemos contraponer una forma de vestir que es funcional y hermosa en su simplicidad”¹³. En el mismo año, ambas artistas editaron una revista dedicada a la producción textil junto a otros artistas, en la que discutían que era impensable la creación de un nuevo tipo de vestimenta, sin pensar en un nuevo tipo de decoración textil.

Bacterio diseñado en 1978 por Ettore Sottsass, fue uno de los patrones estandartes de lo que más tarde se llamaría el Grupo Memphis. Sus formas sinuosas, líneas zizageanteas ondulantes y sinuosas aspiraban a estetizar la vida cotidiana en múltiples escenarios. La descomposición como patrón, la repetición como estrategia.

Las pretensiones de Memphis, como su contexto, diferían sustancialmente de los artistas soviéticos anteriormente citados, pese a que en apariencia sus diseños y formas simples y geométricas no se diferenciaran en exceso en lo superficial. Las aludidas formas de Sottsass, lejos de vinculación social alguna, venían más vinculadas al nacimiento de la globalización del comercio y el consumo que a un espíritu internacionalista. Aquellas bacterias eran, en mi opinión, en diseño textil, lo que la ideología neoliberal naciente era a la política.

13. STRIZHENOVA, T. (1991) Soviet costumes and textiles: 1917-1945. Flammarion. London.





Men who live for tomorrow

GULF REFINING COMPANY

시정환개

화랑

정일애전시회

XARMAREN

TRAMANKULUAK

Mario Espliego

01/ 1946. urtean Pierre Jahanek eta Jean Cocteau *La mort et les statues*¹ argitaratu zuten. Irudi-liburu bat da, eta ardatz nagusia Parisko hiriko zenbait monumenturen suntsitzea da.

Argitalpenaren amaieran Jahanen beraren testu labur argigarri bat dago, eta Alemaniako okupazioaren ondoren, artelaren estatusa “betetzen” ez zuten zenbait monumentu ausaz hondatzeko erabakia hartu zela azaltzen da. Hondatzeko arrazoiak ideologikoak ziren, estetikoak baino gehiago. Erabaki hori, dekretu honen bidez hartu zuten:

“Frantziako Mariskalaren izenean, Frantziako estatuburua dena, hauxe dekretatu da: guztion eremuetan eta administrazio-bulegoetan dauden eta kobre-aleazioa duten estatuak eta monumentuak kenduko dira, industria- eta nekazaritza-ekoizpean sortzen diren metalak berreskuratzeko²”.

Liburuan agertzen diren irudiak Parisko hiriko zenbait tokitan zeuden eta hondatu zituzten estatu eta monumentuenak dira. Horien guztien artean niretzat deigarriak izan ziren suntsituta agertzen diren krokodiloen estatu batzuen irudiak. Hasiera batean ematen du narrastien forma eta gaia ez datorrela bat beraien suntsitzearekin, zama politiko inplizitu-arengatik.

Jakin zuen jatorriz Parisko Nazio Plazan zeudela, eta Jules Dalouren Errepublikaren garaipena monumentuaren inguruan zeudela³.

Krokodiloen eta itsasoko animalien irudiak Dalouren monumentu nagusiaren ondoren egin zituen Georges Gardek eskultore eta animalistak, eta 1908. urtean jarri zituzten, monumentu nagusiaren apain-

garri gisa, horretarako eraiki zuten urmael batez inguratuta. Krokodiloen ahoetatik ur-zurrustak ateratzen ziren, eta iturri apaingarri gisa.

Gero, berriki egondako gertaeren eraginez krokodiloen irudiek kutsu politikoa hartu zuten. Horrela, zenbaitek Errepublikaren inguruaren zeuden arriskuen alegoriatzat hartzen zituzten.

Iritzi publikoak zioen “piztiak” aldi horretan eskuin mutur faxistak erregimen berriaren kontra egindako protestei erreferentzia egiten ziotela, eta errepublikaren kontrako eskuinaren karikatura ontzat hartzen zituzten, amorruz oihukatuz. Irudiak, beraz, ideologiaz kargatu ziren.

Gero, Alemaniak Frantzia okupatu ondoren, alemanek krokodiloen irudiak suntsitu zituzten. Horrela, esanahi eta itxura politiko berriaren herri-zurrumuruak berretsi ziren.

P. Jahanen argazkietan irudiak pilotuta agertzen dira, apurtuta. Irudien ondoan, estatuei hitz egin ari direla ematen duten egilearen zenbait testu daude.

“Barrikadetan egongo balira oihukatzen dute”, dio testu batek apurtuta dagoen krokodilo baten argazkiaren azpian.

02/ XX. mendeko hogeita hamarreko hamarkadan askotan koadroaren ikonografia “munduari irekita dagoen leiho” bat gisa agertzen den, eta horri buruz aritu da Susan Buck-Morss⁴. Egileak bi ikuspegitatik azaltzen du bere klixer bihurtzea: batetik, Gulf Refining Company konpainiaren 1934ko publizitate-iragarki bat, non exekutibo batek bere bulegotik etorkizuna bere esku dagoen industria-konplexu bat

1. COCTEAU, JEAN (1977). *La mort et les statues*. Seghers. Paris.

2. “Nous, maréchal de France, chef de l’État Français, décrétons: il sera procédé à l’enlèvement des statues et monuments en alliage cuivreux, sis dans les lieux publics et les locaux administratifs, afin de remettre les métaux constituant dans le circuit de la production industrielle et agricole” Jatorrizko aipua hemen: COCTEAU, JEAN (1977). *La mort et les statues*. Seghers. Paris. (54. or.)

3. Dalouren monumentuaren sortzeari eta suntsitzeari buruzko datu zehatzak zabal azalduta daude hemen: MICHALSKI, SERGIUSZ (1998) “Democratic Statuomania in Paris” Hemen: MICHALSKI, SERGIUSZ (1998) *Public Monuments: Art in political bondage 1870-1997*. Reaktion Books. London. (17-26. or.)

4. BUCK-MORSS, SUSAN (2004) *Amestutako mundua eta hondamena*. Masen utopien desagertzea Ekialdean eta Mendebaldean. Antonio Machado. Madril. (211. or.)

begiraten duen; bestetik, Magnitogorskeko langileek egunkari batean argitaratutako irudi bat, garai berekoa, "Nire fabrika" legendarekin, non langile sozialista bat leihotik aterata agertzen den fabrikari begira.

Bistakoa da bi irudien arteko antzekotasuna, baina egileak, bietan erabilitako ikonografiaren irakurketa politikoa egin eta haien artean dauden desberdintasun handiak azaltzen du pixkanaka.

Goitik margotuta dago exekutibo amerikarraren irudiaren kasuan, eta horrek botere-sentsazioa ematen dio. Sobietar langilearen kasuan beherago dago, langileak oinarririk haren eraikuntzan parte hartu zuela adierazteko. Bi ikuspegi horiek badirudi funtsezko desberdintasun bat erakusten dutela, klase-desberdintasuna, bi irudien artean.

Buck Morssek bi irudi horien inguruan dauden elementuak ere nabarmentzen ditu: telefono bat Gulfen kasuan (horrekin pertsonaia "urrutirik aginduak emateko gaitasuna" handitzen du); sobietar irudiaren kasuan, etxeko eszena bat dirudi (pertsonaia mahuka-hutsik dago), eta dagoen eremua, hamarkada bat lehenago ildo abangoardista eta konstruktibistagoekin adieraziko litzatekeena, poshnost (sobietarrez kitsch-ren baliokidea dena) modu batez eginda dago, parpailadun gordinekin eta lore bizien pare bat loreontzirekin.

Buck-Morssek itxuraz kaltegarriak ez diren, itxuraz sobietarren apaingarriak diren bi elementu horiek baino gehiago aztertzen du.

Irudian agertzen diren bi landareak (kautxua loreontzi batean eta geranioa bestean), Svetlana Boymek adierazten duen moduan, burges txikiaren degenerazioaren sinbolo metaforikoak dira.

Boymek bi landareei atxikita dagoen ideologia anti-komunistari buruz hitz egiten du. Kautxuaren landarearen Alexandr Laktionovek 1952. urtean (Apartamentu berria) egindako pintoretako batean ere agertzen zen.

Laktionoven irudian, familia batek pozez ospatzen du etxe berrian sartzea. Pintura hori, jabe pribatuaren sarreraren alegoria dena, zenbait hamarkada lehenago sobietar imajinarioaren barruan egon ziren

etxebizitza komunalen ikuspegi urruna zen. Eszenan agertzen diren elementuen artean: hainbat tresna pertsonal, haurrentzako jostailuak, pilatuta dauden zenbait liburu, Stalinen erretratu bat, beste salgai bat gisa, eta eszenaren leku nagusian kautxu landare bat.

Boymek geranioaren erabilerei buruzko argudiaketa-rekin jarraitzen du. Nagusiki gozokiak eta perfumeak egiteko olio etereoak ateratzeko erabiltzen ziren. Hori izan zen Stalinen garaian bi landare horiek kentzeko arrazoi nagusia, bestela esanda, kautxuaren nahiz geranioen etxeko landareen "gaiztakeria" da ez emankortzat hartzen zirela, eta beraz, konnotazio burgesa zuten⁵.

03/ Ezaguna da 1945eko Postdameko konferentziaren ondorengo irudia, Stalin, Churchill eta Trumanekin.

Cecilienhofen gazteluan bildu ziren eta gelak goitik behera apaindu zituzten, indar aliatuen buruen gustura.

Sarrera nagusian zirkulu-formako eremu bat dago eta Stalinekin berak eskatuta biltzar horretarako apaindu zuten; ez gonbidatuak hartzeko estatua batekin, baizik eta geranio-loreaz osatutako izar gorri batekin.

Konposizioa arruntzat edo apaingarrizat har liteke, baina herrialde aliatuen arteko bilera izanda, Ardatzeko herrialdeak garaitu ondoren, geranioen izarra bateratzearen monumentu sinbolikotzat har dezakegu. Zenbait hamarkada lehenago, ikuspegi estetiko eta politikotik traizio ideologikoaren sinbolotzat hartuko litzateke (sobietar Errusiaren aldetik, aurretik azaldutakoa kontuan hartuz), eta orain irudiak aurkakoak ziren bi elementu zituen. Esan dezakegu geranioen izar horrek dagoeneko Cecilienhofen egun horretan egondako batasun kontraesankor hori dagoeneko iragartzen zuela.

04/ 1965. urtean, gerra hotzaren goraldi betean Ipar Koreako Kim il Sung eta orduan Indonesiako

burua zen Sukarno Bogorrek (Indonesia) lorategi botanikotik paseatzen zuten. Topaketaren zenbait bertsioren arabera, Indonesiako burua Ipar Koreako bere kidea ikustean oso deigarria zen landaren baten aurrean gelditu zen. Besteak opari bat ematea erabaki zuen eta hortik aurrera loreari Kimil Sungi esan zituen.

Zenbait urte geroago, Japoniako zientzialari batek lore hori Ipar Koreako Errepublikara moldatzeko lan egin zuen, eta landarea genetikoki aldatu egin zuen, loraldia eta Kim il Sungen jaiotze-data batera gerta zitezten. Horrela, Kimjongilia ere sortu zuen, txertaka berarekin, Kim Jong-il Ipar Koreako buruaren urtebetzearen egun berean gerta zedin.

Bi kasu berezi horien ondoren, Ipar Koreako Errepublika Demokratikoan, bereziki Lore Artearen Azokaren bidez, Pyong Pyan hirian, lore-kultura ideologia hegemonikoaren ekoizpen-esparru luzatua da.

Bi lore-lanak monumentutzat hartzen dituzte, eta ezeztazina da memoriaz kargatutako elementu gisa duten estatusa, hots, adierazle sinboliko jakin gisa. Denboraren eta espazioaren arteko erlazioa ere badirudi material nahiko dinamikoa dela publizitate-elementu gisa banatzeari dagokionez. Beraz, agian egokia izango litzateke monumentu-material eraginkortzat hartzea.

Hori jakinda, zaila da politikaz kanpoko ikuspegi bati eustea, esaterako, Yevgeny Fiksen loreen inguruko koadroen aurrean. Egileak bederatzi laneko sail bat sortu zuen, Flower Paintings izenekoa, eta horietan guztietan erdian jartzeko aukeratutako lorea Kimjongilia da. Fiksen lanek, itxuraz antzekoak badira ere, ez dute inolako zerikusia lore-pinturarekin.

05/ Aspaldi metroz joaten nintzen eta irudi bat grabatuta geratu zitzaidan. Orduan, ez dakit ondo zergatik, baina xehetasun horri argazki bat ateratzea erabaki nuen, izan ere, adierazgarria iruditu zitzaidan. Irudiak argazkilari moduan dudana ezgaitasuna eta unearen abiadura nabarmentzen ditu.

Xehetasunetan sartuz, deigarria egin zitzaidana ez dira ez Nike Air Force One, ez eta nire aurrean ze-

goen gazteak eramaten zituen super skinny jean eskuak ere, bi elementu horiek arruntak dira dagoeneko. Benetan deigarria egin zitzaidana odola zerion urratu bat izan zen. Zapataren eta galtzaren artean zegoen, Akiles-en tendoia ondoan, ziur asko oinetakoak galtzerdirik gabe eramateagatik gertatutakoa.

