



ESCUELA DE ARTE
FACULTAD DE ARTES

ARTÍCULOS: LAS IMÁGENES Y LAS FORMAS DE APARECER DE LA VIOLENCIA EXTREMA; MEDIO, ICONOCLASTIA E INTERMEDIALIDAD. TRES MANERAS DE ABORDAR LA OBRA DE ALFREDO JAAR; SATURAR LA IMAGEN. MÍSTICA Y LA IMPOSIBILIDAD DE REPRESENTAR LA VISIÓN; ¡LANZADOS AL RÍO, ENTERRADOS!; ACABAD CON ELLOS A MARTILLAZOS!; NADA PARA VER: LA REFLEXIÓN SOBRE LA NADA COMO HILO CONDUCTOR ENTRE KÁZIMIR MALÉVICH Y GEORGES PEREC; RUIZ ICONOCLASTA: EL CUADRO EN LA PANTALLA; LA TRADUCCIÓN DE LAS IMÁGENES SACRADAS AZTECAS EN HISTORIA GENERAL DE LAS COSAS DE LA NUEVA ESPAÑA DE FRAY BERNARDINO DE SAHAGÚN. **INTERVENCIÓN ARTÍSTICA** JAVIER TÉLLEZ. **CONVERSACIÓN** LEAH MODIGLIANI. **RESEÑAS.**

**CUADERNOS
DE ARTE
N.22**



ESCUELA DE ARTE
FACULTAD DE ARTES

Publicación anual de la Escuela de Arte,
Facultad de Artes, Pontificia Universidad
Católica de Chile.

DECANO:
Luis Prato

DIRECTOR RESPONSABLE:
Jorge Padilla

EDITORES:
Paula Dittborn
Mario Navarro

COMITÉ EDITORIAL:
Magdalena Atria
Pontificia Universidad
Católica de Chile

Vera Carneiro
Pontificia Universidad
Católica de Chile

Carla Macchiavello
Borough of Manhattan
Community College/EEUU

Soledad Pinto
Universidad Metropolitana de
Ciencias de la Educación/Chile

Antonio Silva
Universidad Diego Portales/Chile

ASISTENTE EDITORIAL:
Javiera Gómez

DISEÑO: Estudio Fig.1

CORRECCIÓN DE TEXTOS:
Cecilia Bettoni

REPRESENTANTE LEGAL:
Jorge Padilla

ISSN: 0717-2672

© Derechos reservados

COLOFÓN

Textos compuestos en las tipografías
Alegreya Sans y Share.

Tapas impresas en cuché opaco de
270 g y páginas interiores impresas en
cuché opaco de 130 g.

Imagen portada:

Javier Téllez, *Piedra, Papel o Tijera*, sombras
de refugiados frente a la escultura original
de Alberto Giacometti, *La Main* (1947),
fotografiadas en el Kunsthaus Zürich (2014)

Intervención páginas 42 a 47:
Eugenio Dittborn y Raimundo Edwards

Impreso en Ograma Impresores
en marzo de 2018.

Esta revista recibe apoyo del Fondo
de Publicaciones Periódicas de la
Pontificia Universidad Católica de Chile.

Prohibida la venta y reproducción
parcial o total de los contenidos e
imágenes de este impreso.

La circulación de Cuadernos de Arte
de la Escuela de Arte es de 600 ejemplares
Año 2018, N° 22, Santiago de Chile,
marzo de 2018.

Avenida Jaime Guzmán Errázuriz 3300,
Providencia.
Teléfono: (56-2) 2 354 5265
escuelaarte.uc.cl

REVISTAS DE LA FACULTAD DE ARTES UC
Cuadernos de Arte
Escuela de Arte UC
Teléfono: (56-2) 2 354 5265

Apuntes de Teatro
Escuela de Teatro UC
Teléfono: (56-2) 2 354 5083
www.revistaapuntes.uc.cl

Resonancias
Instituto de Música UC
Teléfono: (56-2) 2 3545097
www.resonancias.cl

Cátedra de Artes
Facultad de Artes
Teléfono: (56-2) 2 354 5202
www.catedradeartes.uc.cl

La oposición de alto y bajo, grande y pequeño, y las inversiones de sus relaciones jerárquicas, recuerdan las historias e imágenes de David y Goliat o de Gulliver y los Liliputienses (...). La caída de las imágenes parece hablar de una venganza, de una mayoría impotente frente a una minoría poderosa, de lo vivo sobre lo petrificado, un proceso con el que todos los espectadores sólo pueden simpatizar.

Darío Gamboni

El 9 de abril de 2003, Kadom al-Jabouri, un antiguo campeón de levantamiento de pesas y propietario de una tienda de motocicletas en Bagdad, se enfrentaba con una maza contra la icónica estatua de Saddam Hussein en la Plaza Firdos (Freedberg, 10). Una lucha cuerpo a cuerpo de un hombre contra un “gigante”, una imagen que fue tan interesante como buscada por la Brigada de Operaciones Psicológicas Estadounidenses, según un informe posterior en *The Angeles Time* (Zuchinoo, s/n).

