

Seminario predoctoral MoDe(s) - Miércoles 19 Abril 2017

Relatos Expandidos: Modos de narrar en la Guerra Fría cultural.

Resúmenes

Sesión 1 (10h-14h) - Relatar entre los márgenes: cuerpos, género y memorias en resistencia.

Olga Glondys (Universidad Autónoma de Barcelona), Max Aub, Czeslaw Milosz y las narrativas alternativas de la Guerra Fría

En su libro *Freedom's War: The US Crusade against the Soviet Union, 1945-1956* (Manchester University Press, 1999), Scott Lucas llamó la atención sobre el papel desempeñado por los individuos en las agendas políticas y culturales de las dos potencias hegemónicas durante la Guerra Fría. Intereses y agendas particulares y estatales aparecen en aquel periodo tan estrechamente ligados que pueden incluso dificultar aproximaciones críticas desde el presente sobre cuestiones tan relevantes como las fronteras de la libertad de la cultura o los compromisos políticos del arte.

Se hace, pues, cada vez más relevante otorgar protagonismo a la dimensión horizontal (intercambios, retroalimentación, inspiración...) en la manera de aprehender la complejidad de las relaciones entre estados y grupos particulares/individuos durante la Guerra Fría Cultural.

Esta conferencia se centra en dos grandes escritores europeos que pretendieron cuestionar las usurpaciones hegemónicas (en lo ideológico, cultural o artístico) tanto de la URSS como de los EEUU. Los casos de Czeslaw Milosz y Max Aub, exiliados de países periféricos en Europa, servirán para ejemplificar las disidencias narrativas frente a la simplificación bipolar de la Guerra Fría. El caso de Milosz constituye una excepción para su época al negarse a participar en la propaganda violentamente anticomunista al uso; el caso de Aub ejemplifica una postura de soledad frente a las presiones ideológicas y artísticas de la propaganda cultural soviética. Su heterodoxia intelectual e ideológica tuvo repercusión en sus obras literarias que rechazaron y combatieron activamente la reducción ideológica simplista y la politización de la cultura durante el periodo. En ambos, la duda intelectual y artística, la disidencia y la herejía se convierten en posicionamientos epistemológicos e ideológicos, así como puntos de partida de la creación artística original y ambiciosa, que resultan alternativos a las narrativas dominantes promovidas por las industrias culturales y las estructuras políticas de la URSS y los EEUU. Su exilio, su marginalidad, fue su base para la construcción de un "tercer espacio" ideológico y artístico, tan frágil y, a la vez, tan relevante en la materia intelectual y cultural de la segunda posguerra.

Marcin Franciszek Rynkowski (Universidad Autónoma de Madrid), *Desde otro lado del Telón de Acero: el profeminismo polaco con el rostro de Natalia LL.*

Dentro de una realidad en la que sustituyó la libido por la ideología socialista, la artista polaca - Natalia LL convirtió fotografías de cuerpos desnudos en un collage fotográfico construido con una única frase: "Natalia LL ist sex". Desde la perspectiva de hoy, este ejemplo (artístico) de oración simple puede ser visto como el titular del manifiesto profeminista escrito en la República Popular de Polonia de los años setenta.

En todas sus obras Natalia LL transformaba el cuerpo femenino en el objeto del análisis artístico en el que negociaba la subjetividad femenina desde una perspectiva estrictamente femenina, ofreciendo al público (auto) relatos artísticos que circulaban en torno al cuerpo y la sublimación de su experiencia con ayuda de diferentes disciplinas (fotografía, vídeo, collage). Esto, por un lado, la convierte en pionera del arte feminista en la República Popular de Polonia pero, al mismo tiempo, resulta imposible contestar inequívocamente si sus primeras obras eran feministas en el momento de crearlas, ya que como confirma Edit Andrés, el paradigma del arte de los países de Este de aquella época se definía con la máxima "el buen arte que es único e indivisible. Este arte posee la calidad, y no el género".