Pasadizozko gertaera bat izango litzateke azken asteetan ikusten dudana lehen aldia izango ez balitz. Duela ez asko beste mutil bat ikusi nuen marka berdinarekin, baina bi oinetan, ongi ikusten ziren bi lotura itsaskorrez estalita, eta berriro galtzerdirik ez eramateagatik zen. Baina ziur asko larriagoak ziren, hark eramaten zituen oinetakoak zurrungoak zirelako (ingeles estiloko mokasin batzuk).

Bi kasu horiek garrantzitsuak ez badira ere, argi erakusten dute nola ezartzen eta nagusitzen den hegemonia (beti) indarkeriaz, gauza txikienetatik. Urratu txiki horrek, hasiera batean garrantzirik gabekotzat hartzen den askoz ere arazo zabalago bat barne hartzen du.

06/ Hastapenetatik kubismo analitikoak zerbait ekarri bazuen, bere inguruarekin batzea lortzen zuten irudizatikatzearen eredu piktoriko bat izan zen⁶. Gertaera horrek agian oihartzun handiagoa hartuko zuen esparru militarrean eremu artistikoan bertan baino gehiago. 1917. urtetik aurrera, Armada britainiarrek eta estatubatuarrek zenbait estrategia garatzen hasi ziren esparru honetan. Gerra-helburuetarako kamuflajea engainu bisualaren artea da, beraz, artistei bakarrik eskatu ahal zaie lan hori, historikoki iruzur bisualaren egileak direlako.

Norman Wilkinsonen itsas arloko akuarelei ez genieke erreparatuko dazzle painting (pintura liluragarria) delakoaren asmatzailea izango ez balitz, hots, ontzi-kamuflajearen berariazko teknika dena. Dazzle painting, normalean lerro zuriak eta beltzak norabide desberdinetan zituen pintura zen. Horien helburua ez zen ikusezina izatea, baizik eta etsaiak nahastea, ez bakarrik ikusten ari zen ontziarena, baizik eta nabigazioaren bidearena ere bai.

5. BOYM, SVETLANA (1994) "Common places. Mythologies of everyday life in Russia". Harvard College. AEB.

6. MENDEZ BAIGES, MAITE (2007) Camuflaje: engaño y ocultación en el arte contemporáneo. Siruela. Madril.

Dazzle painting ez da bakarrik erabiltzen ontzien pinturan, armada estatubatuarrak jantzi esperimental gisa ere erabili zuen Lehen Mundu Gerran, eta sortu ondorengo urteetan emakumeen jantzietan oso modakoa izan zen ereduia izan zen. Duela gutxi, Adidas eta Nike markek dazzle diseinuak erabili zituzten RG3 eta Sb Dazzle diseinuetarako.

07/ "Tresnen gainean egindako patro (pattern) apaingarriek pertsonak gauzekin lotzen dituzte, eta gauza horiek ekartzen dituzten gizarte-proiektuekin. Ziur asko errazagoa da ume bat ohera joateko konbentzitzea -umeez normalean ez dutelako joan nahi- izarak eta burkoaren zorroa espazio-ontziz, dinosauroz edo tanto erakargarri apainduta badaude. Gauzak apaintzea gizarte-teknologiaren osagai bat da, gizarte-bizitzak eskatutako motibazioak sustatzen eta eusten dituen teknologia psikologikoa. Mundua apaindutako objektuz beterik dago, askotan, dekorazioa funtsezkoa delako gailuen funtzionaltasun psikologikorako, izan ere, gainerako funtzionaltasun motetatik ezin da bereizi, eta bereziki bere funtzionaltasun praktikotik edo gizarte-funtzionaltasunetik?"

08/ "...irudia ez da ikusten denaren zati soil bat, ikusten dena erakustea da, ikusten denaren eta hark esaten duenaren arteko korapiloa; baita hitzaren eta adierazten duenaren artekoa ere"8.

Ez dago irudirik irudimenik gabe, ez eta formarik formalizatorik gabe. Ikusgaitzat hartzen dugunak irudimenezko hainbat modu ditu gure aurrean aurkezten denean, norbaitek bidaltzen duelako eta subjektibotasunez erakusten delako beti. "Aukera, ekintza eta eszenaratze bakoitzak irudi desberdina osatzen du, gorputz bati lotuta, ingurune, espazio, gramatizitate batekin bat, gutxi eta tentsio multzo batekin, gizarte-funtzio, interpretazio-esparru batekin... Irudi gisa antzematen eta erabiltzen duguna faktore

horien guztiak elkartzearen emaitza da, aurkezteko, txikiagotzeko eta lotzeko moduen korapilatzea da. Beraz, agian gaur egungo gizartean irudien politikari egin beharreko lehen mugaketa bere baldintza bikoitza azpimarratzea izango litzateke: kokatzeko zain dagoen tresna gisa, eta zentzua hartzen duen agertoki batekin lotuta dagoen jarduera gisa"9.

09/ Irudimen-ariketa (ez-)emankor bat proposatu nahi dut. Abiapuntu modura antzinatik gaur egun arte boterearen indarrarekin lotuta dagoen zeinu batekin: fasces sinboloari buruz ari naiz. Haga-sorta bat da, mutur batean aizkora-buru edo labrys bat sostengatzen duen uhal batekin lotuta dagoena. Justizia bertikalaren, boterearen eta zigorraren ezarpenaren sinboloa, prozeduran indarkeria erradikaleko dosi bat izanda, iragan mendean Italiako faxismoak aldarrikatutakoa, estandarte gisa, hortik hartzen baitu bere izena. Ahaztu dezagun une batez haren esanahiaz, eta gera gaitzen haren gauzatzearekin. Normalean zilindro-forma paralelo gisa adierazten da, fuste ildaskatu baten zutabe baten azalera uhinkari bat dirudien masa. Forma leuna, barruan ideologia gogorra duena. Bere azalerarekin bakarrik geratzen bagara eta adierazpen diedriko batetik ez badiogu begiratzen, aurretik oinplanora begiraturaz, zirkulu jarraien jarraitutasun bat osatzen duten zilindroak ikusiko ditugu.

