

UNA SEXTA PARTE DE LA TIERRA

A SIXTH PART OF THE WORLD

por / by
Mark Nash



Deimantas Narvykevičius, *The Dud Effect*, 2008. Film de 16 mm, digitalizado y proyectado en el cine diseñado por Tobias Putrih. (Secuencial, 2013) / 16 mm film, digitized and projected in Tobias Putrih designed cinema (Sequential 2013).

Los primeros años del cine soviético constituyen uno de los ejemplos fundacionales de la modernidad del siglo XX. A pesar de ello, desde el punto de vista de la estética, el cine soviético de posguerra no fue tan revolucionario; en general buscaba conciliar las exigencias, cada vez más atenuadas, del realismo socialista con los géneros que iban emergiendo dentro del cine arte europeo. Tras la caída de la Unión Soviética, una nueva generación de artistas y cineastas surge en el territorio antes ocupado por la URSS y el antiguo bloque oriental en su conjunto. Algo que me llamó poderosamente la atención fue la aparente desconexión entre el trabajo de esa joven generación poscomunista y el complejo lenguaje visual encarnado en el legado cinematográfico de la era soviética. ¿Respondía ese hecho a una mera cuestión de financiación, o reflejaba más bien una desconfianza profunda en el arte y las instituciones cinematográficas de la era comunista? En este artículo me propongo analizar estas cuestiones y reflexionar al mismo tiempo sobre una serie de proyectos comisariales dirigidos por mí, que abordan el arte del cine y la imagen en movimiento de los antiguos países del Este. Reconozco que he aprovechado esas exposiciones para investigar un asunto más profundo: con independencia de lo problemático que “el socialismo real” pudiera haber sido, sí parece que proponía una alternativa al mercado y a las economías consumistas

The early years of Soviet cinema make up one of the founding instances of 20th-century modernism. Post-war Soviet cinema, however, was less revolutionary in aesthetic terms; it sought, broadly speaking, to reconcile the gradually attenuating demands of socialist realism with the emerging genres of European art cinema. With the fall of the Soviet Union, a new generation of artists and filmmakers arose, both in the former Soviet Union and in the former Eastern Bloc as a whole. I was struck by the apparent disconnect between the work of this younger, post-Communist generation and the complex visual language embodied in the cinematic heritage of the Soviet era. Was this simply a matter of funding, or did it reflect a deeper distrust of Communist-era art and cinematic institutions? In this essay I explore these questions by reflecting on several curatorial projects that I have conducted involving cinema and moving-image art from the countries of the former East. I have come to recognise that I have been using these exhibitions to explore a deeper issue: however problematic “actually existing socialism” may have been, it appeared to offer an alternative to the market and consumer economies of the West. My curatorial investigations, therefore, have been drawn to the ruins of socialist utopia to see whether it is still possible to envisage such alternatives.

de Occidente. Por consiguiente, en mis investigaciones comisariales me he visto arrastrado hasta las ruinas de la utopía socialista para comprobar si es posible todavía imaginar esas alternativas.

Una sexta parte de la Tierra

Estrenado en 1926, el filme *Shestaya Chast Mira* de Dziga Vertov (titulado en España *La sexta parte del mundo*) homenajea “todo el poder, fuerza y unidad de la Unión Soviética” así como su diversidad geográfica y racial. La película ejemplifica el compromiso de Vertov con el desarrollo de un lenguaje revolucionario del cine:

Es el lenguaje del ojo, concebido para percibirse y pensarse visualmente; es el lenguaje del documental, el lenguaje de hechos escritos en película; y es el lenguaje del “desciframiento comunista del mundo visto”.¹

Opté por adaptar el título de la película de Vertov a una exposición titulada *One Sixth of the Earth - Ecologies of Image* (Una sexta parte de la Tierra: Ecologías de la imagen)² para sugerir una conexión entre los debates estéticos y políticos que rodearon el arte y el cine durante el periodo de las vanguardias históricas, y otros más recientes que conciernen al arte postsoviético. En su intento por generar una forma de ver comunista, el cine de Vertov reconfiguró el lenguaje del documental según los códigos del montaje soviético. Pensé que, por simbólico que

One Sixth of the Earth

Released in 1926, Dziga Vertov’s film *Shestaya Chast Mira* (“One Sixth of the Earth”) celebrated the “whole power, strength and unity of the Soviet Union,” and its geographical and racial diversity. The film exemplified Vertov’s commitment to developing a revolutionary language of cinema:

It is the language of the eye, designed to be perceived and thought about visually; it is the language of documentary, the language of facts noted down on film; and it is the language of the “Communist deciphering of the seen world.”¹

I chose to adapt the title of Vertov’s film for an exhibition entitled *One Sixth of the Earth - Ecologies of Image*² as a way of suggesting a connection between the aesthetic and political debates surrounding art and cinema in the period of the historic avant-gardes and more recent debates concerning post-Soviet art. In order to produce a Communist way of seeing, Vertov’s film re-configured the language of the documentary using the codes of Soviet montage. I thought that, however emblematically, we should frame the exhibition with reference to this ambitious if not utopian project.

Is “a Communist way of seeing” still possible? The first generation of Soviet filmmakers like Vertov and Eisenstein certainly thought so, even if they took diametrically opposed approaches. Vertov, as mentioned, attempted

pareciera, el marco de la exposición debía hacer referencia a ese ambicioso —por no decir utópico— proyecto.

Pero, ¿sigue siendo posible una “forma comunista de ver”? La primera generación de cineastas soviéticos, como Vertov o Eisenstein, claramente lo pensaron, aunque adoptando enfoques diametralmente opuestos. Como ya he apuntado, Vertov intentó re-visualizar el nuevo mundo comunista, mientras Eisenstein buscaba inventar un lenguaje cinematográfico que abarcara un amplio repertorio de referencias histórico-artísticas con las que plasmar el proceso de ideas en un “cine intelectual”.

Me viene a la mente la descripción de un periodista sobre su llegada a la escuela al día siguiente de la disolución de la Unión Soviética: los alumnos seguían vistiendo el mismo uniforme de los Pioneros Rojos y sus libros de texto no habían cambiado, pero tanto los profesores como sus pupilos debían ahora asumir que se habían despertado en un país diferente y que necesitaban adaptarse a un giro ideológico de ciento ochenta grados que se haría más evidente cada día que pasara. ¿Cómo —me preguntaba— se las ingeniarían los artistas para afrontar aquel movimiento tectónico en sus realidades políticas y personales? ¿Cuánta fuerza quedaría en las obras producidas durante el periodo comunista tras la desaparición de un público, también comunista, que las contemplara?

134

to re-vision the new communist world, while Eisenstein sought to invent a cinematic language that would encompass a broad repertoire of art-historical reference in order to materialise the process of ideas in an “intellectual cinema.”