El trabajo artístico de Natalia LL desde la perspectiva de hoy puede ser visto como la expresión de una de las posturas artísticas más subversivas de su época. Una encarnación del arquetipo del *trickster* que, vehementemente, enredaba los órdenes de los paradigmas heredados del pensamiento y de la actuación artística y que, contra todo, consiguió crear un relato en torno al cuerpo femenino sin definirlo en términos de género, pero anticipando su existencia. Un (auto) relato, sin lugar a dudas, universal, que hay que ver a través del contexto político y social en el que se desarrollaba. Natalia LL, el rostro del profeminismo polaco, que a la pregunta de “¿quién eres?” tenía la valentía de contestar “yo soy el sexo” (sin más). El objetivo de mi ponencia consiste en analizar su producción artística que podemos considerar una especie de virus dentro del hegemónico imaginario visual de la feminidad polaca de los años setenta. Un virus que pronunció en voz alta la existencia del “síndrome del cuerpo fantasma” del curso oficial del arte polaco. El síntoma principal de esta enfermedad consiste en que la presencia del cuerpo humano amenazaba al poder dominante, por lo que el poder mismo trataba de ocultarlo a través de la censura o, en el mejor de los casos, trataba de representarlo sólo de acuerdo con las normas generadas desde el orden heteropatriarcal. Por lo que la producción artística de Natalia LL tenemos que ver como un (auto) relato sobre esta idiosincrasia del cuerpo femenino que se negaba a reducir a una expresión de la ideología dominante.

Victor Ramírez Tur (Universitat de Barcelona), *Conflictos historiográficos en torno a la performance de la “Europa del Este”.*

En 1998 la Moderna Galerija de Ljubljana, institución pionera en la colección, exhibición y preservación de un patrimonio cultural relacionado con las artes visuales de los países de la llamada “Europa del Este”, organizó la muestra *Body and the East*, comisariada por la también directora de la institución desde 1993, Zdenca Badovinac. La directora y comisaria consideró que uno de sus primeros y principales relatos expositivos, asumido como necesario punto de partida historiográfico, debía pivotar en torno a las prácticas performativas. De hecho, en las diversas presentaciones de la colección llevadas a cabo tanto en la Moderna Galerija como en el +MSUM de Ljubljana, los relatos expositivos desde el ámbito de la performance y el happening han sido unas constantes. La primera gran presentación de este patrimonio en el Estado Español se llevó a cabo en el 2011 en el MACBA en el marco del proyecto de La Internacional. Una de las *narrativas paralelas* que formaban parte del título de la muestra volvía a integrar un relato en torno a prácticas performativas llevadas a cabo por artistas como Ion Grigorescu –Rumanía, Petr Štembera, Milan Knížák –antigua Checoslovaquia- o Marina Abramović –antigua Yugoslavia-. En todas estas narraciones configuradas desde el relato expositivo el cuerpo del artista se asume como un objeto de estudio fundamental para la comprensión de las múltiples problemáticas culturales y políticas de ciertos países socialistas de la Europa del Este desde la década de los sesenta hasta la de los noventa. Nos aparece una toma de conciencia del ámbito performativo como escenario en el que se teatralizan determinadas rutinas de violencia estructural al mismo tiempo que se corporizan propuestas de comunidad y de existencia disidentes. Badovinac también utilizará estas prácticas como metáfora de “los juegos de control en las relaciones entre Este y Oeste y entre cuerpo y razón”.