oooooooooooo

Haien gainetik mugituko gara ukituz, sentsazioa leundu arte. Sigi-sagako lerro batean ukituko dugu forma osoa. Forma bihurtzutsua. Faxismoak estetiko bihurtzen du.

~~~~~

10/ Moda, eguneroko bizitzaren, ohituren eta gustu estetikoaren isla psikologikoa izaten zena, orain zenbait lantokitan eta gizarteko jarduera berezi

baterako erabiltzeko diseinatuta dagoen janzkera batekin ordezkatzeko ari da. Janzteko modu hori lan-prozesuan bakarrik erakutsi daiteke. Bizitza praktikotik kanpo ez da balio autarkiko bat edo "artelaneko" mota berezi bat"10.

Stepanova jantzien diseinuarekiko eta modarekiko interes berezia agertzen hasi zen artistetako bat da, 1920ko hamarkadaren hasieran, eta diziplina baliotsuztat jotzen zuen ideia konstruktivistak egiteko. Jantzien diseinua, bereziki Liubov Popovak, Stepanovak bereziki eta maila desberdinago batean Sergei Burylinek eta Oskar Griunek egindakoa, Moskun, Petrogradon eta Ivanovon esperimentazioaren faktorerik interesgarrienetako bat bihurtzen hasi zen (eszenografia, portzelana eta altzarien diseinuarekin batera). Sormen horien orientazioan sentimendu konstruktibista zegoen, noski, eta uste zuten "artea... kultura burgesaren hipokresiak bultzatzen zuela, eta azkenean gure garaiko mundu mekanikoaren kontra egin zuela topo. Hil artea!"11 Ideia horiek izan ziren arte "purua" diseinu industrialera azkarago eramatea eragin zutenak. Hori, 1921. urtean Moskuko Kultura Artistikoko Institutuan batik bat gertatu zen. Hor izan zen, 1921eko udaberrian, Stepanova eta Popova artistek, Boris Arvatov, Osip Brik eta Nikolai Tarabukin teorikoekin batera industria-diseinua gizarte proletario berriarentzat oso egokia zen ingurune sortzailea zela erabaki zutena. Gertaera printzipio konstruktivistetako bat izan zen, teoria baino gehiago. Garrantzitsua da gogoratzea ehun-diseinuaren nozioa eta "sobietar gizon berri" bat sortzeko janzkera, sobietar Errusiaren itxura aldatzeko eskaeran zetorrela hein batean: hau da, aldaketa ekonomikoa, soziala eta 1918an Leninen Monumentu Plan handinahian gauzatu zen egitura politikoaren aldaketa. Horrek bultzada handia eman zien mundu erreala goitik behera berriro diseinatze-ko asmo konstruktibistei. Aukera handi horren barruan, kalitatean nahiz aukera estetikoan anitza dena, bereziki adierazgarriak dira publizitate-diseinuak dituzten oihalak. Zagorsk, Serpuchovo eta Ivanovoko fabriken ehun gehienak franelazkoak ziren, eta lehen sobietar sinboloen

apaingarriak eramaten zituzten satinak ziren: igitaia eta mailua, izar gorriak, egunero erabiltzen ziren eta industria-laneko tresnak, folkloretik eta iraultza osteko hamarkada islatzen zuten beste ekitaldi batzuetatik eratorritako konposizioak, eta abar. Diseinu horiek sortu ziren artista askok une horretan gertatzen ari zen aldaketa iraultzailearen oihartzuna herritarren egunerokotasunean sartu nahi zutelako. Apaingarrien eredueta garai horretan zeuden gai ospetsuak zeuden: manifestazioak, taldekatzea, herrialdearen elektrifikazioa eta nekazaritzaren aldaketa, eskolatzeko borroka, gazte komunistak, fabrikak eta abar"12.

1923. urtean Pan-Rusi Arte Erakusketa egin zen, ehun-arterako pabiloi batekin, eta besteak beste Alexandra Exterek eta Vera Mukhinak parte hartu zuten. Exterek azaldu zuten "bizitza modernoaren eritmoak gutxieneko denbora eta energia inbertsioa eskatzen duela. Merkatarien apeten arabera aldatzen diren gaur egungo modei bere sinpletasunean funtzionala eta ederra den janzkera bat kontrajarri behar diogu"13. Urte berean bi artistek ehun-ekoizpenaren arloko aldizkari bat argitaratu zuten beste artista batzuekin batera, eta hor, jantzi mota berri bat sortzea pentsaezina zela eztabaidatzen zuten, ehun-dekorazio mota berri batean pentsatu gabe. Bacterio, 1978. urtean Ettore Sottsass-ek diseinatutakoa, geroago Memphis Taldea deitu zitzaion estandarteetako bat izan zen. Bere forma okertsuek, sigi-sagako lerro uhinkariak, eguneroko bizitza hainbat agertokitan estetiko bihurtzeko asmoa zuten. Deskonposizioa eredu gisa, errepikapena estrategia gisa. Memphisen eta bere inguruko asmoak eta aurretik aipatutako sobietar artistenak oso bestelakoak ziren, nahiz eta itxuran, haien diseinu eta forma soik eta geometrikoak azalera oso desberdinak ez izan. Aipatutako Sottsass-aren formek ez zuten gizarte-loturarik, merkataritzaren globalizazioaren sorrerarekin eta kontsumoarekin lotuago zeuden, izaera internazionalista batekin baino gehiago. Bacterio horiek, nire ustez, ehun-diseinuan, sortu berri zen ideologia neoliberal politikarako zena ziren.

7. GELL, ALFRED (1999) "The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology» Hemen: The Art of Anthropology. Essays and Diagrams, Edición de Eric Hirsch, Berg, Oxford. New York.  
8. RANCIERE, JACQUES (2008) "El teatro de las imágenes" Hemen: Alfredo Jaar. La Política de las Imágenes. Ediciones Metales Pesados. Santiago de Chile. (77. or.)  
9. LARRAÑAGA ALTUNA, JOSU (2010) "Disensos visuales. Nuevas formas de implicación imaginaria en el arte" Hemen: Arte y Política. Editorial Complutense. Madrid.

10. STEPANOVA, VARVARA (1923) "Kostium segodniashnego dnia-prozodezhda" Hemen: LEF. 2. ZK. Mosku. (65. or.)  
11. GAN, ALEXEI (1922) Konstruktivizm. Tver. Ingelesezko itzulpena hemen: BOWLT, JOHN E.(ed.) (1976) Russian Avant Garden: Theory and Criticism 1902-1934. Ed. Viking. New York.  
12. YASINSKAYA I.(1983) Soviet Textile Design of the Revolutionary Period. Thames & Hudson. Londres.  
13. STRIZHENOVA, T. (1991) Soviet costumes and textiles: 1917-1945. Flammarion. Londres.



# NUNCA LO SUFICIENTE

Por Fernando Baños Fidalgo

*Then McCarthy asked one last question: "Mr. Hammett, if you were spending, as we are, over a hundred million dollars a year on an information program to fight communism, would you purchase the works of some 75 Communist authors and distribute their works throughout the world, placing our official approval upon those works?" Hammett replied, "If I were fighting communism, I don't think I would do it by giving people any books at all."*<sup>1</sup>

El miedo a las dudas que generan las obras de determinados autores en sus receptores, la forma en la que cuestionan los grandes relatos –que el consenso (más o menos plural) transforma en “verdades”– y, sobre todo, la imposibilidad del poder político de rehacerse simbólicamente a través de la producción de nuevos sentidos –su razón de ser es, precisamente, la de proteger su “verdad” para buscar la confrontación del contrario–, hace que el poder político (apoyado por los poderes fácticos) desvíe la atención hacia las vidas y opiniones de las personas que crean dichas obras –incluso recreando capciosamente determinados episodios–, cuando en realidad la importancia de sus vidas y sus opiniones es intrascendente en comparación con la de sus obras.

Antes de afiliarse en 1937 al Partido Comunista de los Estados Unidos de América, Dashiell Hammet, creador de la novela negra y autor entre otros de “El halcón maltés” (“The Maltese Falcon”, 1930) – adaptada al cine por John Huston en 1941–, había escrito cinco novelas. Cuando en 1953 fue llamado a declarar por la Subcomisión Permanente de Investigación de la Comisión del Senado para Operaciones

Gubernamentales, presidida por el senador republicano Joseph Raymond McCarthy, su interrogatorio<sup>2</sup>, muy parecido al de otros “disidentes” y “activistas políticos”, partía de un relato lleno de retórica anti-americana: la producción literaria de Dashiell Hammet, miembro del Partido Comunista y encarcelado dos años antes por desacato al Tribunal del Segundo Distrito de Nueva York –se negó, entre otras cosas, a facilitar información sobre el paradero de dos prófugos comunistas– tenía que ser, indiscutiblemente, comunista. Es decir, se creaba retroactivamente una posibilidad que se insertaba de lleno en los libros escritos por Hammet años antes de su afiliación al Partido Comunista: la de ser comunistas. Y la Subcomisión convino en simplificar esta narrativa a una pregunta tan simple como compleja de responder: –Entre estos relatos, ¿alguno abordaba temas sociales?

Una de las películas más conocidas de Frank Capra (y una de las más aclamadas de la historia del cine) es “Qué bello es vivir” (“It’s a Wonderful Life”, 1946). Por esta película, el FBI que dirigía John Edgar Hoover declaró a Capra sospechoso de ser comunista, simplemente porque abordaba un tema social: el de un poderoso banquero que trata de arruinar a un humilde empresario (por cierto, también banquero). Concretamente, el informe del FBI dictaminó que la cinta era un “intento obvio de desacreditar a los banqueros (...) truco habitual usado por los comunistas”, siendo la película “un deliberado intento de desprestigiar a la clase alta”. A pesar de que muchas de las películas anteriores de Capra también

1. Entonces MacCarthy hizo una última pregunta: “Sr. Hammet, si usted estuviera gastando, como estamos haciendo nosotros, más de cien millones de dólares al año en un Programa de Información con la supuesta finalidad de combatir el comunismo, y si usted estuviera a cargo de ese programa para combatir el comunismo, ¿compraría las obras de unos setenta y cinco autores comunistas, las distribuiría por todo el mundo, con nuestro sello oficial de aprobación estampado en esas obras?” A lo que Hammet respondió: “Si yo estuviera combatiendo el comunismo, no creo que dejara que la gente leyese libro alguno.” Smith, C.R. (ed.) (2011) *Silencing the Opposition. How the U.S. Government Suppressed Freedom of Expression During Major Crisis*. New York: Suny Press, p.188.

2. Sobre los interrogatorios a Dashiell Hammet en español ver: Hammet, D. (2011) *Interrogatorios*. Madrid: Errata Naturae.



trataban temas sociales, como “El secreto de vivir” (“Mr. Deeds Goes to Town”, 1936) o “Caballero sin espada” (“Mr. Smith Goes to Washington”, 1939), su obra nunca fue “etiquetada” de comunista. En efecto, Frank Capra no era comunista (motivo suficiente para que no se creara retroactivamente la posibilidad de que su producción cinematográfica se cargase ideológicamente con tal “condición”), al contrario, Frank Capra era un reconocido conservador, uno de los cineastas “bandera” de la industria *hollywoodiense*, un patriota que al entrar Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial trabajó como coronel para la *US Army* y bajo la tutela del general George C. Marshall –el del famoso plan que luego ganaría un premio nobel de la paz– dirigió una serie de películas documentales “informativas” –a Capra no le gustaba el término “propaganda”, más propio de las películas nazis– con el objetivo de explicar a los soldados americanos por qué iban a luchar en la guerra y los principios por los cuales iban a hacerlo. La serie en cuestión se llamó “Why We Fight” (1942-1945) –al igual que Capra, otros dos cineastas de prestigio se encargaron de producir películas documentales para las fuerzas armadas: William Wyler, con el grado de mayor, en la *Army Air Forces*, y *John Ford*, con el grado de comandante, en la *US Navy*–.

Parece evidente que toda producción artística que aborde “temas sociales” puede hacer saltar las alarmas de la censura –palabra que no es propiedad únicamente de los sistemas totalitarios, como se acaba de ver con el ejemplo de la democracia más “ejemplar” y “consolidada” del mundo– pero por sí misma no determina su categorización ideológica. Además, la aparente –¿irrefutable?– carga ideológica asignada por la narrativa oficialista a una producción artística determinada suele tener consecuencias parecidas: en el caso de Hammet, sus novelas (comunistas) fueron eliminadas de las bibliotecas del Departamento de Estado (acción corregida tiempo después con la llegada del General “Ike” Eisenhower a la presidencia del país), ya que, como afirmó el propio Hammet, un estado que combate el comunismo