I recall one journalist’s description of going to school on the first day after the dissolution of the Soviet Union. The students still wore the same Red Pioneer outfits, their textbooks were the same, but teachers and students alike now had to struggle with waking up in a different country and adapting to an ideological *volte-face* that became clearer with each passing day. How, I asked myself, did artists deal with this tectonic shift in their political and personal reality? How much force remained in the works produced during the Communist period once there was no longer a Communist audience to view them?

Documenta11 (2002)

The contemporary art exhibition *documenta* was established in 1955, both to reintroduce modern and contemporary art to post-war Germany and to provide an intervention in Cold War cultural politics. Artists from the former East were sometimes included,³ notably in Harald Szeemann’s *documenta 5* in 1972. *Documenta11*, for which I served as co-curator in 2002, did not engage these post-Cold War cultural narratives; instead it developed a

Documenta11 (2002)

La muestra de arte contemporáneo *documenta* se fundó en 1955 con el doble objetivo de reintroducir el arte moderno y contemporáneo en la Alemania de posguerra y de intervenir en las políticas culturales de la Guerra Fría. En ocasiones la muestra incluyó artistas del Este,³ algo que sucedió especialmente en la *documenta5*, dirigida en 1972 por Harald Szeemann. *Documenta11*, de la que fui cocomisario en 2002, no participó de esas narrativas culturales de la posguerra fría, desarrollando, en lugar de ello, una serie de plataformas, discursiva y geográficamente dispersas, que desembocaron en una desterritorialización de la exposición internacional. Muchos de los conceptos-marco del proyecto procedían del campo de los estudios poscoloniales y culturales. Y aunque el equipo de comisarios llevó a cabo investigaciones en la en otro tiempo socialista región, podría decirse que esta zona quedó subrepresentada.

Hay quien defiende que la teoría poscolonial presenta una suerte de punto ciego en relación con el mundo poscomunista; y aunque no han faltado intentos por conceptualizar la Unión Soviética como un poder colonial al nivel de los occidentales, Boris Groys señala que la hipermodernización que el proyecto soviético encarnaba hace que su caso sea muy diferente del de los países que vivieron la descolonización en la década de los sesenta.⁴ Y aunque gran

series of discursively and geographically dispersed platforms, in effect deterritorialising the international exhibition. Many of the framing concepts for this project came from the fields of post-colonial and cultural studies. Although the curatorial team conducted investigations into the post-socialist region, that area was, arguably, under-represented.

It has been claimed that post-colonial theory has something of a blind spot in regard to the post-Communist world. There have been some attempts to conceptualise the Soviet Union as a colonial power akin to the Western colonial powers, but Boris Groys has argued that the hyper-modernisation that the Soviet project represented makes its situation very different from the countries that underwent decolonisation during the 1960s.⁴ While much of the strength of the independence and liberation movements against colonialism involved a recalibration of underdevelopment as cultural heterogeneity, post-Communist identity, if there is such a thing, cannot be formulated in these terms. Because Communism was ultimately, as Groys suggests, “nothing more than the most extreme and radical manifestation of militant modernism,”⁵ it was not open to being constructed and celebrated as culturally “other”; indeed for the first third of the 20th century it was widely seen as the future to which all societies should aspire. A more nuanced reading would almost certainly



Tobias Putrih, *Sequential*, 2013, construcción de cine modular / *modular cinema construction*. Cortesía / *Courtesy of MUSAC*.

parte de la fuerza de los movimientos de independencia y liberación frente al colonialismo llevó aparejada una recalibración del subdesarrollo como heterogeneidad cultural, no cabe formular la identidad poscomunista —si es que existe— en esos términos toda vez que, en última instancia y como Groys sugiere, el comunismo no fue “otra cosa que la manifestación más extrema y radical de la modernidad militante”,⁵ no estando abierto a ser construido y festejado como “otro” en términos culturales. En efecto, durante el primer tercio del siglo XX, era ampliamente contemplado como el futuro al que todas las sociedades deberían aspirar. Es más que probable que una lectura más matizada trataría de distinguir entre las diversas situaciones postsocialistas —entre Rusia, que había perdido su papel de liderazgo en esa utopía moderna, y países como Yugoslavia, que bajo Tito desarrolló una tradición comunista disidente que implicaba un grado de comunicación entre el Este y el Oeste considerablemente mayor—.

La Tercera Bienal de Berlín de 2004

En la estela de documenta11, mi amiga y colega Ute Meta Bauer me invitó a comisariar un núcleo dedicado al cine en la Tercera Bienal de Berlín de 2004, que reflexionaba sobre la “reestructuración del tejido urbano y psicológico de Berlín” durante el periodo posterior a la *Perestroika* y *Die Wende*.⁶ Tras el proyecto global de documenta11,

vimos la importancia de centrarnos en una iniciativa que se ocupara en profundidad de un lugar —Berlín— y una historia concretos. Es posible que en algunos críticos prendiera la sensación de que la exposición no hacía justicia a la aspiración de Berlín de posicionarse como un centro emergente del mundo del arte internacional, pero el objetivo del director artístico y de los comisarios de los diversos núcleos siempre fue el de rastrear historias y prácticas disidentes que traspasaran la frontera entre los antiguos Este y Oeste, enfrentándose, en muchos casos, al discurso neoliberal en marcha.

Documenta11 ya había planteado una serie de desafíos en relación con el modo de mostrar la imagen en movimiento. Todos —artistas y comisarios— querían que las obras de imagen en movimiento se exhibieran en espacios galerísticos, aunque hubieran sido en principio concebidas para verse en salas de cine; la consecuencia fue que algunas de aquellas piezas no se mostraron de la mejor manera. De ahí que, para mi contribución a la Bienal de Berlín, optara por un formato comisarial consistente en una exposición cinematográfica deslocalizada, que pude llevar a cabo asociándome con el Cine Arsenal. Los filmes se mostraron durante todo el periodo de la Bienal, pero por su larga duración, solo los residentes en Berlín tuvieron ocasión de ver el ciclo completo. A lo que yo aspiraba era a resaltar que el encaje entre lo local y lo internacional/global no

seek to distinguish between different post-socialist conditions – between Russia, which had lost its leading role in this modern utopia, and countries such as Yugoslavia, which under Tito developed a dissenting Communist tradition that involved a much higher degree of communication between East and West.

The 2004 3rd Berlin Biennial

In the wake of Documenta11, I was invited by my friend and colleague Ute Meta Bauer to curate a film hub for the 2004 3rd Berlin Biennial concerned with reflection on the post-Wende, post-perestroika “restructuring of Berlin’s urban and psychological fabric.”⁶ After the global project of Documenta11 we felt that it was important to focus on a project that would deal in depth with one location —Berlin— and one history. Some critics may have felt that the exhibition did not reflect Berlin’s desire to be positioned as an emerging hub of the international art world, but the aim of the artistic director and the curators of the individual hubs was always to trace dissenting histories and practices that would cross the boundary between the former East and West and stand, in many cases, in opposition to the developing neoliberal discourse.