Partiendo de estas premisas, la propuesta de esta intervención, emparentada con nuestros procesos de investigación, pretende visibilizar ciertas problemáticas que han acompañado las narrativas historiográficas en torno a este corpus de obra performativo. Nos referimos fundamentalmente al conflicto que se establece entre los primeros ejercicios de construcción de una historia del arte de la performance de la “Europa del este” y determinadas capas de lectura que aún permanecen relegadas a un segundo plano. Estos primeros relatos historiográficos –muchos de ellos vehiculados después de las caídas de los regímenes autoritarios del Este o desde países anglosajones- han insistido y en ocasiones han ido a buscar de un modo anhelante capas de lectura críticas con las formas de vida y gobierno de los países de la órbita socialista. Del mismo modo, las lecturas desde marcos teóricos relacionados con las *teorías queer* han copado este ejercicio historiográfico, forzando en más de una ocasión el análisis de ciertas prácticas corporales. Sin embargo, el relato que pretendemos hacer aparecer es el del uso de determinadas estrategias emparentadas con las funciones de lo religioso o lo espiritual. Pare ello nos centraremos en el

comentario de un grueso significativo de acciones, en especial aquellas emparentadas con un uso abyecto del cuerpo, en las que se integran disidentes modos de construir la identidad y relatos alternativos sobre cómo organizar y fortalecer una comunidad, en las que las funciones – heterodoxas- de lo religioso juegan un papel fundamental.

Adriana Peña Mejía (Sciences Po Paris), *Mujeres vanguardistas y revolucionarias: Arte Colombiano Contemporáneo, 1958-1977.*

La Guerra fría se siente en Colombia en 1961 cuando el Presidente J.F. Kennedy anuncia una cooperación inédita, de gran magnitud e intención noble, para satisfacer las necesidades básicas del pueblo Latino Americano con respecto a la salud, al trabajo, a la vivienda y a la tierra. Denominada como *Alianza para el Progreso*, esta cooperación económica se constituiría en el marco social, político y cultural en el cual las mujeres artistas colombianas desarrollarían sus trabajos.¹ La *Alianza para el Progreso* se establece en Colombia cuatro años después de la caída de la dictadura del General Rojas Pinilla (1957), bajo la presión de numerosas guerrillas de izquierda. Esta cooperación comienza siendo alentada por la juventud urbana colombiana que ve con agrado la modernización del país y la llegada de corrientes ideológicas extranjeras como el hipismo. Sin embargo, termina siendo detestada, a mediados de los 70s, por aquella misma juventud que ve en la intervención americana un discurso neocolonialista. Dentro de un período de casi 20 años, el escenario plástico colombiano se internacionaliza y se diversifica con la llegada de un gran número de mujeres artistas profesionales. Gracias a la figura iconoclasta de Marta Traba, la plástica local experimenta la constitución de dos narrativas artísticas diferentes pero complementarias que marcarán el desarrollo de los debates artísticos. Por un lado, encontramos aquellas artistas mujeres como Sonia Gutiérrez o Beatriz González que, partiendo de una *narrativa cotidiana*, elaboraron un arte de vanguardia caracterizado por la acentuación de colores estridentes y la utilización de formas sinuosas. Gutiérrez y González se alimentaron de algunos elementos del pop art para celebrar la internacionalización del arte colombiano. Por el otro lado, las obras de Clemencia Lucena y Nirma Zarate procesan toda una *narrativa de resistencia* contra la intervención americana en Colombia y en América Latina. En un momento de gran represión militar, Lucena y Zarate decidieron de trabajar con la serigrafía para democratizar sus experiencias políticas y combatir la idea de obra única, además de desarrollar redes artísticas de apoyo. Esta propuesta se interroga sobre la manera como las mujeres artistas colombianas configuraron diferentes narrativas con respecto a la apertura e internacionalización de Colombia hacia modelos económicos (*Alianza para el Progreso*) y culturales extranjeros (hipismo).

Maria Ruido (Artista/Universitat de Barcelona), *Las moscas encuentran la muerte en la dulce miel (proverbio vietnamita)*

Este proverbio vietnamita que pongo como título es utilizado por la cineasta, escritora y profesora de literatura comparada de origen vietnamita, Trinh T. Minh-ha para hacernos pensar en la posible trampa en la que puede convertirse la visibilidad si ésta supone adaptarse a los marcos de la representación o del relato hegemónico, y también, la dificultad de salir de estos marcos y los costes que supone (personales y colectivos).