debería controlar lo que la gente lee operación que, como ya sabemos a estas alturas, un estado comunista también hace–. Otro ejemplo es el del conocido escritor ruso Isaac Babel. Babel fue uno de los millones de muertos que dejó tras de sí la “gran purga”, la serie de campañas de represión y persecución políticas llevadas a cabo a finales de la década de los años treinta del pasado siglo en la Unión Soviética de Josef Stalin. Después de un tiempo alineado con el realismo socialista del régimen soviético, Babel cayó en desgracia<sup>3</sup>. Tras ser arrestado en 1939 por ser “participante activo en una organización de escritores antisoviética”, fue fusilado en 1940. Con su detención desaparecieron varios manuscritos, libretas de notas y cuadernos que, evidentemente, eran tan antisoviéticos como su creador –¿Nunca se es lo suficientemente comunista!

Vivir en el límite, sea cual sea, tiene graves consecuencias. El límite puede ser la delgada línea que separa dos corrientes ideológicas tan dispares como las que representan el imperialismo americano y el comunismo soviético (Hammet nunca declaró públicamente su condición de comunista para evitar autoincriminarse pero fue comunista en un país imperialista –los EEUU de Roosevelt– que al entrar en guerra hubo de aliarse con un país comunista –la URSS de Stalin– para luchar contra el mismo nazismo que había evitado condenar años antes. Hammet, como hiciera Frank Capra, se alistó en el ejército de su país para luchar contra la barbarie nazi pero su condición de comunista americano se lo impidió y terminó destinado en una remota isla de Alaska para “pasar el rato”). Pero el límite también puede ser la delgada línea que separa dos derivas de la misma corriente ideológica (Babel, comunista marxista, afín al realismo socialista soviético, tomó uno de esos “desvíos” peligrosos mostrando (delicadamente) su inconformidad con el régimen estalinista en su obra de teatro “Maria” (1934), algo que años después, a pesar de su fama internacional, le costaría la vida). Y es que ser autor/cineasta/artista popular lleva asociada la necesidad de pertenencia a un gru-

3. Para más información al respecto ver: Kuchment, M. y Rubenstein J. Los últimos días de Isaac Babel. Nexos, 1990 (online: <http://www.nexos.com.mx/?p=5963>)



po ideológico, en el que ni las circunstancias que lo definen deben verse alteradas ni los miembros que lo componen pueden sentirse como diferentes o desiguales, además de evitar la especulación de que un grupo contrario tenga dudas sobre dicha pertenencia. Si no es así, los dos grupos se pliegan sobre sí mismos para convertir el límite en “objeto de”. No es posible tener ideas heterodoxas sin caer de bruces noqueado por los golpes de ambos grupos. “Tomar posición” es “comprometerse”, es jurar fidelidad a una “verdad” por encima de cualquier pensamiento emancipado. Por esto, tener autonomía y desviarse (de esa “verdad”) significa tomar posición por lo ambiguo, por lo no definible, significa “no comprometerse”, como si el compromiso con el propio pensamiento no fuera una toma de posición. Dudar de una verdad es reduplicar esa verdad, ponerla ante un espejo para buscar la verdad de la verdad y al hacerlo, cuestionar la propia verdad replegada. Esta debería ser la función no del arte político, sino de todo arte. El escritor George Orwell, miliciano del Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM) en la Guerra Civil española y autoproclamado antiimperialista, manifestó su crítica al totalitarismo estalinista (y su corrupción del socialismo) a través de la obra “Rebelión en la granja” (“Animal Farm”, 1945) –también en su novela “1984” (1949), si bien esta obra es de una lectura más amplia y compleja–. A pesar de su compromiso ideológico, medio siglo después de su muerte aún resuenan voces de la “auténtica” izquierda europea que intentan ofrecer la imagen de un Orwell al servicio del mismo imperio británico que tanto había criticado. Orwell habría entregado al Departamento de Investigación de la Información del *Foreign Office* británico una lista de personas sospechosas de ser testaferros del comunismo (dejando entrever la existencia de una supuesta “caza de brujas” por parte del gobierno laborista de la época), cuando en realidad Orwell ofreció a una amiga funcionaria de dicho Departamento una lista de “criptocomunistas, compañeros de viaje o simpatizantes” en los que no se debería confiar para colaborar en una campaña emprendida por el gobierno contra la

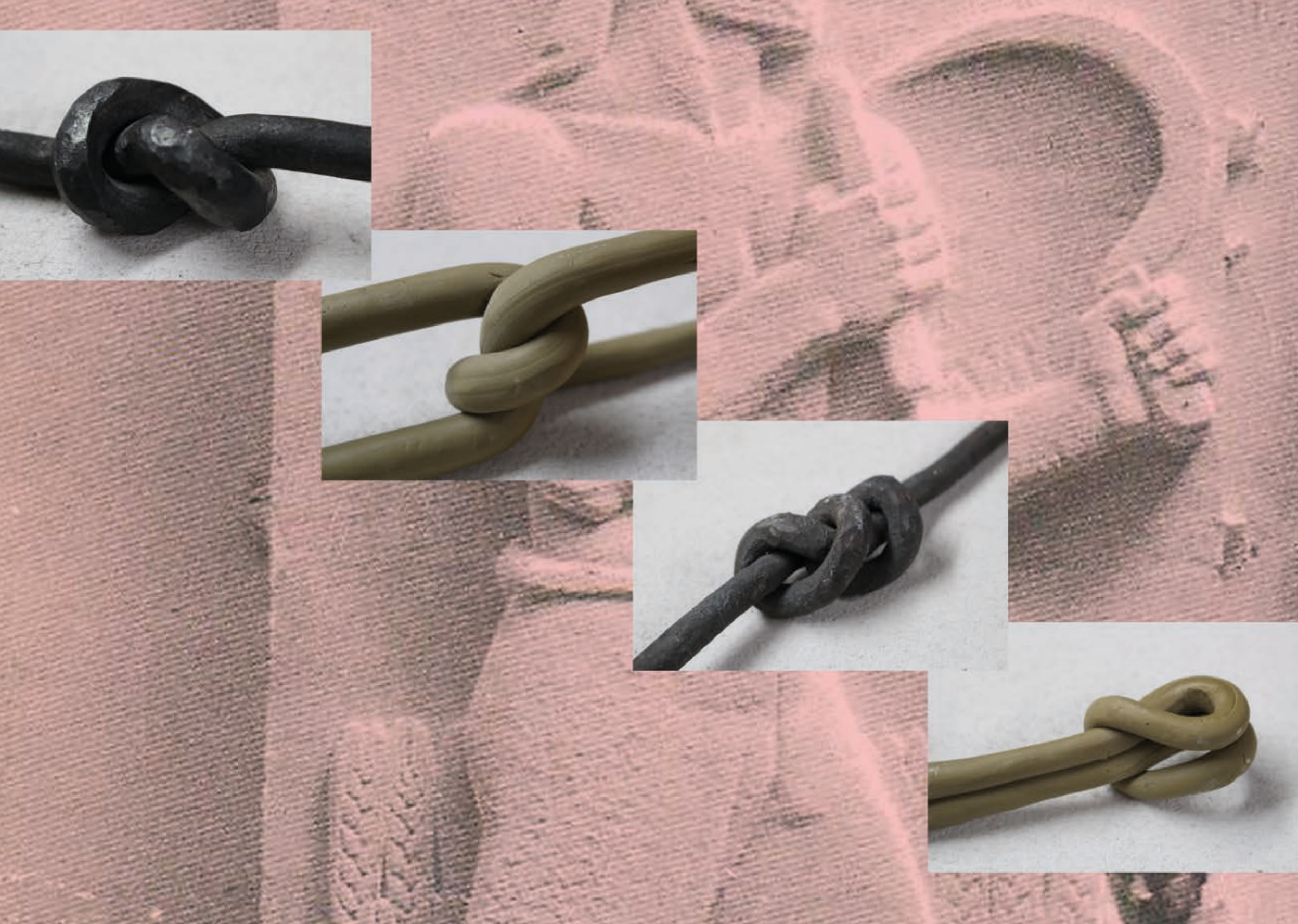
propaganda estalinista.<sup>4</sup> –¡Nunca se es lo suficientemente comunista!

El par de imágenes de Pérez Comendador que presenta Mario Espliego en “Artefactos del Encantamiento” describe a la perfección el enredo ideológico que puede establecerse en torno a las imágenes del arte. Cada escultura es ideológicamente inequívoca: por un lado, un boceto realizado en 1932 para un concurso público para realizar un monumento en homenaje a Pablo Iglesias, y por otro, una estatua ecuestre del “Generalísimo” realizada en 1953.

Sin embargo, la yuxtaposición de ambas imágenes, además de apuntar al oportunismo artesanal de su autor, enfrenta cada imagen a su propio reflejo –la de la hoz reflejándose en un futuro franquista, y la del dictador reflejándose en un pasado republicano, y en ambas la misma mano creando imagen– anulando cualquier realismo ideológico y refiriendo a una dimensión ficcional de lo “político”.

Fernando Baños es profesor ayudante doctor en la Escuela Universitaria TAI (centro adscrito a la Universidad Juan Carlos I, Madrid), artista plástico y cineasta. Doctor en Bellas Artes (UCM, 2013); Máster en Arte, Creación e Investigación (UCM, 2009); Licenciado en Bellas Artes (premio extraordinario, UCM, 2008) y Licenciado en Química (Universidad de Oviedo, 1994). Recientemente su obra se ha expuesto y/o proyectado en el Ars Santa Mónica de Barcelona (XI Festival de Vídeo de Autor Flux 2016, y ciclo *Hamaca* 2014); en la galería Noguerras Blanchard (exposición *Long Live the Old Flesh*, Barcelona, 2016); en el LII Festival Internacional de Cine de Gijón (2014); en el XVIII Festival Cinespaña (Toulouse, 2013); en el Centro de Artes de Sevilla (Festival de Cine Europeo, 2013); y en el Espai d'Art Contemporany de Castellón (Ciclo de Cine, 2013). En 2015 comisarió el ciclo de cine *Reconstrucciones* en el Centro de Arte Dos de Mayo de Móstoles, Madrid. Entre sus publicaciones destacan los libros *En cámara lenta* (Fundación Rebross y ed. Notorious, Madrid, 2015) y *El turista de la memoria* (ed. Complutense, Madrid, 2010).

4. Para más información ver el libro George Orwell ante sus calumniadores – Éditions Ivrea & Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances (Ediciones El Salmón y DDT Banaketak, 2014).





# SEKULA EZ DA NAHIKOA

*Fernando Baños Fidalgok egina*

*Then McCarthy asked one last question: "Mr. Hammett, if you were spending, as we are, over a hundred million dollars a year on an information program to fight communism, would you purchase the works of some 75 Communist authors and distribute their works throughout the world, placing our official approval upon those works?" Hammett replied, "If I were fighting communism, I don't think I would do it by giving people any books at all."<sup>1</sup>*

Zenbait egileren lanek hartzaileengan sortzen dituzten zalantzekiko beldurrak, kontakizun handiak eztabaidatzen dituzten modua -kritikariek (gutxi gorabehera anitza denak) "egi" bihurtzen dituen- eta batik bat, botere politikoak zentzu berriak sortuz sinbolikoki indarberritzeko ezintasunak -haien izateko arrazoia, hain zuzen, beraien "egia" babestea da, aurkariarekin lehia bilatzeko-, botere politikoak (bere botere faktikoez lagunduta), arreta, lan horiek sortzen dituzten pertsonen bizitza eta iritzietara desbideratzea ekartzen du -baita zenbait gertaera maltzurkeriaz birsortuz ere-, nahiz eta haien bizitzak eta iritzia garrantzitsuak ez izan, egindako lanekin alderatuz gero.

Ameriketako Estatu Batuetako Alderdi Komunistaren alderdikide egin aurretik 1937. urtean, Dashiell Hammetek, eleberrri beltzaren sortzailea eta besteak beste "The Maltese Falcon" (1930) -John Hustonek 1941. urtean zinemarako moldatutakoa- lanaren egilea izandakoak, bost eleberrri idatzita zituen dagoeneko. Joseph Raymond McCarthy senatari errepublikazalea burua zen Gobernuaren Ekintzetarako Senatuko Batzordearen Ikerketa Azpibatzorde Iraun-

korrak 1953an deklaratzera deitu zuenean, bere galdeketa<sup>1</sup>, beste "disidente" eta "ekintzaile politiko" batzuenaren oso antzekoa izan zena, erretorika antiamerikarrez beteriko kontaketa batetik abiatzen zen: Alderdi Komunistako kidea izan zen eta New Yorkeko Bigarren Barrutiko Auzitegiari men ez egiteagatik (besteak beste bi iheslari komunista non zeuden ez zien esan) bi urte kartzelaratu zuten Dashiell Hammeten literatura-lanak komunistak izan behar ziren nahitaez. Hau da, Alderdi Komunistaren alderdikide egin baino urte batzuk lehenago Hammetek idatzitako liburuetan erabat sartzen zen aukera bat sortzen ari zen atzera-eraginez: komunistak izate-arena. Eta Azpibatzordeak erabaki zuen, narratiba hori, erantzutea zaila zen galdera sinple batekin sinplifikatzea: -Kontaketa hauen artean, inork jorratzen al zituen gizarte-gaiak?

Frank Capraren filmik ezagunenetako bat (eta zinemaren historian gehien txalotuenetako bat ere bai) "Hau bizitza zoragarria da ("It's a Wonderful Life", 1946). Film honengatik John Edgar Hooverek zuzentzen zuen FBK uesteko komunistatzat hartu zuen Capra, gizarte-gai bat jorratzen zuelako bakarrik: enpresaburu apal bat (bankaria zena) hondatzen saiatu zen bankara boteretsu batena- Zehazki, FBIren txostenak ezarri zuen "bankariaren ospena kentzeko ahalegin" bat zela, "komunistek normalean erabiltzen zuten trikimailua" zena. Beraz, filma, "goi-kla-searen ospea galtzeko berariazko ahalegina" zen. Caprak aurretik egindako film asko gizarte-gaiak jorratzen bazituzten ere, hala nola "Mr. Deeds Goes to Town" (1936) edo "Mr. Smith Goes to Washing-

1. Orduan MacCarthyk azken galdera egin zuen: "Hammett jauna, gastatzen egongo bazina, gu orain egiten ari garen moduan, ehun milioi dolar baino gehiago urtero Informazio Programa batean, komunismoaren kontra borrokatzeko uesteko helburuarekin, eta zu komunismoaren kontra borrokatzeko programa horren arduraduna izango bazina, erosiko zenituzke hirurogeita hamabost egile komunista ingururen lanak, mundu osotik banatuko zenituzke, lan horietan gure onarpen-zigilu ofiziala jarrita". Hammetek hau erantzun zion: "Komunismoaren kontra borrokatzen egongo banintz, ez dut uste jendea libururik irakurtzen utziko niokeenik." Smith, C.R. (ed.) (2011) Silencing the Opposition. How the U.S. Government Suppressed Freedom of Expression During Major Crisis. New York: Suny Press, 188. or.

2. Dashiell Hammeti egindako itaunketak gaztelaniaz ikusteko: Hammet, D. (2011) Interrogatorios. Madril: Errata Naturae.



ton" (1939), bere lanak ez zituzten inoiz komunistatzat hartu. Hain zuzen Frank Capra ez zen komunistista (beraz, arrazoi nahikoa zen bere zinema-lanak ideologikoki "izaera" horrekin kargatzeko aukera ezinezkoa izateko), guztiz kontrakoa, Frank Capra kontserbadoretzat hartzen zuten, Hollywoodeko industriaren zinemagile "eredu" bat, Bigarren Mundu Gerran Estatu Batuetara sartzean US Army armadarako koronel gisa lan egin zuena, eta George C. Marshall jeneralaren agindupean -Marshall plan ospetsua egin eta gero bakearen Nobel saria irabazi zuena- zenbait "informazio" film dokumental -Caprari ez zitzaion gustatzen nazien filmena berezkoa zen "propaganda" hitza erabiltzea- zuzendu zituen, soldadu amerikarrei gerran zergatik borrokatuko ziren eta eta hori egiteko printzipioak azaltzeko helburuarekin. Sail horri "Why We Fight" (1942-1945) esan zioten -Capra bezala, beste bi zinemagile ospetsu film dokumentalak ekoizteaz arduratu ziren indar armatuentzat: William Wyler, maiorra, Army Air Forces-en, eta John Ford, komandantea, US Navy-n-.