Documenta11 had presented a number of challenges relating to how one should exhibit the moving image. Artists and curators alike wanted moving-image works, even if

originally conceived for the cinema, to be exhibited within the gallery spaces. This meant that some of the moving-image works were not shown to their best advantage. The curatorial format that I chose for my contribution to the Berlin Biennial therefore was that of an offsite cinema exhibition, which I was able to facilitate by partnering with the Arsenal Cinema. Films were screened during the entire duration of the Biennial, but because of its extended nature only Berlin residents were able to follow the whole programme. I wanted to emphasise how the local and the international/global do not necessarily fit easily together, and it was more important to make a statement about the interconnectedness of the cinematic histories of East and West through such a programme than to present work to visitors who were only in the city for a day or two.

The film hub focused on “other cinemas” —cinemas dealing with Berlin and its urban fabric from alternative perspectives— and included a wide range of work, including experimental pieces that originated from widely divergent perspectives.⁷

Within this programme I created a focus on Berlin’s gay and lesbian history, exploring sexual and gender politics in the former German Democratic Republic, which were in some cases more advanced than in the West. (For example, the GDR recognised homosexual rights earlier than the Federal Republic,⁸ and women received greater

es necesariamente fácil, y que era más importante hacer, a través de aquel ciclo, una declaración sobre la interconectividad de los relatos cinematográficos del Este y el Oeste que ofrecer trabajos a visitantes que recalaran en la ciudad un día o dos.

El núcleo cinematográfico se centró en “otras cinematografías”: aquellas que contemplaban Berlín y su tejido urbano desde puntos de vista alternativos, abarcando un amplio espectro de trabajos que incluyó piezas experimentales nacidas de perspectivas bastante diversas.⁷

Como parte del ciclo creé una sección que se asomaba a la historia gay y lesbiana de Berlín, explorando políticas sexuales y de género en la antigua República Democrática Alemana donde, en algunos casos, aquellas políticas habían sido más avanzadas que en Occidente (por ejemplo, la RDA reconoció los derechos de los homosexuales antes que la República Federal,⁸ y las mujeres del Este disfrutaban de más ayudas a la maternidad). Con la abolición de la RDA, esa posible historia alternativa se desvaneció. Filmes germanoorientales como *Solo Sunny* (1979) de Konrad Wolf o *Coming Out* (1989) de Heiner Carow, estrenado el mismo día que cayó el Muro, muestran la convergencia de las políticas de ambas culturas. El estudio de las investigaciones del historiador de cine berlinés Claus Löser⁹ nos llevó a incluir películas en super8 de cineastas regionales feministas y gays de la antigua Alemania Orien-

tal. De Jürgen Böttcher se proyectaron dos documentales centrados en la historia de Berlín: *Die Mauer* (1990), que documenta de forma literal el Muro y su desaparición en 1989; y *Conzert im Freien* (2001), que sigue el recorrido de la estatua de Marx y Engels desde la fundición donde se realizó hasta su actual emplazamiento en la Alexanderplatz berlinesa. En los instantes finales de *Conzert*, ilustrativos de la experiencia de 1989 en su conjunto, las efigies de Marx y Engels se encuentran con que están en el Oeste, en medio de una banda de jazz, participando —¡ahí es nada!— en los festejos de la reunificación. Pero además de ello, el proyecto comisarial intentaba demostrar que esa reunificación implicó también una forma de subordinación comercial e ideológica del Este frente al Oeste.

Re-imaginando Octubre (2009)

Mi exploración del tema de la desconexión entre los lenguajes del cine y las bellas artes en la imagen en movimiento postsocialista se inicia con la exposición *Re-imagining October* (Re-imaginando Octubre), organizada en 2009 en Calvert 22, en Londres. Junto al cocomisario, Isaac Julien, estudié las obras que establecían conexiones, por erráticas o inquietantes que fueran, entre el pasado soviético y el presente postsocialista:

Del igual modo que Rusia y sus antiguos socios socialistas intentan regresar a una economía de mercado, las artes

maternity benefits in the East.) When the GDR was abolished, this alternative possible history disappeared. East German films like Konrad Wolf's *Solo Sunny* (1979) and Heiner Carow's *Coming Out* (1989), which was released on the day the Wall came down, showed how the politics of the two cultures were converging. Drawing on the researches of the Berlin film historian Claus Löser,⁹ we were able to include super8 films from regional feminist and gay filmmakers in the former East. Jürgen Böttcher was featured with two documentary films focussing on the history of Berlin, *Die Mauer* (1990), a literal documentation of the wall and its dissolution in 1989; and *Conzert im Freien* (2001), which followed the statue of Marx and Engels from the foundry where it was cast to its current location in Berlin Alexanderplatz. In the final moments of *Conzert*, which were emblematic of the 1989 experience as a whole, the statues of Marx and Engels find themselves as it were in the West - in the midst of a jazz band taking part in the reunification celebrations! Yet this curatorial project sought to demonstrate, as well, that reunification also involved a form of commercial and ideological subordination of East to West.

Re-imagining October (2009)

I began to explore the question of a disconnect between the languages of cinema and fine art in post-socialist

moving-image work in the exhibition *Re-imagining October*, which was shown at Calvert 22 in London in 2009. Together with my co-curator Isaac Julien, I looked at works that traced connections, however unevenly and uneasily, between the Soviet past and the post-socialist present:

As Russia and its fellow former Socialist states attempt to return to a market economy, so too the arts attempt to enter into dialogue with both contemporary Western post-modernism and that of Soviet avant-garde modernism. These tendencies pull in different directions, with different politics and aesthetics. No artist or filmmaker working in the region today can, however, afford to ignore them. The trick is the use they can make of this complex history. All the works in our exhibition, therefore, participate in this to-and-fro of reference and denial. The seemingly innocent video fragments that are the result of an artistic action are just as significant and resonant of an avant-garde attitude as the most complex art cinema statement.¹⁰

The exhibition space in Calvert 22, which comprises two galleries with converging walls, enabled us to configure the upper space as if it were a cinema. At the far end, Alexandre Sokurov's *Russian Ark* (2002) was projected with the bottom of the screen aligned with the floor, giving the viewer the impression that the gallery extended into the Hermitage, where Sokurov's narrative unfolds. A side gallery featured a series of film screenings.¹¹ Two pho-

Poster para / Cinema poster for
Dziga Vertov *Man with a Movie
Camera*, 1929.