Partiendo de mis propios trabajos, intentaré trazar algunas estrategias posibles para generar contra-relatos de la narrativa maestra de la Historia que evidencien su carácter constructivo y comprometido con las formas del poder contemporáneo que los sustentan. Hablar desde la subjetividad, relatar desde los márgenes de la memoria oficial, narrar más allá de las teológicas y brillantes formas mediáticas, esos serán los tres capítulos de un recorrido posible por casi una década de ensayos visuales: *La memoria interior* (2002), *Plan Rosebud* (2008) y *Lo que no puede ser visto debe ser mostrado* (2010).

¹ Hal Brands, *Latin America's Cold War*, Harvard University Press, 2010, pp.44-45.

Sesión 2 (16h-20h) - Ejercicios de imaginación: narrar a través del prisma expositivo, literario y cinematográfico

Fina Birulés, (Universitat de Barcelona/Centre de Recerca ADHUC-Teoria Gènere, Sexualitat), *Hannah Arendt o la parcialitat vigilant*

Tot partint del text del discurs que va pronunciar l'any 1959 en rebre el premi Lessing, la meua intervenció girarà entorn de la confiança que Arendt atorgà a la natalitat i de la importància que concedí al paper de la imaginació tant en el judici polític, com en la comprensió i en el que anomenà el seu *old-fashioned storytelling*.

Juliane Debeusscher (Universitat de Barcelona), *Mas allá del relato de la disidencia: Propuestas expositivas en torno al arte del este europeo de los años 1970.*

Esta presentación reflexiona sobre las lecturas del arte producido en Europa del Este durante la década de los 1970s, proporcionadas a través del medio expositivo. Se centra en el prisma de la disidencia, a menudo usado para interpretar de manera genérica y exponer la producción de artistas que no beneficiaban del apoyo de las autoridades comunistas.

El caso de la *Biennale del Dissenso* de Venecia (1977) es particularmente emblemático el uso de esta línea interpretativa durante el último período de la Guerra Fría, y de las tensiones múltiples generadas a raíz de ella. En efecto, pese a su ambición de mostrar las experiencias producidas a raíz del disenso, no solo político e ideológico, sino cultural, en Unión Soviética y Europa del Este, dicha manifestación se sustentaba, mas bien, en las proyecciones de las izquierdas occidentales que en la propia reivindicación de una “condición disidente” por parte de los propios protagonistas de las escenas culturales del este. Proyectos expositivos mas recientes han procurado salir de este relato de la disidencia; entre ellos, la exposición *Sitting Together. Parallel chronologies of Coincidences in Eastern Europe*, visible hasta hace poco en Bratislava (tranzit, diciembre 2016-febrero 2017), enfatizaba aspectos significativos de la producción cultural en Hungría, Polonia, Checoslovaquia y Yugoslavia durante los años 1970s, como la participación de lo/as artistas en eventos internacionales, su papel como educadore/as en un contexto socialista, y la importancia de una auto-historización.

Trazando un recorrido pendular entre prácticas y eventos artísticos de la década de los 1970s, y sus lecturas en el presente a partir de la recolección de historias y testimonios individuales, *Sitting Together* permite, si no dismantelar, al menos pluralizar el relato fijo y excluyente del arte disidente y ahondar en la reflexión sobre el papel del medio expositivo en la articulación de narraciones alternativas sobre el arte de Europa del Este.