Bistakoa da "gizarte-gaiei" lotzen dien edozein arte-lanek zentsuraren alarmak piztu ditzakeela -hitz hori ez da bakarrik sistema totalitarioena, munduko demokraziarik onenaren eta finkatuenaren adibidearekin berriki ikusi den moduan-, baina berez ez du bere kategorizazio ideologikoa zehazten. Horrez gain, narratiba ofizialistak ekoizpen artistiko jakin bati esleitutako itxurazko zama ideologikoak -uka ezina?- antzeko ondorioak izan ohi ditu: Hammetten kasuan, bere eleberririk (komunistak) Estatuko Departamentuko liburutegietatik kendu zituzten (geroago, "Ike" Eisenhower jenerala herrialdeko presidentetzara heldu zuzenean zuzendutakoa), Hammetek berak adierazi zuen moduan, komunismoaren kontra borrokatzen duen estatu batek jendeak irakurtzen duena kontrolatu beharko lukeelakoa. Eta jakin badakigunez, estatu komunista batek ere egiten du. Beste adibide bat Isaac Babel errusiar idazle ezagunarena dugu. Babel "purga handiak" atzean utzi zituen milioika hildakoetako bat izan zen. Iragan mendean, hogeita hamarreko hamarkadaren

amaieran Josef Stalinen Sobietar Batasunean egindako jazarpen eta errepresio politikoko kanpainen ondorioz. Denboraldi bat sobietar erregimenaren errealismo sozialistarekin lerrokatuta egonda, Babel hil egin zen<sup>2</sup>. 1939. urtean "Sobietar Batasunaren kontrako idazleen erakunde baten parte-hartzaile aktiboa" izateagatik atxilotu zuten, eta 1940. urtean fusilatua. Bere atxilotetarekin zenbait eskuizkribu, ohar-liburuxka eta koaderno desagertu ziren, eta bere sortzailea bezala, sobietarren kontrakoak ziren, noski. -Inoiz ez zara nahi beste komunistak!

Muga bizitzeak, edozein dela, ondorio larriak ditu. Muga oso bestelakoak diren bi korrante ideologiko bereizten dituen lerro mehea izan daiteke, inperialismo amerikarrak eta sobietar komunismoak adierazten dutenak bezalakoa (Hammetek inoiz ez zuen jendaurrean agertu bere komunistak izaera, bere burua salatzea saihesteko, baina komunista izan zen herrialde inperialista batean -Roosevelten AEBn-, gerran sartu zena, herrialde komunistan batekin bat egin behar izan zuena -Stalinen SESBekin-, urte batzuk lehenago gaitzetsi nahi izan ez zuen nazismoaren kontra borrokatzeko. Hammetek, Frank Caprak egin zuen moduan, bere herrialdeko armadan sartu zen basakeria naziaren kontra borrokatzeko, baina komunista amerikarra zenez, ezin izan zuen egin, eta Alaskako uharte urrunera eraman zuten, "denbora pasatzeko"). Baina muga korrante ideologiko beraren bi ikuspegi bereizten dituen lerro mehea ere izan daiteke (Babelek, komunista marxista eta sobietar errealismo sozialistaren jarraitzailea zena, ikuspegi arriskutsu horietako bati jarraitu zion, eta "Maria" (1934) antzezlanean, erregimen estalinistarekin zuen desadostasuna agertu zuen, leunki. Zenbait urte geroago, nazioartean ospetsua bazen ere, hil egin zuten). Izan ere, egile/zinemagile/artista ospetsua izateak talde ideologiko bati jarraitzeak dakar. Horrela, alde batetik, definitzen duten ingurubarrak ezin dira aldatu, eta bestetik, osatzen duten kideak desberdinak senti daitezke. Horrez gain, kontrako talde batek kidetze horri buruzko zalantzak izatea saihesten du. Ez bada horrela, talde bakoitzak

3. Horri buruzko informazio gehiago izateko, ikusi: Kuchment, M. eta Rubenstein J. Los últimos días de Isaac Babel. Nexos, 1990 (online: <http://www.nexos.com.mx/?p=5963>)



bere aldera jotzen du eta muga “xede” bihurtzen da. Ezin dira ideia heterodoxoak izan bi taldeen kolpeengatik muturrez aurrera erori gabe. “Jarrera hartzea konpromisoa hartzea da”, egia baten aldeko leialtasuna zin egitea da, aske doan edozein pentsamolderen gainetik. Hori dela eta, autonomia izateak eta egi horretatik desbideratzeak anbiguotasunaren alde egitea da, defini daitekeenaren alde. Konpromisorik ez hartzea da, konpromisoa hartzea jarrera bat hartzea izango ez balitz bezala. Egi batekin zalantzak izatea, egi hori bikoiztea da, ispilu baten aurrean jartzea egiaren egia bilatzeko, eta hori egitean, atzera egindako egia bera zalantzan jartzeko. Hori izan beharko litzateke arte ororen eginkizuna; ez arte politikoarena bakarrik. George Orwell, Batasun Marxistaren Langile Alderdiko (POUM) milizianoa Espainiako Gerra Zibilean, eta bere burua antiinperialistatzat zuena, totalitarismo estalinista (eta haren sozialismoaren ustelkeria) kritikatu zuen “Animal Farm” (1945) lanaren bidez – baita “1984” eleberrian ere (1949), hala ere, lan hori askoz ere zabal eta konplexuagoa da irakurtzeko–. Bere konpromiso ideologikoa alde batera utzita, hil zutenetik mende erdia igaro bada ere, Orwell hainbeste kritikatu zuen britainiar inperioaren zerbitzura lan egiten zuen irudia ematen saiatzen diren Europako “benetako” ezkerrearen ahotsak oraindik entzuten dira. Orwellek Britainia Handiko Foreign Office-ko Informazioaren Ikerketa Sailari komunismoaren bitarteko pertsonak izan zitezkeen pertsonen zerrenda bat eman zion (garaiko gobernu laboristaren ustezko sorgin-ehiza bat zegoela adieraziz), baina egiazki, Orwellek Sail horretako lagun funtzionario bat “kriptokomunista, bidaiakide edo jarraitzaileen” zerrenda bat eman zion, haiekin konfiantzarik ez izateko gobernuak propaganda estalinista baten kontra egindako kanpaina batean laguntzeko.<sup>3</sup> –Inoiz ez zara behar beste komunista!

Mario Espliegok “Artefactos del Encantamiento” lanean erakusten dituen Perez Comendadoreen irudietan bikain deskribatzen du artearen irudien inguruan ezar daitekeen nahaste ideologikoa. Eskultura bakoitza nahastezina da: batetik, 1932. urtean le-

hiaketa publiko baterako egindako zirriborro bat, Pablo Iglesiaren omenezko monumentu bat egiteko; bestetik, 1953. urtean egindako Francoren zaldizko estatua bat.

Hala ere, bi irudiak ondoan jartzen badira, bere egilearen artisauroportunismoa erakustez gain, irudi bakoitza ere islaren kontra jartzen du -batetik, etorkizun frankista batean islatzen den igitaiaarena, eta bestetik, diktadorearena, iragan errepublikazale batean islatuta, bietan esku bera egonda irudia sortzen-, edozein errealismo ideologiko kenduz eta “politikoa” denaren dimentsio fikzional bati erreferentzia eginez.

Fernando Baños irakasle laguntzaile doktorea TAI Unibertsitate Eskolan (Madrilgo Juan Carlos I. Unibertsitateari atxikitako zentroa), artista plastikoa eta zinemagilea da. Arte Ederretako doktorea (UCM, 2013); Artea, Sormena eta Ikerketa masterra (UCM, 2009); Arte Ederretan lizentziaduna (aparteko saria, UCM, 2008) eta Kimikan lizentziaduna (Oviedoko Unibertsitatea, 1994). Duela gutxi bere lana Bartzelonako Ars Santa Monica zentroan erakutsi edota eman duten (XI. Flux Egile Bideo Jaialdia, 2016, eta Hamaca zikloan, 2016); Noguera Blanchard galerian (*Long Live the Old Flesh* erakusketa, Bartzelona, 2016); LII Gijongo Nazioateko Zinemaldia (2014); XVIII Cinespaña Jaialdia (Toulouse, 2013); Sevillako Areen Zentroan (Europako Zinemaldia, 2013); eta Castellóko Espai d'Art Contemporany zentroan (Zinema Zikloa, 2013). 2015. urtean *Reconstrucciones* zinema-zikloa zuzendu zuen Mostolesko (Madril) Dos de Mayo Arte Zentroan. Bere argiltapenen artean nabarmentzen dira *En cámara lenta* (Fundación Rebross eta ed. Notorious, Madril, 2015) eta *El turista de la memoria* (ed. Complutense, Madril, 2010) liburuak.

4. Informazio gehiagorako ikusi liburu hau: George Orwell ante sus calumniadores – Éditions Ivrea & Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances (Ediciones El Salmón eta DDT Banaketak, 2014).



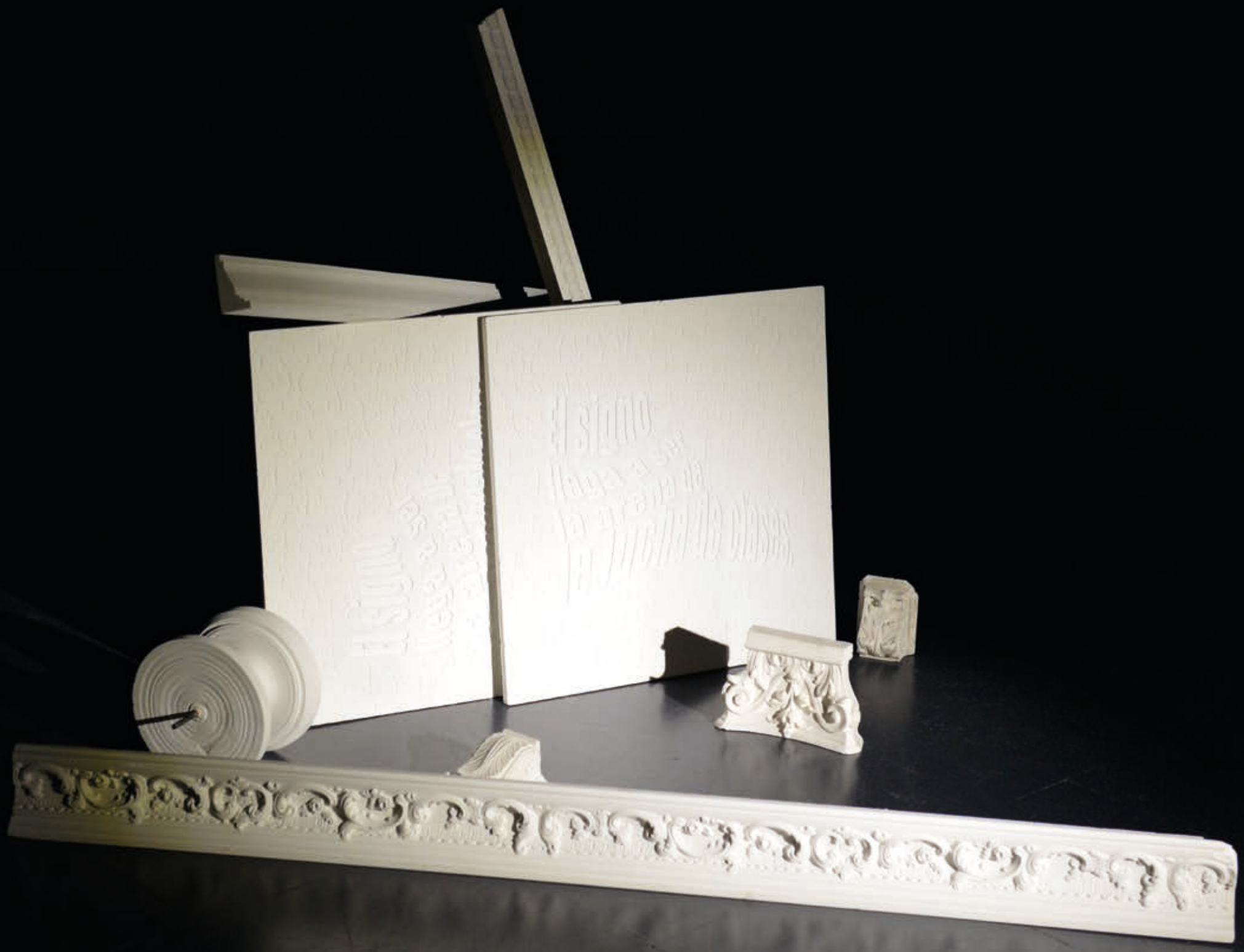




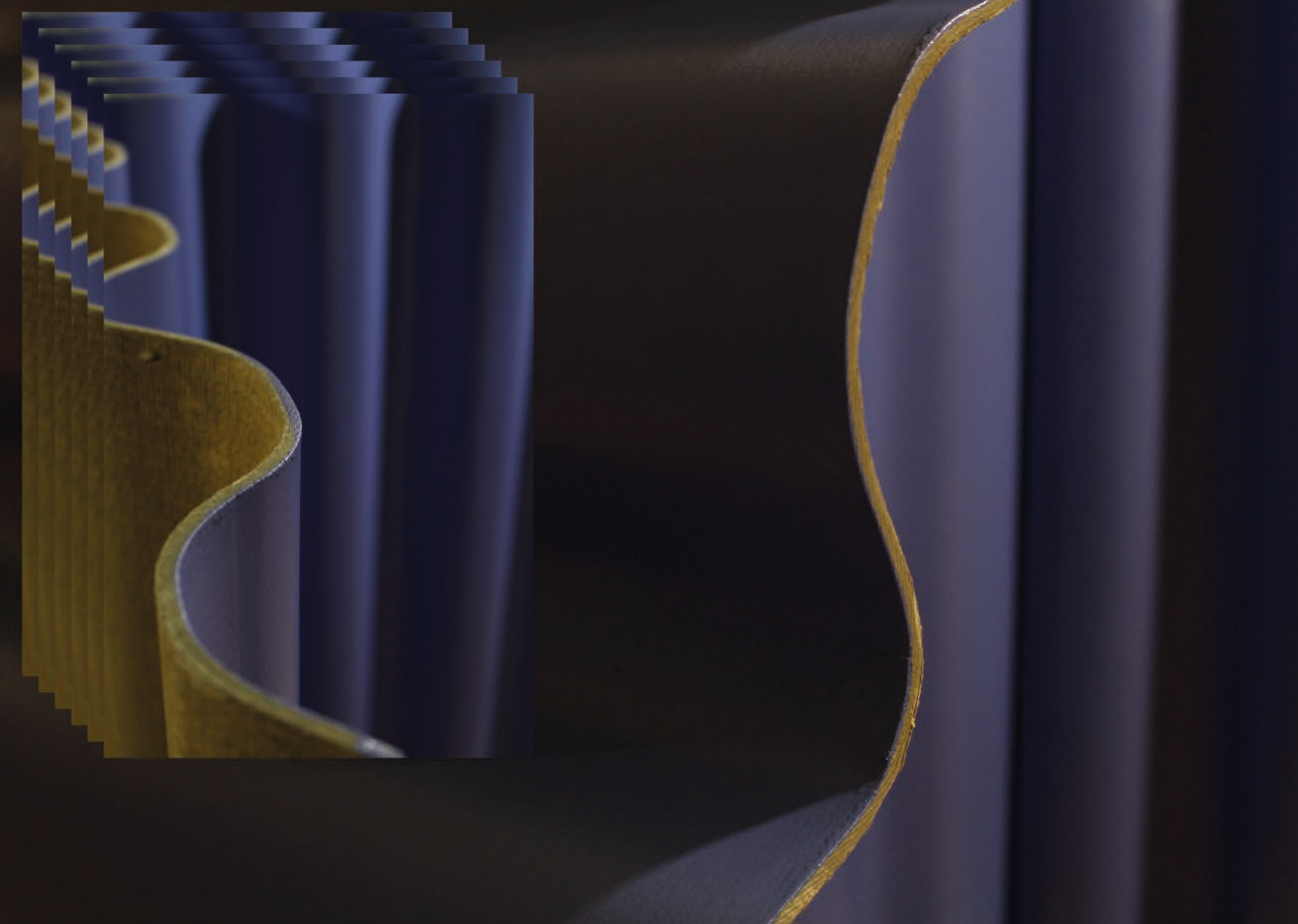




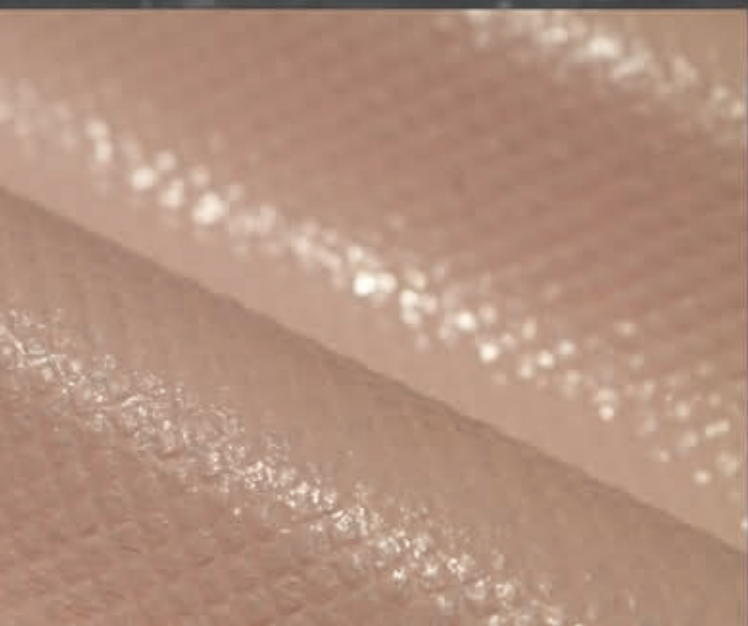
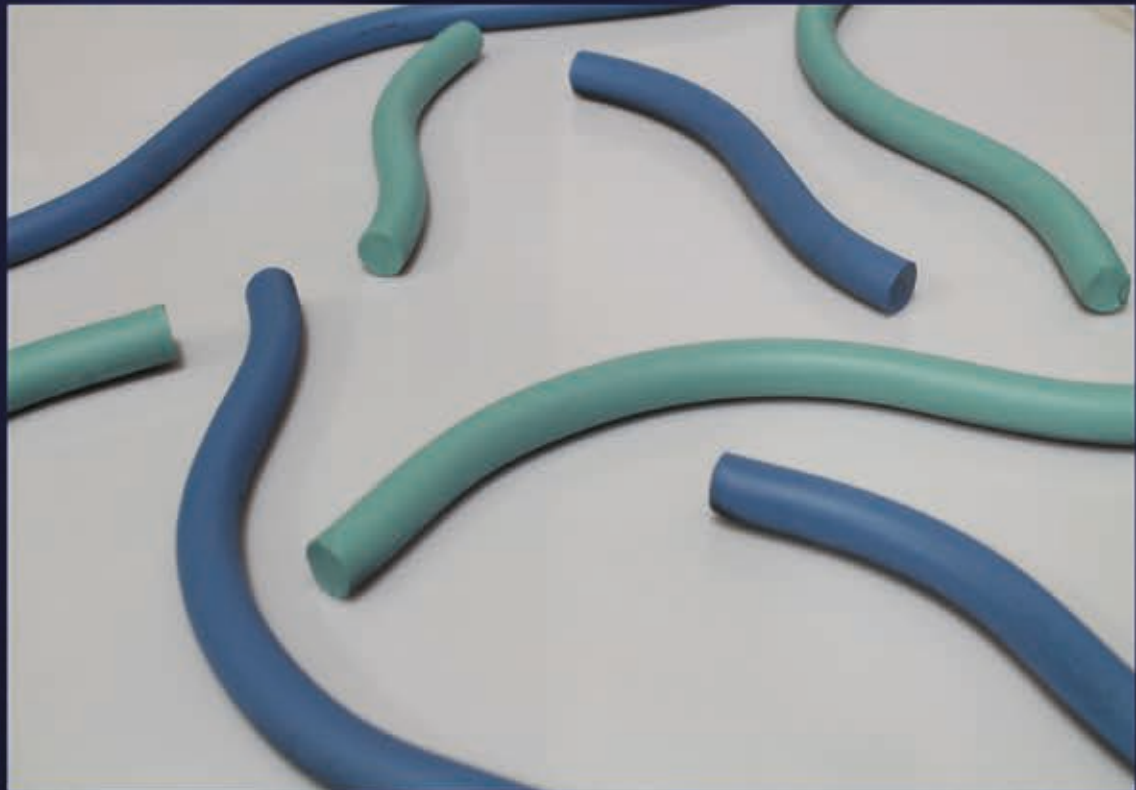
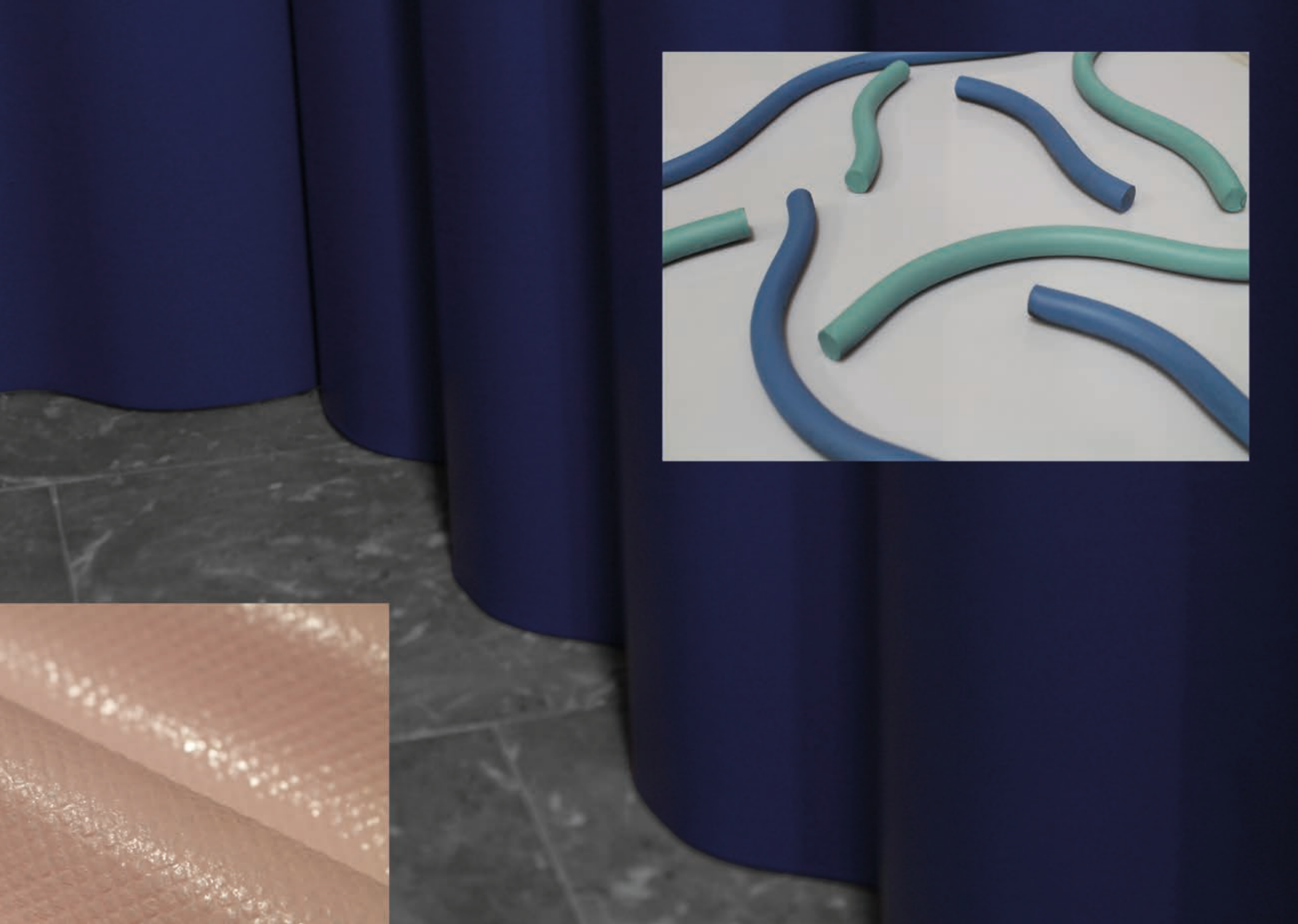




















# ARTEFACTS OF ENCHANTMENT

Mario Espliego

**01/** In 1946, Pierre Jahan and Jean Cocteau published *La mort et les statues*,<sup>1</sup> a book of images centring on the destruction of a number of Parisian monuments. The publication concludes with a short text by Jahan himself. In it, he explains how after the Germans occupied the city, the new authorities decided randomly to destroy certain monuments that did not “conform” to the status of art. In fact, they were removed more on ideological than on aesthetic grounds. The decision was published in the form of a decree:

“In the name of the Marshal of France and Head of the French State, it is hereby ordered that all statues and monuments of copper alloy situated in common areas and in government offices shall be removed in order for their constituent metals to be assigned to the industrial and agricultural production circuit”<sup>2</sup>.

The pictures in the book depict some of the destroyed statues and monuments in different locations in Paris. Among these, my eye was particularly caught by a number of pictures showing some dismantled statues of crocodiles. At first sight, the subject matter of the reptiles does not appear to fit with Jahan’s claim that the sculptures were destroyed for political reasons. I later discovered that they had been originally located in the Place de la Nation where they had been arranged around Jules Dalou’s monument to The Triumph of the Republic.<sup>3</sup>

The figures of the crocodiles and various other marine animals were created by the sculptor and animalier Georges Gardet and installed in 1908, as an

ornamental accompaniment to the existing central monument by Dalou, around which a pond was built. Jets of water spouted from the mouths of the crocodiles, so that they also functioned as decorative fountains.

The figures subsequently took on a political interpretation, when they came to be seen by some as an allegory of the dangers “surrounding” the Republic. According to popular belief, the “beasts” represented the far-right fascist protests against the new regime and they were seen as successful caricatures of the anti-republican right, bellowing in rage. And thus, the figures were steeped in ideology.

The subsequent destruction of the crocodiles by the occupying German forces appeared to corroborate the popular notion of their new political significance. In Jahan’s photographs, the figures are piled up and broken. Next to the images are a number of texts by the author that appear to make the statues speak.

“They shout as if they were on the barricades”, says one text under a photo of a dismantled crocodile.

**02/** In the 1930s, the “window opening onto the world” was a common icon in art and one which has been addressed by Susan Buck-Morss.<sup>4</sup> She gives two differing examples of the way in which the icon was transformed into a cliché. One is a 1934 advertisement for the Gulf Refining Company in which an executive looks out of his office window over an industrial complex for whose future he is responsible. The other is a picture published in a Magnitogorsk

1. COCTEAU, JEAN (1977). *La mort et les statues*. Seghers. Paris.

2. “Nous, maréchal de France, chef de l’État Français, décretons: il sera procédé à l’enlèvement des statues et monuments en alliage cuivreux, sis dans les lieux publics et les locaux administratifs, afin de remettre les métaux constituants dans le circuit de la production industrielle et agricole” Originally quoted in: COCTEAU, JEAN (1977). *La mort et les statues*. Seghers. Paris. (p.54)

3. Specific details of the construction and destruction of Dalou’s monument can be found in: MICHALSKI, SERGIUSZ (1998) “Democratic Statuomania in Paris”. In: MICHALSKI, SERGIUSZ (1998) *Public Monuments: Art in political bondage 1870-1997*. Reaktion Books. London. (p.17-26).