Fotograma de / Film still from
Dziga Vertov, *Man with a Movie
Camera*, 1929.



tographic projects occupied the side walls of the main gallery: a series of large-format photographs by Natalia Nosova documenting decaying architecture of the Soviet period in Baku; and Vadim Zakharov's *Red Square Behind Black Screen* (2004), a photographic series that recalled Malevich's use of the black square by photographing Red Square through a black frame that was imposed between the camera and the lens.

In the lower gallery, *To Trample Down an Arable Land* (2009), an emblematic painterly work by Victor Alimpiev which spoke of the personal and political blockages in post-Communist society, accompanied The Factory of Found Clothes' operatic documentary *Three Mothers and a Chorus* (2008), which presented the dilemmas of present-day motherhood, no longer protected by the Soviet welfare state.

The curatorial premise of the exhibition, in raising questions about post-socialist art and culture in relation to its cinematic history, involved investing the whole installation with a cinematic frame, so that the call and response between individual works had to be experienced in relation to this cinematic frame.

Ecologies of Image

Whereas *Re-imagining October* focused on the interrelationships and interconnections of post-1989 art with

respect to its cultural and historical past, for MUSAC and ZKM I adopted a broader scope of action and study within the conceptual frame of "ecology," drawing inspiration from Félix Guattari's essay *The Three Ecologies*,¹² where he argued that the ecological dilemmas the world is currently facing can only be addressed by viewing human, societal, and environmental ecologies as a totality. Guattari also argued that art is one way of bringing these three strands together, that artists can be at the forefront of a new synthesis, and that we can learn from the experience of art in ways that can make our lives more balanced and less socially and ecologically disruptive.

These postulates are particularly apposite for the countries that emerged out of the Eastern Bloc and the Soviet Union after 1989. The utopian aspirations of their erstwhile socialism were cancelled out by the dystopian experience of survival in the economically and ecologically damaged societies that emerged. The aim of *One Sixth of the Earth: Ecologies of Image* was to present voices from the period following the disintegration of the Soviet Bloc, and to balance those who were well-known and widely exhibited with others who had received much less exposure.

The MUSAC galleries are extraordinarily well suited to presenting moving image works. The award-winning design by architects Mansilla+Tuñón features a series of

tratan de establecer un diálogo, tanto con la posmodernidad occidental contemporánea como con la modernidad de la vanguardia soviética, dos tendencias que, con sus políticas y estéticas divergentes, tiran en direcciones opuestas. A pesar de ello, ningún artista o cineasta que trabaje hoy en la región puede permitirse ignorarlas; la clave reside en el uso que hagan de esa compleja historia. De ahí que todas las obras de nuestra exposición participen de este trasiego de referencias y negaciones. Los fragmentos de vídeo, aparentemente inocentes, fruto de una acción artística, reflejan y representan una actitud de vanguardia tanto como la más compleja declaración de cine arte.¹⁰

El espacio expositivo de Calvert 22, que comprende dos salas en cuyo fondo las paredes se acercan, nos permitió configurar el espacio superior como una sala de cine, proyectando al fondo del todo *El arca rusa* (2002) de Alexandre Sokurov, y alineando la parte inferior de la pantalla con el suelo para que el espectador tuviera la impresión de que el espacio se adentraba en el Hermitage, donde Sokurov despliega su narración. En una sala lateral se mostraba una serie de proyecciones de películas.¹¹ Dos proyectos fotográficos ocupaban las paredes laterales del espacio principal: una serie de fotografías de gran formato de Natalia Nosova documentando la arquitectura en descomposición del periodo soviético en Bakú, y *Red Square Behind Black*

Screen (2004), una serie fotográfica de Vadim Zakharov que rememora el uso que Malevich hace del cuadrado negro fotografiando la Plaza Roja con un encuadre negro interpuesto entre la cámara y la lente.

En la sala inferior, *To Trample Down an Arable Land* (2009), un representativo trabajo pictórico de Victor Alimpiev que habla de los bloqueos personales y políticos en la sociedad poscomunista, se mostraba en compañía del documental operístico *Three Mothers and a Chorus* (2008), una obra de The Factory of Found Clothes que expone los dilemas que acechan hoy a una maternidad que no cuenta ya con la protección del estado de bienestar soviético.

En su tratamiento de las problemáticas relativas al arte y la cultura postsocialistas en el contexto de su historia cinematográfica, la premisa curatorial de la muestra implicaba envolver todo el montaje en un marco cinematográfico, de forma que el diálogo entre las piezas individuales se viviera en relación con ese contexto cinematográfico.

Ecologías de la imagen

Si *Re-imagining October* se centraba en las interrelaciones e interconexiones del arte posterior a 1989 atendiendo a su pasado cultural e histórico, para el MUSAC y el ZKM me embarqué en un espectro de acción y de estudio más amplios, acogiéndome al marco conceptual de la “ecología”. Para ello me inspiré en el ensayo *Las tres*

rough-hewn parallelograms with glazing opening out into interconnecting courtyards. By judicious use of black-out one can allow small slivers of light to help define the spatial volumes. The ZKM galleries, on the other hand, are hollowed out of a World War Two munitions factory with glazed ceilings designed to blow out in the event of an explosion during the manufacturing process. Light streams into these light wells and can only be contained for the exhibition of moving image works by the use of black box enclosures, although in the case of my exhibition we were able to use a black net fabric at first floor level to diffuse some of the extraneous light.

The first room at MUSAC, which presented works that explored the resonances of the cultural and historical past, was in many ways a reprise and development of the *Re-imagining October* exhibition. Dimitry Gutov's two-screen *From Flat to Flat* (2002) presented two inverted tracking shots across the centre of Moscow and asked how this landscape ought to be read: is it really upside down, or, as in Marx's metaphor for the functioning of ideology, is it our ideas that are displaced? For *Scene for New Heritage Trilogy* (2004-2006), David Maljkovic designed a conical plasterboard structure creating a deep perspective. Within it he presented a science fiction narrative constructed around an enigmatic post-modernist building¹³

in order to ponder what people in 2042 will make of these relics of socialist times.

The Paris-based art collective Société Réaliste was commissioned to produce a new typeface, Monotopia 1989, for the exhibition graphics. This font, in which all the letters of the alphabet were dimly visible in each letter, was a variant of the American typographer Robert Slimbach's serif font Utopia, designed for Adobe Systems in 1989. This project elegantly summarized one of the themes of the exhibition: the end of Communist utopia in 1989. Société Réaliste also presented a map, *Survey of States Established and Disestablished During the 20th Century in Northern Eurasia* 2012, which documented the disappearance of states in the 20th century, of which the Soviet Union's was only the most dramatic of more than one hundred examples.