David Aguilera Ferragut (Universitat de Barcelona), *Béla Tarr y László Krasznahorkai: de una mala sociabilidad a otra peor.*

La novela *Melancolía de la resistencia* (1989), de László Krasznahorkai, se publica el mismo año de la caída del Muro, emblema de la descomposición del Bloque Soviético. La historia se sitúa en una ciudad de alguna parte del sur de Hungría cuyos vecinos acogen con incertidumbre la llegada de un circo y su tropa de fieles, que custodian una ballena muerta de dimensiones míticas. Parecen, acaso, criaturas del infierno que han llegado para sembrar el caos, con su Dios bárbaro a sus espaldas. El caos, sin embargo, es espoleado por las fuerzas del orden, que lo dejan campar a sus anchas para asentar con más rigor después su dominio. Puede pensarse, con Bergson, que el caos no es lo contrario del orden, sino otro orden distinto, y en consecuencia que esta confrontación es un pretexto que justifica el control posterior. Krasznahorkai comenzó a colaborar en 1988 con Béla Tarr (*La condena*), cuyas películas están a caballo entre la decadencia de la Hungría Soviética y la llegada informe del capitalismo (*Gente prefabricada*, 1982 y *Sátántangó*, 1994), filmografía fracturada por dos modos de entender la imagen: uno nervioso, directo y crítico; otro apagado, austero, dislocado políticamente. Abandona un cine guiado por la eficacia de las acciones (propio de la fe en la historia) por el desajuste entre afectos y movimientos (propio de la derrota de la historia). Pero uno y otro están marcados por el signo del desastre, igual que los

órdenes que están en juego en *Melancolía de la resistencia*. Es este punto intersticial el que se abordará porque se pasa, como dirá Adorno, de una mala sociabilidad a otra peor.

Pablo Santa Olalla (Universitat de Barcelona), *¿Puede un testimonio escapar de la historia? Luis Utrilla y sus Cròniques de l'era conceptual (1980)*.

Esta presentación aborda la cualidad dual del libro de Lluís Utrilla, *Cròniques de l'era conceptual* (1980), como testimonio y como fuente o documento histórico para la historia del arte, atendiendo a las teorizaciones de Hannah Arendt y, sobre todo, a las del historiador francés François Hartog en su texto *El testigo y el historiador* (1999). Éste sitúa a finales de los años setenta y comienzos de los ochenta —época coincidente tanto con el periodo de la Guerra Fría como con el fenómeno conceptual del arte y la escritura de este libro— una “recuperación del testimonio” para la escritura de la historia.

Se pretende revisar el posicionamiento de Lluís Utrilla respecto a estas figuras del testigo y del historiador, de las cuales se aleja voluntariamente mediante los aspectos más literarios de su libro. Se señalan las estrategias que emplea, ya sean estas intencionadas o no, para escapar de la historia del arte, pero también para quedar incluido en ella, así como la relación de las mismas con las prácticas artísticas conceptuales. Se analiza el propósito del artista de trabajar fuera de los límites disciplinarios, y finalmente se busca responder, respecto a este caso de estudio específico, a la pregunta formulada en el título: “¿puede un testimonio escapar de la historia?”

Teresa Grandas (MACBA, Barcelona), *Gelatina dura. Historias escamoteadas de los ochenta*

La construcción del relato de la Transición española, entendida como el período de instauración y consolidación de la democracia, fue un proyecto de reforma basado en políticas de consenso, en la exención de responsabilidades, en la elusión de posibles factores de desestabilización por el bien común, en el mantenimiento de un equilibrio que evitara fisuras. La Transición se concibió como un relato lineal del paso de una dictadura a una monarquía parlamentaria que conllevaría la modernización y la internacionalización del país. *Gelatina dura* es un proyecto de investigación sobre las historias escamoteadas, las historias desoídas y los otros relatos que surgen tras ese hilo narrativo que se diseñó desde el poder. Analiza qué hay tras los relatos dominantes y cómo se han articulado los discursos hegemónicos, difuminando muchas historias; cómo construimos la memoria y el olvido y cuáles son los mecanismos de producción de la historia. A partir de un proyecto expositivo sobre los años ochenta en el Estado español, plantea restituir memorias, refutar relatos únicos, dar cabida a voces heterogéneas, discordantes, diversas.