4. BUCK-MORSS, SUSAN (2004) *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de las utopías de masas en el Este y el Oeste*. Antonio Machado. Madrid. (p. 211)

workers' newspaper, dating from the same period, with the title "My factory", in which a socialist worker is also depicted leaning out a window looking at a factory.

There is a clear similarity between the two pictures but the author compares them, making a political interpretation of the iconography used in each one that gradually reveals the great differences between them.

In the case of the American executive, the scene is shown from a raised perspective. This adds a feeling of dominion and power. In the case of the Soviet worker, the point-of-view is lower, in reference to the fact that the worker is participating, from the base, in construction of the factory. These two perspectives appear to indicate a basic class difference between the two paintings.

Buck-Morss also calls our attention to the peripheral elements of the two scenes. In the Gulf advertisement, a telephone increases the character's "ability to give orders from a distance". In the Soviet picture, the scene is more domestic (the central character is depicted in shirt sleeves) and the space in which he stands –which a decade earlier would have been shown in more avant-garde or constructivist lines– is depicted in posh terms (the Soviet equivalent of kitsch), with lace curtains and a couple of flower pots. Buck-Morss takes her analysis of these two, apparently inoffensive, decorative elements in the Soviet scene one step further.

According to Svetlana Boym, the two plants shown in the picture (a rubber plant and a geranium) are the metaphorical symbol par excellence of petty bourgeois degeneracy.

Boym discusses the anti-communist ideology inherent in the two plants, with a rubber plant also appearing in a 1952 painting by Aleksandr Laktionov entitled *The New Apartment*.

In Laktionov's scene, a family is joyfully celebrating their arrival in their new home. The painting, an allegory of the entrance of private property, is a far cry from the communal homes that had formed part of Soviet imagery a few decades before. The scene in-

cludes multiple personal items, children's toys, piles of books, a portrait of Stalin –shown as just another piece of merchandise– and, at the forefront of the picture, a rubber plant.

Discussing the use of geraniums, Boym says that these plants were mainly employed for extracting ethereal oils to make sweets and perfumes. It was for this reason that the two plants were purged and destroyed under the Stalin regime; the "crime" of domestic rubber plants and geraniums was that they had a non-productive value, and therefore, they were presumed to have bourgeois connotations.<sup>5</sup>

The photo taken at the Potsdam conference of 1945 with Stalin, Churchill and Truman is well known.

The rooms at Cecilienhof, where the three met, were completely redecorated to match the taste of the different allied leaders.

At the main entrance to the castle there is a circular area, which on Stalin's own orders was decorated for the occasion, not with a statue, but with a red star formed of geraniums.

It would be easy to dismiss the composition as a banal, ornamental, decoration. However, given the context –a meeting of the allies following the defeat of the axis powers– the star of geraniums can be interpreted as a symbolic monument of convergence, something that some decades before would have been seen in aesthetic and political terms as a symbol of ideological betrayal (by Soviet Russia for the reasons stated above). The image contained two clearly conflicting elements. We can see the star of geraniums as presaging and summarising the contradictory union forged that day in the rooms at Cecilienhof.

In 1965, at the height of the Cold War, the leader of North Korea, Kim il Sung and the Indonesian leader, Sukarno, were strolling through the Botanical Garden in Bogor (Indonesia). According to some

accounts, the Indonesian leader noticed his North Korean counterpart pausing before one particular flower. He decided to give him a gift of the plant, and thereafter it came to be called *Kimilsungia*.

Years later, a Japanese botanist acclimatised the flower to conditions in North Korea, genetically altering it to bloom around the date of Kim il Sung's birthday. The *Kimjongilia*, which blooms around the birthday of North Korean leader, Kim Jong-il followed the same pattern.

Starting from these two particular cases, floriculture in the Democratic Republic of North Korea has become an extended field of production of a hegemonic ideology, especially through the Floral Art Fair in Pyongyang.

I see these two floral creations as monuments and I would argue that they are undeniably charged with memory, as specific symbolic representations. Even their space-time relationship appears to function as a dynamic material in terms of their distribution as an element of propaganda. It may therefore be appropriate to consider this as an effective monumental material.

Knowing this, it is difficult to look unpolitically, for example, on the series of flower pictures by Yevgeny Fiks. Fiks created a series of nine paintings entitled *Flower Paintings*, in which the central element in each picture is the *Kimjongilia*. Despite their appearance, Fiks' paintings have nothing to do with floral painting.

Recently, when I was travelling on the Metro I saw something that particularly struck me. For some reason, I decided to take a photograph of the image, which seemed to me to be insignificantly relevant. The resulting image shows both my ineptitude as a photographer and the speed of the moment.

What attracted my attention was not the Nike Air Force One or the super skinny jeans worn by the young woman opposite me – both elements are already part of an accepted consensus. What really caught my eye was a graze on her leg, visible between the shoe and the trousers at the Achilles' ten-

don, undoubtedly caused by the rubbing of her shoe without socks.

The scene would be anecdotal were it not for the fact that it is not the first time I have seen it in recent weeks. Not long ago, I saw another boy with the same mark, this time on both feet, covered in with two entirely visible plasters. Again the wounds were caused by the fact that he was not wearing socks, although in this case they were made worse by the more rigid shoes he was wearing (English-style moccasins).

Despite the minimal nature of the two cases, they reveal how hegemony is introduced and imposed (always) with violence from the smallest element.

That small graze inherently encompasses an issue that goes far further than what initially appears to be irrelevant.

If early analytical cubism contributed anything, it was a pictorial model of the fragmentation of the figure which managed to fuse it with its context.<sup>6</sup> This would perhaps have greater repercussions in the military field than in the artistic field. From 1917 on, the British and US navies began to develop different strategies in this field. Camouflage for military purpose is the art of visual deception. And whom better to entrust this task to than the artists, historically the artifices of visual deceit?

Norman Wilkinson's marine water-colours would have little or nothing to commend them were it not for the fact that this little-known artist was the inventor of 'dazzle painting' a technique used in naval camouflage, normally consisting of black and white stripes running in different directions. The purpose was not to make ships invisible but to confuse the enemy as to the model of vessel they were looking at and even more importantly, the direction it was heading.

Dazzle painting is not exclusively restricted to naval camouflage. The American army used it in an experimental uniform in the First World War and in the years following its creation it became a very fashionable pattern in women's clothing. More recently,

5. BOYM, SVETLANA (1994) "Common places. Mythologies of everyday life in Russia". Harvard University Press. USA.

6. MENDEZ BAIGES, MAITE (2007) *Camuflaje: engaño y ocultación en el arte contemporáneo*. Siruela. Madrid.

Adidas and Nike have both revisited dazzle for their RG3 and Sb Dazzle designs.

07/ "Decorative patterns applied to artefacts attach people to things, and to the social projects those things entail. A child may more readily be induced to go to bed –which children are often disinclined to do– if the bed in question has sheets and a pillowcase richly embellished with spaceships, dinosaurs, or even polka dots, be they sufficiently jolly and attractive. The decoration of objects is a component of a social technology, [...] a psychological technology [that] encourages and sustains the motivations necessitated by social life. The world is filled with decorated objects because decoration is often essential to the psychological functionality of artefacts, which cannot be dissociated from the other types of functionality they possess, notably their practical, or social functionality".<sup>7</sup>

08/ "...the image is not a simple piece of the visible, it is a mis-en-scene of the visible, a knot between the visible and what the visible is saying, and also between the word and what the word makes us see".<sup>8</sup>

There is no image without imagination, nor form without formalisation. What we call the visible acquires very different imaginary modes in its presentation to us, insofar as it is sent by someone and (always) placed in circulation from a position of subjectivity. "Each of these possibilities, acts and mis-en-scene, shapes a diverse image, tied to a body, linked to a medium, to a space, to a grammar, a set of references and tensions, to a social function, to an interpretative area..."

What we perceive and use as an image is the result of the conjunction of all these factors; it is the knotting together of its ways of being presented, referenced and associated.

So perhaps our first and most necessary remark on the politics of images in today's society should be

about its dual condition: as a device awaiting a location and as an action tied to a scenario in which it takes on meaning".<sup>9</sup>

09/ I want to propose an (un)productive exercise of imagination. As a starting point let us take a sign that is no less cryptic for being widely used, a sign that has been associated with the strength of power since ancient times. I am referring to the symbol of the fasces. This sometimes takes the form of a bundle of rods, tied with a strap, with the head of an axe or labrys protruding at one end. It is a symbol of the imposition of vertical justice, of authority and punishment, with a dose of radical violence. In the twentieth century, it was championed by the Italian fascists, who used it as their standard and from which they took their name.

Let us forget for a moment its significance and concentrate on its formal structure. It is commonly depicted as parallel cylindrical forms, a mass that is reminiscent of the undulating surface of a column with a fluted shaft. A gentle shape, harbouring a hard ideology. If we concentrate exclusively on its surface, and abstract our gaze in an exercise of multiview projection, from a side to an overhead view, we get a number of cylinders which when seen from above take the form of continued circles.

oooooooooooo

Now let us feel along them until the sensation is softened. We travel the shape in a zig-zag line. A sinuous form. Fascism aestheticizes.