A number of works used a two-screen format to compare and contrast archival material from the Communist period with present-day footage. Both the Hungarian group Little Warsaw (*Game of Changes*, 2009) and the Romanian Irina Botea (*Auditions for a Revolution*, 2006) used this two-screen format in order to contrast the Communist idealism of the past with the banality of the present day. In the former, the artists juxtaposed present-day interview material of their art school professor Zsigmond Károlyi with similar material shot in the 1970s. Irina Botea had her students at the Art School of the University of Chicago re-enact



Factory of Found Clothes, *Three Mothers and a Chorus*, 2008,
Instalación con dos pantallas de video / *two screen video installation*.

*ecologías*¹² de Félix Guattari, donde el autor defiende que los dilemas ecológicos que acechan hoy al mundo solo pueden abordarse contemplando las ecologías humanas, sociales y medioambientales como un todo. Guattari argumenta además que el arte es una vía para reunir esos tres hilos, que los artistas pueden situarse a la vanguardia de una nueva síntesis y que podemos asimilar la vivencia del arte en formas que contribuyan a dotar nuestras vidas de un mayor equilibrio y una menor perturbación social y ecológica.

Unas premisas especialmente adecuadas al caso de los países nacidos después de 1989 del Bloque Oriental y la Unión Soviética, cuyas aspiraciones utópicas de antiguo socialismo se vieron anuladas por la experiencia distópica de la supervivencia en las sociedades económica y ecológicamente dañadas que emergieron. El objetivo de *One Sixth of the Earth: Ecologies of Image* era presentar voces del periodo siguiente a la desintegración del Bloque Soviético y equilibrar las ya bien conocidas y profusamente expuestas con otras que habían sufrido una atención considerablemente menor.

Las salas del MUSAC se prestan a la perfección a la presentación de obras de imagen en movimiento. El galardonado diseño de los arquitectos Mansilla+Tuñón consiste en una serie de paralelogramos toscamente cortados, con unas

aperturas acristaladas que se asoman a unos patios de interconexión. Bloqueando con ingenio esas aperturas para permitir la entrada de pequeños haces de luz se logra una definición de los volúmenes espaciales. En el caso de ZKM, las salas fueron excavadas en una fábrica de municiones de la II Guerra Mundial, con unos techos acristalados creados de forma que estallaran en caso de producirse una explosión durante el proceso de producción. La luz baña esos pozos luminosos; una luz que en exposiciones de obras de imagen en movimiento solo es posible matizar recurriendo a cerramientos tipo caja negra, si bien, en el caso de mi exposición pudimos utilizar una tela de red negra al nivel del primer piso para difuminar algo del exceso de luz.

La primera sala del MUSAC, en donde se exhibían obras que exploraban los ecos del pasado cultural e histórico, proponía en formas diversas una repetición y una evolución de la exposición *Re-imagining October*. La pieza de dos pantallas de Dimitri Gutov *From Flat to Flat* (2002) mostraba dos *travellings* invertidos tomados por el centro de Moscú, abriendo un interrogante sobre la posible lectura de ese paisaje: ¿está realmente bocabajo o, como en la metáfora de Marx sobre el funcionamiento de la ideología, lo que se desplaza son nuestras ideas? Para *Scene for New Heritage Trilogy* (2004-2006), David Maljkovic

scenes and gestures from Harun Farocki and Andrej Ujicã's 1992 documentary *Videograms of a Revolution*. The seriousness with which these American students attempted to mimic the ardour of the Romanian students was both humorously banal and pathetic.

Continuing on from the experiences of presenting moving-image art in Documenta11 and the Berlin Biennial, I was determined to find a solution that would allow a cinematic presentation to be included within the exhibition proper. At the centre of this new exhibition was a commission from Tobias Putrih, *Sequential* (2012). Putrih had designed several cinemas –including one for the Slovenian pavilion in Venice (*Venetian Atmospheric*, 2007) based on the Šiška cinema that he remembered from his childhood in Ljubljana. For our exhibition he decided to employ the ideas of the Polish architect and theorist Oskar Hansen, who in the 1960s developed the concept of the Open Form, in which the spectator becomes an active participant in the exhibition process. Putrih's cinema was a modular construction, easy to fabricate and assemble from recycled materials. We used this cinema to present a number of the longer single-screen works. The Putrih cinema was connected to a reading room in which Community Art (Ivana Keser and Aleksandar Batista Ilic, working in conjunction with the artist Tomislav Gotovac) presented *Weekend Art: Hallelujah the Hill* (1995-2005), which documented their weekend

nature rambles in the hills above Zagreb. A free brochure included a text by Keser on walking as a form of art practice. Zbigniew Libera's artist publication *The Gay Innocent and Heartless* (2008) presented a more sexually ambivalent exploration of a similar theme. The reading room also presented IRWIN's *East Art Map* (2000-2005), both as a research tool – it contained information on several hundred artists and suggested formal and thematic connections between them – and as a way of indicating that our exhibition represented just a small subset of the field.

One gallery extending beyond the cinema presented work by women artists, which dealt mainly with issues of gender and sexuality. Given how Soviet and Eastern Bloc cinema was relatively supportive of feminist issues, it seemed more important to focus on issues of the gaze. In *Tangram* (2006-2007), Anna Molska adopted a fetishistic approach to the bodies of two young male Polish army recruits. Exploring the ecological devastation of the Aral Sea in Kazakhstan, Almagul Menlibayeva's *Transoxiana Dreams* (2011) also presented her body as an object of fascination. Milica Tomic's *Reading Capital* (2004) provocatively explored the resonance of Karl Marx's *Das Kapital* for moneyed collectors of today who have learned by heart a section of Marx's writings on commodities.

A final suite of rooms featured explicitly ecological works: Mona Vatamanu and Florin Tudor's *Rite of Spring* (2010)

diseñó una estructura cónica a base de placa de escayola creando con ella una perspectiva profunda en cuyo interior presenta una narración de ciencia ficción que gira en torno a un enigmático edificio posmoderno¹³ y reflexiona sobre qué pensará la gente de 2042 de esas reliquias del periodo socialista.

El colectivo artístico con base en París Société Réaliste recio el encargo de crear para los gráficos de la exposición una nueva fuente de letra: Monotopia 1989. La fuente, en la que todas las letras del alfabeto son ligeramente visibles en cada uno de los caracteres, es una variante de Utopia, la fuente serif que el tipógrafo americano Robert Slimbach diseño en 1989 para Adobe Systems. El proyecto de Société Réaliste condensaba con elegancia uno de los temas de la exposición: el fin de la utopía comunista en 1989. El colectivo parisino presentaba también un mapa, *Survey of States Established and Disestablished During the 20th Century in Northern Eurasia* 2012, que documenta la desaparición de estados durante el siglo XX, un hecho del que la Unión Soviética constituye tan solo el más dramático de entre más de un centenar de ejemplos.