Al-Jabouri golpeaba con fuerza pero, al margen de la utilidad de su acción como imagen de propaganda, los daños reales no llegaron a surtir el efecto esperado. Su acción no consiguió nada más que desconchar levemente el hormigón que conformaba el pedestal que sostenía la estatua.

Fueron, sin embargo, los marines americanos quienes, tras cubrir el rostro de la estatua con una bandera estadounidense, enrollaron una soga al cuello de la escultura y la arrastraron con un tanque M88 que hizo ceder el metal y dobló la figura como si de un muñeco se tratara.

A estas alturas de la contienda, en las imágenes de los medios, a diferencia de las anteriores, tan sólo se observaba el cable de acero que hacía plegarse la estatua y en ningún momento se veía a su real contrincante, el otro gigante, el tanque estadounidense M88 que quedaba fuera del plano.

Posteriormente la estatua fue golpeada por la multitud, despiezada y sus fragmentos arrastrados por las calles de Bagdad.

EL RETUMBAR DE LA CAÍDA. ECO

El derrocamiento de la estatua de Saddam en la Plaza Firdos de Bagdad, cuya *Damnatio Memoriae* fue retransmitida en vivo y en directo, pasó a representar una imagen clave del cambio de régimen. La imagen trataba de ratificar la victoria norteamericana, pese a que la realidad fuera bien distinta y esa imagen fuese tan sólo una instantánea de un momento puntual en un largo conflicto bélico (entonces aún inacabado). Las imágenes de la destrucción de la estatua de Saddam en la Plaza Firdos fueron retransmitidas en directo y repetidas en los medios de información de un modo reiterado, casi pornográfico, incisivo con ese instante: el de la caída de la estatua.

Aquellas imágenes conllevan un eco no sólo mediático, sino táctico. Durante la invasión estadounidense, multitud de retratos murales de Saddam que poblaban las calles y muchas fachadas de la ciudad fueron destruidos. La destrucción de retratos del líder iraquí, así como la de otras estatuas, no fue tan difundida por las *mass-media*, pero sí se trató de un hecho que, como pauta operativa, vino a funcionar de manera continuada.



Izquierda. Desentierro de la estatua de Lenin realizada por Tomski en 2016

Derecha. Retiro de la estatua de Lenin realizada por Tomski en 1991

De esa reacción en cadena, de este eco táctico, da buena cuenta la recopilación de imágenes que el artista neerlandés Florian Göttke formalizó en su libro *Toppled*, publicado el año 2010. El libro de Göttke está dividido, de modo taxonómico, en categorías de imágenes agrupadas bajo dispares títulos como: “la caída de la estatua”, “golpeando la estatua”, “fotografías de soldados con la estatua ya mutilada”, “transportando los restos de las imágenes”, “la venta de fragmentos en internet” o su posterior “colocación en distintos museos”.

Además del libro, este artista creó un sitio web¹ en el que fue recopilando un amplio archivo de imágenes encontradas por internet en las que tuvieron lugar la destrucción de imágenes y estatuas de Saddam.

DAMNATIO MEMORIAE

En la antigua Roma, los retratos imperiales, así como los de sus familiares u otros cargos públicos, se exhibían mediante representaciones escultóricas, bustos, relieves, etc., en espacios públicos y privados, repartidos en casi cualquier rincón del Imperio. Estas imágenes funcionaban a modo de representación del poder: allí donde estaba la imagen, ésta funcionaba como si el representado estuviera “presente” ejerciendo su poder. Aunque estas representaciones normalmente eran ejecutadas en materiales ligados a una perdurabilidad considerable (mármol, bronce, etc.), la cual trataba de transmitir al pueblo una estabilidad y un poder que duraría en el tiempo, los gobernantes no eran eternos, se sucedían cambios de gobierno, derrocamientos de líderes políticos, condenas, etc. De modo similar, las imágenes eran destruidas, mutiladas o transformadas

físicamente. Este proceso es el que posteriormente dará origen a la sanción jurídica conocida como *Damnatio Memoriae*.

La *Damnatio Memoriae* es el primer asunto generalizado y legislado de negación de monumentos artísticos por razones ideológicas y políticas, el cual ha alterado inexorablemente el registro material e imaginario de la cultura romana, y por ende nuestra manera de ver su legado.

Los procesos de *Damnatio Memoriae* también difundían y hacían llegar a los rincones más recónditos del imperio las “novedades” políticas, los cambios de gobierno, las condenas, etc., a través de la destrucción, mutilación o transformación de las imágenes (Knippschild, 57-88).

Jerónimo de Estridón describe muy bien el destino de los retratos de los “malos” emperadores de Roma:

Cuando un tirano se destruye, sus retratos y estatuas son también destruidos. La cara se intercambia o la cabeza es eliminada, y la semejanza de aquel que ha conquistado se superpone. Sólo el cuerpo sigue siendo el mismo y otra cabeza se intercambia por aquella que ha sido decapitada (cit. en Stewart, 159).