~~~~~

10/ Fashion, which used to be the psychological reflection of everyday life, customs and aesthetic tastes is now being replaced by a form of dress designed for use in different types of work and for a particular activity in society. This type of dress can be

shown off only at work. Outside practical life, it does not represent a self-sufficient value or a particular type of "art work".¹⁰

Varvara Stepanova was one of several artists who began to take an interest in textile design and fashion in the early 1920s, seeing it as a valuable discipline for the practice of constructivist ideas.

Textile design, especially as proposed by Liubov Popova, Stepanova and –at a different level– Sergei Burylin and Oskar Griun, began to be seen as one of the most interesting factors of experimentation (together with set design, porcelain and furniture design) in Moscow, Petrograd and Ivanovo. Naturally, the orientation of these creations embodied the constructivist notion that "art... was sustained by the hypocrisy of the bourgeois culture and had finally collided with the mechanical world of our times. Death to Art!".¹¹ These ideas served to speed up the idea of moving "pure" art to industrial design, something that was particularly taken up by the Institute of Artistic Culture in Moscow in 1921. It was here, in the spring of 1921, that artists such as Stepanova and Popova, alongside theorists Boris Arvatov, Osip Brik and Nikolai Tarabukin, determined that industrial design was a highly appropriate creative medium for the new proletarian society.

One of the constructivist principles was 'Fact before Theory'. It is important to remember that the notion of textile design and of clothing for the construction of a "new Soviet man", came partly from the demand to transform the appearance of Soviet Russia: that is, an economic and social change and a change in the political structures which in April 1918 was materialised in Lenin's ambitious Monumental Propaganda Plan, which gave a relentless impetus to the constructivist aspirations to completely redesign the real world.

Within this wide range, varied in both its quality and its aesthetic choice, fabrics with propaganda designs are particularly interesting. The modest fabrics created in the factories of Zagorsk, Serpuchovo and Ivanovo, were mostly flannel and satin, decorated with

the first Soviet symbols: the hammer and sickle, red stars, household utensils and industrial tools, compositions taken from folklore and other events that reflected the post-revolutionary decade, etc. Behind these designs was a desire by many artists to introduce an echo of the revolutionary transformations taking place at the time into the everyday life of the ordinary population. The patterns depicted themes that were popular at the time: demonstrations, collectivisation, the electrification of the country and agricultural transformation, the fight for schooling, communist youth, the factories, etc.¹²

An Exhibition of Pan-Russian Art was held in 1923 and the pavilion of textile design displayed work by Alexandra Exter and Vera Mukhina, among others. Exter remarked that "the rhythm of modern life demands a minimum investment of time and energy. We must oppose the current fashion trends, which change on the whim of the shopkeepers, with a form of dress that is functional and beautiful in its simplicity".¹³ In the same year, the two artists, with others, published a magazine on textile production in which they argued that the creation of a new type of dress was inconceivable without the development of a new type of textile decoration.

Bacterio designed in 1978 by Ettore Sottsass, was one of the standard patterns of what would later be called the Memphis group. Its sinuous forms and undulating zig-zag lines aspired to aestheticize everyday life in multiple scenarios. Decomposition as a pattern, repetition as a strategy.

The aspirations of the Memphis group, like their context, were substantially different to those of the Soviet artists, although in appearance their simple geometric designs and forms were not very dissimilar. Sottsass's patterns, far from any social association, were more closely linked to the rise of globalised trade and consumption than any internationalist spirit. I believe those bacteria were to textile design what the nascent neo-liberal ideology was to politics.

7. GELL, ALFRED (1999) 'The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology' In: The Art of Anthropology. Essays and Diagrams, Edited by Eric Hirsch, Berg, Oxford. New York.

8. RANCIERE, JACQUES (2008) "El teatro de las imágenes". In: Alfredo Jaar. La Política de las Imágenes. Ediciones Metales Pesados. Santiago de Chile. (p. 77)

9. LARRAÑAGA ALTUNA, JOSU (2010) "Disensos visuales. Nuevas formas de implicación imaginaria en el arte". In: Arte y Política. Editorial Complutense. Madrid.

10. STEPANOVA, VARVARA (1923) "Kostium segodniashnego dnia-prozodezhda". In: LEF. N°2. Moscow. (p. 65)

11. GAN, ALEXEI (1922) Konstruktivizm. Tver. English translation in: BOWLT, JOHN E.(ed.) (1976) Russian Avant Garde: Theory and Criticism 1902-1934. Publ. Viking. New York.

12. YASINSKAYA I.(1983) Soviet Textile Design of the Revolutionary Period. Thames & Hudson. London.

13. STRIZHENOVA, T. (1991) Soviet costumes and textiles: 1917-1945. Flammarion. London.

NEVER ENOUGH

by Fernando Baños Fidalgo

Then McCarthy asked one last question: "Mr. Hammett, if you were spending, as we are, over a hundred million dollars a year on an information program to fight communism, would you purchase the works of some 75 Communist authors and distribute their works throughout the world, placing our official approval upon those works?" Hammett replied, "If I were fighting communism, I don't think I would do it by giving people any books at all."¹

Fear of the doubts that the works of some authors would raise in the minds of their readers, the way in which major narratives (which a more or less plural consensus turns into "truths") are called into question and, above all, the fact that it is not possible for political power to make itself over symbolically through the production of new meanings (its very *raison d'être* is to protect its "truth" and seek confrontation with opponents) mean that political power (supported by the "powers that be") seeks to shift attention onto the lives and opinions of the creators of those works, even resorting to captiously recreating certain episodes, when those lives and opinions are far less important than their works.

Before joining the US Communist Party in 1937 Dashiell Hammett, the inventor of the roman noir genre and the author, among other works, of *The Maltese Falcon* (1930), which was filmed by John Huston in 1941, had already published five novels. When he was called on by Republican senator Joseph Raymond McCarthy to appear before the Senate Permanent Subcommittee on Government Operations Investigations in 1953 his interrogation ², like that

of other "dissidents" and "political activists", was based on a discourse of anti-American rhetoric: the idea was that the literary output of Dashiell Hammett, a member of the Communist Party who had been jailed two years previously for contempt by the Second District Court of New York for refusing, among other things, to provide information on the whereabouts of two communist fugitives, must necessarily be pro-Communist. In other words the possibility that books written by Hammett years before joining the Communist Party were pro-Communist was raised retroactively. The Subcommittee managed to condense this discourse into a question that was as simple in its formulation as it was complex to answer: whether any of his stories touched on social issues.

One of Frank Capra's best known films (and one of the most widely acclaimed in movie history) is *It's a Wonderful Life* (1946). This film led the FBI under J. Edgar Hoover to declare that Capra was suspected of being a Communist, simply because it touched on a social issue: a powerful banker who tries to ruin a humble businessman (also a banker, incidentally). Specifically, the FBI report declared that the film was an "*obvious attempt to discredit bankers (...), a common trick used by Communists*", and that it also "*deliberately maligned the upper class*". Many of Capra's earlier films (such as *Mr. Deeds Goes to Town* (1936) and *Mr. Smith Goes to Washington* (1939)) had also dealt with social issues but his work had never been labelled as pro-Communist. Indeed, Frank Capra was not a Communist (this was reason

1. Smith, C.R. (ed.) (2011) *Silencing the Opposition. How the U.S. Government Suppressed Freedom of Expression During Major Crises*. New York: Suny Press, p. 188.

2. For information in Spanish on the interrogation of Dashiell Hammett see: Hammett, D. (2011) *Interrogatorios*. Madrid: Errata Naturae.

enough for not retroactively dubbing his output ideologically as such), but rather a renowned conservative and one of the flagship Hollywood movie-makers. He was a patriot who served as a colonel in the US Army during World War II under the command of General George C. Marshall (who was later to be awarded the Nobel Peace Prize as the proponent of the Marshall Plan). Capra did not like the term “propaganda”, which he thought more appropriate for Nazi films, but he set out to explain to US soldiers why they were going to war and according to what principles they would be fighting. He thus produced a series called *Why We Fight* (1942-1945). Like Capra, two other prestigious film-makers also produced documentaries for the armed forces: William Wyler, who was a major in the Army Air Force, and John Ford, a commander in the US Navy.

It is clear that any artistic output that touches on “social issues” is liable to set off alarms among censors (who are not only found in totalitarian systems, as shown by the example above from the world’s most “exemplary”, most “consolidated” democracy) but this does not in itself place that output in any particular ideological category. Moreover, the apparent (irrefutable?) ideological baggage that the official discourse attributes to the output of a particular artist tends to have similar consequences in each case: for Hammett it led to his (pro-Communist) novels being removed from State Department libraries (though this move was later reversed when General “Ike” Eisenhower became US president) because, as Hammett himself stated, a state that is fighting communism should control what people read. On the other hand, we know by now that Communist states do the same thing. Another example is that of the Russian writer Isaac Babel. Babel was one of the millions who died in the Great Purge, as the various campaigns of political repression and persecution conducted in the Stalin’s USSR in the late 1930s became known. After a period in which he aligned himself with the socialist realism approved by the Soviet regime, Babel fell into disgrace³. He was arrested

in 1939, accused of being an active participant in an organisation of anti-Soviet writers and shot in 1940. After his arrest several manuscripts, notebooks and exercise books disappeared. Evidently, they were as anti-Soviet as their creator. One can never be enough of a Communist!