Un conjunto de obra recurrió al formato de doble pantalla para comparar y contrastar el material de archivo del periodo comunista con material filmado de hoy. Tanto el grupo húngaro Little Warsaw (*Game of Changes*, 2009) como la rumana Irina Botea (*Auditions for a Revolution*,

2006) se valen de ese formato bipantalla para contrastar el idealismo comunista del pasado con la banalidad del momento presente. En el primer caso, los artistas yuxtaponen un material actual en el que se entrevista a su profesor de arte Zsigmond K rolyi con otro parecido filmado en la década de los setenta. Irena Botea hizo que sus alumnos de la Escuela de Arte de la Universidad de Chicago recrearan escenas y gestos del documental *Videograms of a Revolution* creado por Harun Farocki y Andrej Ujic en 1992. La seriedad con la que los estudiantes americanos intentan imitar el ardor de sus colegas rumanos resulta cómicamente banal y patética.

El deseo de dar continuidad a la experiencia expositiva de piezas de imagen en movimiento en documenta11 y la Bienal de Berlín impulsó en mí la decisión de encontrar una solución que hiciera posible incluir una presentación cinematográfica dentro de la exposición principal. El centro de esa presentación lo ocup *Sequential* (2012), un encargo realizado por Tobias Putrih, quien ya había diseñado en el pasado varias salas de cine, incluyendo uno dentro del pabellón esloveno de la Bienal de Venecia (*Venetian Atmospheric*, 2007) basado en el cine *Šiška* que el artista recordaba de su niñez en Liubliana. Para nuestra exposición decidió utilizar las ideas del arquitecto y teórico polaco Oskar Hansen, quien en la década de los sesenta desarrolló el concepto de "Forma Abierta" que

showed Roma children playing with the down from willow seeds; this was presented on a monitor at floor level, in order to connect the pavements in the film with the exhibition space. Ghenadie Popescu's single-screen *Navigable Bic* (2008) explored the pollution of the river Bic in Moldova as a way of confronting the ostensibly progressive Moldovan environmental code with the polluted reality; Lukasz Skapski's two works *Machines-Drivers* (2006) and *Machines-Ride* (2006) documented the ingenuity of Polish farmers who improvised their own agricultural machinery in the face of a shortage of spare parts. The same creative potential was celebrated in Adrian Paci's *Turn On* (2004), which presented a series of unemployed Albanian workers sitting on the Shkod r city hall steps, accompanied by small electric generators which could illuminate a bare electric light bulb. Gulnara Kasmalieva and Muratbek Djumaliev's *Trans-Siberian Amazons* (2005) celebrated the resilience of nomadic women traders. Literalising the women's role as traders, a wall of cheap plastic bags supported three television monitors on which these traders were seen travelling on the Trans-Siberian railway.

As a conclusion to the exhibition parcours, Andrej Zdravi's single-screen *Riverglass: A River Ballet in Four Seasons* (1997), using the formal devices of experimental filmmaking, explored the pristine beauty of Slovenia's river Soa, the site of some of the fiercest fighting of the

First World War. Shot on a special artist-designed camera, the work consists entirely of underwater filming shot over the course of a full year. The complexity of the editing and sound work made for a hypnotic experience. It represented both an alternative (ecological) utopia as well as a point for reflection on the experience of the exhibition as a whole.

Conclusion

In *The Total Art of Stalinism*,¹⁴ Boris Groys argues that Stalinist socialist realism was a logical outcome of the future-oriented logic of the revolutionary avant-gardes. Whether one agrees with him or not, the fact is that artistic elites went from espousing an ideology that declared that art could change the world to one in which art had little or no agency. That long process of transition is what interests me. Like many of the artists whose work I have featured, I like to believe in a connection between art and social change even though, intellectually, I have to recognize a complete disjuncture between the two realms.

This involves a much longer process of reflection than I can undertake here, except to say that for many of my generation our training in radical film theory and espousal of a political avant-garde in the 1970s and '80s was dealt a severe blow by the events of 1989. In spite of this fact, many of these ideas are now being re-worked by a

otorga al espectador un papel de participante activo en el proceso expositivo. La sala de cine de Putrih, consistente en una construcción modular, fácil de fabricar y de ensamblar a partir de materiales reciclados, se utilizó para presentar varias de las obras monopantalla de mayor duración. Esa sala se conectaba con otra de lectura, en la que Community Art (Ivana Keser y Aleksandar Batista Ilic, en colaboración con el artista Tomislav Gotovac) presentó *Weekend Art: Hallelujah the Hill* (1995-2005), donde se documentaban sus fines de semana de naturaleza, deambulando por las colinas que rodean Zagreb. Un folleto gratuito reproducía un texto de Keser sobre el paseo como un tipo de práctica artística. La publicación de artista de Zbigniew Libera *The Gay Innocent and Heartless* (2008) plantea una exploración sexualmente más ambivalente de un tema similar. En la sala de lectura se expuso también *East Art Map* (2000-2005) de IRWIN, como herramienta de investigación —contiene información sobre varios centenares de artistas y sugiere conexiones formales y temáticas entre ellos— pero también como un modo de indicar que nuestra exposición no era más que un pequeño subconjunto de todo el espectro.

Otra sala situada más allá del cine mostraba obras de mujeres artistas que exploraban ante todo aspectos de género y sexualidad. Y como el cine soviético y del Bloque Oriental ya prestó un apoyo relativo a los temas

feministas, nos pareció más pertinente centrarnos en la mirada. En *Tangram* (2006-2007), Anna Molska adopta una aproximación fetichista frente a los cuerpos de dos jóvenes reclutas polacos. Indagando en el desastre ecológico del Mar de Aral, en Kazajistán, *Transoxiana Dreams* (2011) de Almagul Menlibayeva expone también el cuerpo de la artista como objeto de fascinación. *Reading Capital* (2004), de Milica Tomic, investiga provocativamente los efectos de *El capital* de Carlos Marx en esos opulentos coleccionistas de hoy que parecen haber aprendido de memoria el capítulo que Marx escribiera sobre los productos de consumo.

En una última serie de salas se exponía obra explícitamente ecológica: *Rite of Spring* (2010) de Mona Vatamanu y Florin Tudor muestra niños gitanos jugando con la pelusa de las semillas de los sauces; la pieza se reprodujo en un monitor a ras de suelo, con el fin de conectar el pavimento de la película con el suelo del espacio expositivo. *Navigable Bic* (2008), una pieza para una sola pantalla de Ghenadie Popescu, explora la polución del río Bic, en Moldavia, como pretexto para confrontar el manifiestamente progresista código medioambiental moldavo con la contaminada realidad. Dos obras de Lukasz Skapski, *Machines-Drivers* (2006) y *Machines-Ride* (2006), documentan la ingenuidad de los granjeros polacos que improvisan su maquinaria agrícola para hacer

Lukasz Skapski, *Machine Driver* 2006 y / *and Machine Ride* 2006. Ambos, video monocanal / *both single channel video*.



frente a la escasez de piezas de recambio. *Turn On* (2004), de Alan Paci, hace gala de un idéntico potencial creativo, presentando una serie de trabajadores desempleados albaneses sentados en las escaleras del ayuntamiento de Shkodër, en compañía de unos pequeños generadores eléctricos que iluminan pequeñas bombillas. En *Trans-Siberian Amazons* (2005), Gulnara Kasmalieva y Muratbek Djumaliev rinden tributo a la resistencia de las vendedoras nómadas. En lo que constituye una interpretación del papel de comerciantes de esas mujeres, un muro confeccionado a base de modestas bolsas de plástico sujetaba tres monitores de televisión en los que podía verse a las vendedoras viajando en el transiberiano.