Living on the edge, wherever it may be, has serious consequences. The edge may be a thin line that separates two ideologies as disparate as US imperialism and Soviet communism (Hammett never publicly admitted to his communism in order to avoid incriminating himself, but he was a Communist in an imperialist country – Roosevelt’s USA – that on going to war had to ally itself with a Communist country – Stalin’s USSR – to fight against the Nazis that it had failed to condemn years before. Hammett, like Frank Capra, joined his country’s army to fight against Nazi barbarism. However, as an American Communist he was prevented from doing so and ended up being posted to a remote island in Alaska with nothing to do but kill time). But the edge can also be a thin line between two tendencies of the same ideology (as a Marxist Communist aligned with soviet socialist realism Babel inclined himself towards one tendency by showing (albeit mildly) his disagreement with Stalin’s regime in his play *Maria* (1934). Years later this was to cost him his life, in spite of his international renown). Being a popular author/film-maker/artist seems to imply a need to belong to an ideological group, the defining circumstances of which must not be altered and the members of which may not see themselves as different or unequal, and in which one must avoid any speculation that an opposing group may have doubts concerning that membership. Otherwise the two groups seal themselves in and the edge becomes an object. It is not possible to have unorthodox ideas without being knocked flat by blows from both groups. “Taking a position” means “committing”; it means swearing loyalty to a given “truth” over and above any free thinking. Acting autonomously and deviating (from the given “truth”) means positioning oneself on the side of the ambi-

guous, the indefinable; it means “not committing”, as if committing to one’s own thinking did not entail taking a position. Casting doubt on a “truth” means re-duplicating that truth, holding it up to mirror in search of the truth behind the truth and, by doing so, questioning the very truth that is withdrawn. This should be the function not just of political art but of all art. George Orwell, who was a member of the POUM (“Workers Party of Marxist Unification”) in the Spanish Civil War and a self-proclaimed anti-imperialist, expressed his criticism of Stalin’s totalitarianism (and his corruption of socialism) in his novels *Animal Farm* (1945) and *1984* (1949), though the latter requires a broader, more complex reading. Inspired of his ideological commitment, 50 years after his death voices are still raised among the “real” European left in an attempt to present Orwell as being in the service of the British Empire that he criticised so much. Orwell is said to have handed over to the Foreign Office’s Information Research Department a list of individuals suspected of being Communist front men (hinting at a possible witch-hunt on the part of the Labour government of the time), when in reality what Orwell did was to provide a friend who worked at the Department with a list of “crypto-communists, fellow travellers and sympathisers” who were not trustworthy enough to work on a campaign undertaken by the government against Stalinist propaganda.⁴ – One can never be enough of a Communist!

The two works by Pérez Comendador presented by Mario Espliego in *Artefactos del Encantamiento* perfectly describe the ideological tangle that can arise concerning artistic images. Each is ideologically unequivocal: on the one hand there is a sketch drawn in 1932 for a public contest to erect a monument in tribute to Pablo Iglesias and on the other hand there is a statue of General Franco on horseback which was made in 1953.

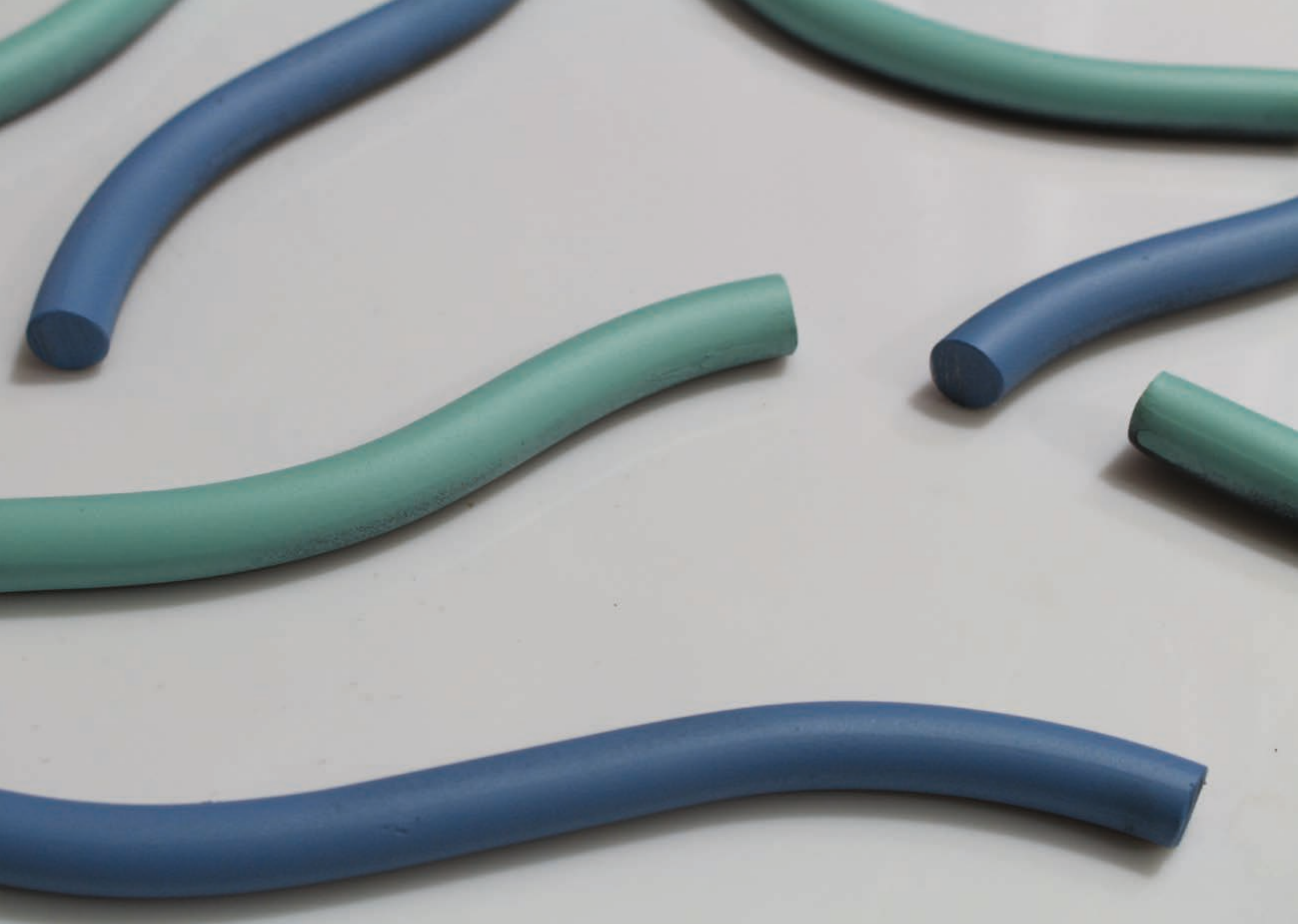
However the juxtaposition of the two pictures not only shows the opportunism shown by the artist in

his craft but also holds each image up to its own reflection – that of the sickle reflected in a Francoist future and that of the dictator reflected in a Republican past, with both being produced by the same pair of hands – thus cancelling out any ideological realism and pointing rather to a fictional dimension of the political.

Fernando Baños (Biography)
Assistant lecturer & doctor at the TAI University College (attached to the Juan Carlos I University in Madrid), visual artist and film-maker. Holder of a PhD in Fine Arts (UCM, 2013); a Master’s Degree in Art. Creation and Research (UCM, 2009); a Bachelor’s Degree in Fine Arts (winner of the extraordinary award, UCM, 2008) and a Bachelor’s Degree in Chemistry (University of Oviedo, 1994). His work has recently been exhibited at the Ars Santa Mónica in Barcelona (11th Flux Signature Video Festival 2016, and the “Hamaca” cycle 2014); at the Nogueras Blanchard gallery (“Long Live the Old Flesh” exhibition, Barcelona, 2016); at the 52nd Gijón International Film Festival (2014); at the 18th Cinespaña Festival (Toulouse, 2013); at the Seville Arts Centre (European Film Festival, 2013); and at the Espai d’Art Contemporany in Castellón (Film cycle, 2013). In 2015 he curated the film cycle “Reconstrucciones” at the Dos de Mayo Art Centre in Móstoles, Madrid. His publications include the books *En cámara lenta* (Fundación Reboss & ed. Notorious, Madrid, 2015) and *El turista de la memoria* (ed. Complutense, Madrid, 2010).

3. For more information see Kuchment, M. & Rubenstein J. *Los últimos días de Isaac Babel* [Spanish translation of *A Writer in Peril: The Last Days of Isaac Babel*]. Nexos, 1990 (online: <http://www.nexos.com.mx/?p=5963>)

4. For more information see the book *George Orwell ante sus calumniadores* [Spanish edition of *George Orwell devant ses calomnieurs*], Éditions Ivrea & Éditions de l’Encyclopédie des Nuisances (Ediciones El Salmón & DDT Banaketak, 2014).





MARIO ESPLIEGO

(GUADALAJARA. 1983)

Mario Espliego es Licenciado en Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid y Máster en Investigación Arte y Creación. Actualmente está finalizando su Tesis Doctoral en el Departamento de Historia del Arte Contemporáneo, en cuya investigación analiza distintas problemáticas ligadas a la violencia producida desde/hacia el formato monumental. Como investigador ha impartido lecturas en el MNCARS, La Casa Encendida, Matadero Madrid o la Fundación Eugenio Almeida. Su trabajo artístico ha sido expuesto recientemente en Arnhem Museum (Netherlands), ARTIUM (Vitoria), MACBA (Barcelona), Ca2m (Móstoles), MEIAC (Badajoz), Casa Velázquez (Madrid), Tabacalera (Madrid), etc.

Mario Espliego Arte Ederretan Lizentziaduna da Madrilgo Complutense Unibertsitatean, eta Ikerketa eta Sormen Artean Masterra burutu du. Gaur egun, Arte Garaikidearen Historia Saileko Doktoretza Tesia bukatzen dago, eta bertan, biolentziak eragindako/sortutako formato monumentalen arazo ezberdinak aztertzen ditu. Ikertzaile gisa MNCARS, La Casa Encendida, Matadero Madrid edota Eugenio Almeida Fundazioan irakurraldiak eskaini ditu. Bere lan artistikoa, berriki, Arnhem Museum (Netherlands), ARTIUM (Gasteiz), MACBA (Barcelona), Ca2m (Móstoles), MEIAC (Badajoz), Casa Velázquez (Madrid), Tabacalera (Madrid) eta beste hainbat tokitan egon da ikusgai.

Mario Espliego has a degree in Fine Arts from the Complutense University of Madrid and a Master in Research and Creation. He is currently finalizing his doctoral thesis in the Department of Contemporary Art History, an investigation in which he analyzes the different problems related to the violence produced from/to the monumental format. As a researcher, he has lectured at MNCARS, La Casa Encendida, Matadero Madrid and the Eugenio Almeida Foundation. His artistic work was recently exhibited at Arnhem Museum (Netherlands), ARTIUM (Vitoria), MACBA (Barcelona), Ca2m (Móstoles), MEIAC (Badajoz), Casa Velázquez (Madrid), Tabacalera (Madrid).



**FUNDACIÓN
BILBAOARTE
FUNDAZIOA**

Bilboko Udala
Ayuntamiento de Bilbao

Juan Mari Aburto
Bilboko alkatea
Alcalde de Bilbao

Nekane Alonso
Kultura zinegotzia
Concejala de Cultura

Koldo Narbaiza
Alba Fatuarte
Inés Ibañez de Maeztu
Beatriz Marcos
Amaia Arenal
Marta Vega
Fundación BilbaoArte
Fundazioko
patronatuaren kideak
Miembros del Patronato
de la Fundación
BilbaoArte Fundazioa

BI-483-2017
Legezko gordailua
Depósito legal

**FUNDACIÓN
BILBAOARTE
FUNDAZIOA**
Edizioa
Edición

Juan Zapater López
Zuzendaria
Director

Aitor Arakistain
Koordinazioa
Coordinación

Txente Arretxea
Adrián Castañeda
Jon Bilbao
Pilar Valdivieso
Muntaia
Montaje

Ana Canales
Agurtzane Quincoces
Ekoizpen exekutiboa
Producción ejecutiva

Alicia Prieto
Asier Amundarain
Komunikazioa
eta hedapena
Comunicación y difusión

BilbaoArte
Diseinua
Diseño

Mario Espliego
Sofia Porto Bauchwitz
Fotografía

Mario Espliego
Sofia Porto Bauchwitz
Luis Castrillo
Marta Oliva
Elizabeth Casillas
Maketazioa
Maquetación

Mario Espliego
Fernando Baños Fidalgo
Testuak
Textos

Hori-Hori, S.A.
Itzulpenak
Traducciones

Grafilur
Igor Casas
Inprenta
Imprenta



bbk Fundazioa



Bizkaiko Foru
Aldundia
Diputación
Foral de Bizkaia

GRAFILUR
arte gráfico