Finalizando el recorrido por la exposición, la obra de pantalla única de Andrej Zdravič *Riverglass: A River Ballet in Four Seasons* (1997) recurre a los artificios formales de la creación fílmica experimental para explorar la belleza inmaculada del río Soča, en Eslovenia, lugar de una de las batallas más encarnizadas de la Primera Guerra Mundial. Rodada con una cámara diseñada al efecto por el artista, la pieza consiste enteramente en una toma subacuática filmada en el curso de un año completo. La complejidad del montaje y el trabajo de sonido convierten la obra en una experiencia hipnótica, que representa tanto una utopía (ecológica) alternativa como un punto de reflexión sobre la vivencia de la exposición en su conjunto.

Conclusión

En *Obra de arte total Stalin*,¹⁴ Boris Groys defiende que el realismo socialista del estalinismo fue la consecuencia natural de la lógica orientada hacia el futuro de las vanguardias revolucionarias. Compartamos o no su visión, lo que nadie pone en duda es que las elites artísticas pasaron del apoyo a una ideología que afirmaba el poder del arte para cambiar el mundo, a otra en la que la capacidad transformadora de la creación artística era mínima o inexistente. Ese largo proceso de transición es lo que me interesa. Como tantos de los artistas cuyo trabajo he mostrado, quiero creer en la conexión entre arte y cambio social, aunque intelectualmente deba admitir la absoluta disociación de las dos esferas.

Lo que me obligaría a un proceso de reflexión mucho más dilatado del que estoy en condiciones de emprender aquí. Únicamente me queda la posibilidad de afirmar que, para muchos componentes de mi generación, nuestra formación en la teoría radical del cine y nuestro apoyo a la vanguardia política de los años setenta y ochenta sufrió un grave golpe a consecuencia de los acontecimientos de 1989, lo que no es óbice para que muchas de aquellas ideas estén siendo ahora reformuladas por una generación más joven de artistas rusos que, inspirándose en la obra de Brecht y de Godard, se afanan colectivamente por investigar esas cuestiones de forma diferente. Así, el colectivo Chto Delat (“¿Qué

Gulnara Kasmalieva y / and Muratbeck Djumaliev, *Trans Siberian Amazons* 2005, Instalación de video de 3 canales / *3 channel video installation*. Cortesía / *Courtesy of Calvert 22 Gallery*.



hacer?”)¹⁵ toma su nombre del título del panfleto que Lenin escribiera en 1902 en el que defendía la necesidad de una vanguardia política —el Partido Comunista— para desarrollar una conciencia socialista en el proletariado. Y aunque las obras del colectivo constituyen unos homenajes irónicos a la impotencia de dicha política a la hora de traducirse a forma estética, apuntan también al abismo histórico que se abrió en la Unión Soviética entre el utopismo comunista y el pragmatismo consumista poscomunista, mediante una estética vagamente tomada del *songspiel* brechtiano, un término acuñado por Kurt Weill para la música que creó para *Mahagonny*, la colaboración que realizó con Brecht en 1927. Miembros de Chto Delat han colaborado también con otros grupos de artistas, como The Factory of Found Clothes, creado en 1995, que “ha utilizado la instalación, la performance, el vídeo, el texto y la “investigación social” para desarrollar una lógica operativa de “fragilidad” como subjetividad opuesta al estado de cosas, sea este el del clima de represión social y política de Rusia, sean las fruslerías reflexivas de los panoramas artísticos internacionales”,¹⁶ y el recientemente fundado Learning Film Group, “una constelación mutante de artistas, activistas e intelectuales radicados en Moscú y San Petersburgo”¹⁷ que adopta la estética de la reconstrucción archivística en sus *remakes* de las películas de Godard, que, en sí mismas, fueron una traducción del teatro brechtiano al cine occidental de vanguardia.

younger generation of Russian artists who, inspired by the work of Brecht and Godard, are working collectively to explore these questions anew. The collective Chto Delat (“What is to be done?”)¹⁵ takes its name from the title of Lenin’s 1902 pamphlet arguing for the need for a political vanguard —the Communist Party— in order to develop a socialist consciousness in the proletariat. Though its works are ironic tributes to the powerlessness of such a politics when translated into aesthetic form, they nevertheless point to the historical gap that opened up in the Soviet Union between Communist utopianism and post-Communist consumer pragmatism. They employ an aesthetic loosely borrowed from the Brechtian *songspiel*, a term coined by Kurt Weill for his music for the 1927 collaboration with Brecht, *Mahagonny*. Members of Chto Delat also collaborate with other artistic groups such as The Factory of Found Clothes, founded in 1995, who “have used installation, performance, video, text and ‘social research’ to develop an operational logic of ‘fragility’ as subjectivity antagonistic to that which is the state of things —be that the repressive social and political climate of Russia or the reflexive futilities of international art scenes”¹⁶— and the more recently founded Learning Film Group, “a changing constellation of artists, activists, and intellectuals based in Moscow and Saint-Petersburg”¹⁷ who embrace the aesthetic of archival reconstruction in

1 Resumido por Jacques Rancière en “Seeing Things Through Things”, *Aesthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. Londres: Verso, 2013, 227.

2 *Una sexta parte de la Tierra. Ecologías de la imagen*. MUSAC León, España, enero-3 de junio 2012; ZKM Karlsruhe, Alemania 3 de noviembre de 2012-7 de abril de 2013. La muestra *Una sexta parte...* respondió a un encargo de Agustín Pérez Rubio para el MUSAC de León, siendo posteriormente invitada por Peter Weibel a exponerse en el ZKM de Karlsruhe.

3 “No deja de ser chocante que un gran número de los artistas germanooccidentales que alcanzaron la fama en los setenta y los ochenta procedieran de la zona de ocupación soviética que más tarde se conocería como RDA: Polke, Graubner, Richter,

Lüpertz (de Bohemia, más tarde República Socialista de Checoslovaquia), Uecker, Palermo, Baselitz, Schönebeck, y, el último en partir antes de la caída del Muro, Penck”. Walter Grasskamp, comunicación personal, 8 de agosto de 2003.

4 Boris Groys. *The Total Art of Stalinism*. Princeton NJ: Princeton University Press, 1992. Publicado en España con el título *Obra de arte total Stalin*, Valencia: Pre-Textos, 2008

5 Boris Groys. “Back from the Future” *The Art of Eastern Europe - A selection of Works from the International and National Collections of Moderna Galerija Ljubljana*. Viena, Bolzano: Folio Verlag, 2001, 11.

6 Mark Nash, *Hub Anders Kino/Other Cinemas*. Catálogo de exposición, III Bienal

their remakes of Godard’s films, which were themselves a translation of Brechtian theatre into Western avant-garde cinema.

1 As summarized by Jacques Rancière in “Seeing Things Through Things,” *Aesthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. London: Verso, 2013, 227.

2 *One Sixth of the Earth. Ecologies of Image*. MUSAC Leon, Spain January-3 June 2012; ZKM Karlsruhe, Germany November 03, 2012-April 07, 2013. The *One Sixth* exhibition was commissioned by Agustín Pérez Rubio for MUSAC in Leon and was subsequently invited by Peter Weibel to ZKM in Karlsruhe.

3 “It is astonishing how many west-German artists who came to fame in the

1970s and 1980s originated in the Soviet occupation zone later to be labeled GDR: Polke, Graubner, Richter, Lüpertz (from Bohemia, to become CSSR), Uecker, Palermo, Baselitz, Schönebeck, and, as the last one to leave before the wall fell, Penck.” Walter Grasskamp, personal communication, August 8, 2003.

4 Groys, Boris. *The Total Art of Stalinism*. Princeton NJ: Princeton University Press, 1992.

5 Boris Groys. “Back from the Future” *The Art of Eastern Europe - A selection of Works from the International*

de Arte Contemporáneo de Berlín, Colonia: Walter Koenig 2004, 37.

7 Por ejemplo, los filmes de Jean-Luc Godard (*Allemagne année 90 neuf zéro*, 1993), David Lamelas (*Tiempo como actividad*, 1998) e Hito Steyerl (*The Empty Centre*, 1998), así como trabajos que abordan específicamente temas relacionados con la migración y el poscolonialismo, como *Gorilla Bathes at Noon* (1993) de Dusan Makavejev, o *Kennedy Comes Back Home* (2003), de Želimir Žilnik. Incluimos también retrospectivas de filmes de Isaac Julien (cuya instalación *Baltimore* se exhibió en la exposición principal) y Ulrike Ottinger, una cineasta feminista *queer* relativamente olvidada, adscrita al Nuevo Cine Alemán.

8 On August 11, 1987, the Supreme Court of the GDR affirmed that "homosexua-

lity, just like heterosexuality, represents a variant of sexual behavior. Homosexual people do therefore not stand outside socialist society, and the civil rights are warranted to them exactly as to all other citizens." http://en.wikipedia.org/wiki/LGBT_rights_in_Germany. Accessed 30 September 2013.

9 Curator, filmmaker, film historian and journalist Claus Löser is the co-founder of [ex.orientelux](http://ex.orientelux.org), an archive devoted to East German underground and experimental films, and co-publisher of the volume *Counter-Images: Filmic Subversion in the GDR 1976-1989*.

10 Mark Nash. "Curator's Essay," in Mark Nash and Isaac Julien. *Reimagining October*. London: Calvert 22, 2009, 6.

11 *Octobre* (1993) de Abderrahmane Sissako, *Demob 91*

de Alexei Khanjutin y *Re-imagining October* (1984) de Derek Jarman.

12 Félix Guattari. *The Three Ecologies*. London: Athlone, 2000. Publicado en España con el título *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-Textos, 2008

13 Un monumento erigido en Petrova Gora, Croacia, en memoria de las víctimas de la II Guerra Mundial de la antigua Yugoslavia.

14 Boris Groys. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Princeton NJ: Princeton University Press, 1992. Publicado en España con el título *Obra de arte total Stalin*, Valencia: Pre-Textos, 2008.

15 http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&id=192:chtodelat&Itemid=331&lang=en

16 http://factoryoffound-clothes.org/?page_id=14

17 <http://auditorium-moscow.org/en/participants/article/97-learning-film-group.html>

and *National Collections of Moderna Galerija Ljubljana*. Vienna, Bolzen: Folio Verlag, 2001, 11.

6 Mark Nash, *Hub Anders Kino/Other Cinemas*. Exhibition Catalogue, 3rd Berlin Biennial for Contemporary Art, Cologne: Walter Koenig 2004, 37.

7 Films by Jean-Luc Godard (*Germany Year Nine Zero*, 1993), David Lamelas (*Time as Activity*, 1998) and Hito Steyerl (*The Empty Centre*, 1998), for example, as well as work dealing specifically with issues of migration and the post-colonial, such as Dusan Makavejev's *Gorilla Bathes at Noon* (1993) and Želimir Žilnik's *Kennedy Comes Back Home* (2003). We also included retrospectives of films by Isaac Julien (whose installation *Baltimore* was in the exhibition proper) and Ulrike Ottinger, a relatively

neglected queer feminist filmmaker from the New German Cinema.

8 On August 11, 1987, the Supreme Court of the GDR affirmed that "homosexuality, just like heterosexuality, represents a variant of sexual behavior. Homosexual people do therefore not stand outside socialist society, and the civil rights are warranted to them exactly as to all other citizens." http://en.wikipedia.org/wiki/LGBT_rights_in_Germany. Accessed 30 September 2013.

9 Curator, filmmaker, film historian and journalist Claus Löser is the co-founder of [ex.orientelux](http://ex.orientelux.org), an archive devoted to East German underground and experimental films, and co-publisher of the volume *Counter-Images: Filmic Subversion in the GDR 1976-1989*.

10 Mark Nash. "Curator's Essay," in Mark Nash and Isaac Julien. *Reimagining October*. London: Calvert 22, 2009, 6.

11 Abderrahmane Sissako's *Octobre* (1993), Alexei Khanjutin's *Demob 91*, and Derek Jarman's *Re-imagining October* (1984).

12 Félix Guattari. *The Three Ecologies*. London: Athlone, 2000.

13 A memorial in Petrova Gora, Croatia for victims of the Second World War from the former Yugoslavia.

14 Boris Groys. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Princeton NJ: Princeton University Press, 1992.

15 http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&id=192:chtodelat&Itemid=331&lang=en

16 http://factoryoffound-clothes.org/?page_id=14

17 <http://auditorium-moscow.org/en/participants/article/97-learning-film-group.html>



Almagul Menlibayeva, *Transoxania Dreams*, 2011, video monocanal / *single channel video*.



Milica Tomic, *Reading Capital*, 2004, video monocanal / *single channel video*.

David Maljkovich, *Scene for New
Heritage Trilogy* 2004-2006, video
monocanal / single channel video.