Aunque este texto de Jerónimo data del siglo IV, su descripción refleja las prácticas que se llevaban sucediendo durante varios siglos en relación con las imágenes de representaciones de los distintos mandatarios.

A partir del periodo Republicano, el marco jurídico regula las sanciones ligadas a la *Damnatio Memoriae*, que proporcionaban los mecanismos para castigar tanto al individuo como a sus imágenes.

1. Se puede consultar la web del proyecto del artista en: www.toppledssaddam.org

Izquierda. Jerome Delay, *Kadhim al-Jubouri golpeando con un martillo la base de la estatua de Saddam Hussein*, fotografía (2003)

Centro. Imágenes de diferentes murales de Saddam atacados recopiladas de internet

Derecha. Florian Göttke, *Topples* (2010)



En la cultura Romana, la memoria –entendida como el paso a la posteridad y la “visión” y conocimiento del pasado– tenía una gran importancia, y en este aspecto la *Damnatio Memoriae* jugaba un papel crucial en el registro visual y en la percepción de la memoria colectiva.

El término en latín *memoria* abarca un amplio espectro de significación, ligado a la idea de fama y reputación de un individuo. En este sentido es importante destacar la creencia del pueblo romano de que un difunto puede gozar de una vida futura, a través de una perpetuación de su memoria. El querer pasar a la “posteridad” es un hecho que connota prestigio y de ello dan cuenta las múltiples obras de arte y arquitectura funeraria.

A principios de la República de Roma, eran los sacerdotes los encargados de mantener, preservar y transmitir las huellas de la historia. Los pontífices elaboraban crónicas con lo que consideraban “hechos espectaculares o singulares”, tales como la confección de templos, enfrentamientos bélicos, catástrofes naturales o tratados de paz.

El control de la historia otorgaba prestigio, autoridad y poder. No es de extrañar que en la *domus publica* (la residencia del *pontifex maximus*) se almacenara gran parte de la memoria de Roma. Allí se ubicaba uno de los archivos más importantes de la urbe (Barceló, 86).

Al transformarse Roma en una gran potencia mediterránea, las competencias de los pontífices quedarán relegadas al dominio público y serán los historiadores de la época los que labrarán su imagen. Paralelamente a la labor de los historiadores, los distintos mandatarios diseñaban y transformaban la historia, utilizando

herramientas como la mencionada *Damnatio Memoriae* (condena de la memoria), que manipula o transforma tanto el campo de lo visual como el imaginario histórico y que configura una “historia” que ha llegado hasta nosotros.

Para el pueblo de Roma, la condena o la supresión de la memoria de un individuo suponía no sólo la destrucción de sus imágenes, sino una destrucción póstuma de su esencia o ser. El Senado aprobó distintas sanciones, entre ellas la *Damnatio Memoriae*, por las cuales podía ordenar la destrucción de monumentos, inscripciones y otras representaciones conmemorativas de aquellos que habían cometido delitos capitales, traiciones, etc.; en resumen, de aquellos que se habían convertido en enemigos del pueblo romano (Vittinghof, 18-43).

La *Damnatio Memoriae*, además de la destrucción, mutilación o transformación de los monumentos, daba como resultado que el condenado, su nombre y títulos eran eliminados de los registros oficiales (*fasti*), así como la prohibición de la exhibición de máscaras funerarias de cera de los condenados (*imagina*). Si el condenado era autor de libros o escritos, éstos eran confiscados y destruidos, sus propiedades confiscadas, la fecha de su cumpleaños declarada como un día funesto para el pueblo romano, mientras que el día de su muerte era un día celebrado como una fiesta pública.

Esta obsesión por borrar todo el imaginario ligado al condenado muestra el poder de las imágenes en la sociedad romana. Las imágenes estaban al servicio del poder, pero esta relación no es una relación unidireccional. El poder también necesita imágenes, necesita su instauración/



Izquierda. Monumento a Pablo Iglesias (1936)

Centro. Desentierro de la cabeza de Pablo Iglesias (1979)

Derecha. Nikolai Tomski, Monumento a Lenin, escultura de granito (1970)

destrucción como una poderosa arma de transmisión de valores.

La sociedad romana era muy consciente del papel que juegan las imágenes y su control como medio de propaganda, era una muestra no sólo de sumisión por parte de los artistas, sino de un acuerdo en torno al sistema hegemónico imperante, que se hacía presente de modo unitario por medio de las imágenes.

Tras el derrocamiento de un alto mandatario, el engranaje legal permitía que sus estatuas fueran mancilladas, sus bustos destruidos o retirados, sus apariciones en relieves y murales eliminados, etc.

Estas agresiones servían de transmisión de los nuevos valores por medio de las imágenes a los sitios más recónditos del imperio. Las agresiones físicas hacia estos elementos eran frecuentes. En los bustos, la destrucción de los órganos sensoriales era una práctica habitual (nariz, ojos, oídos y boca), era como atacar al representado y no tanto a su representación.

Esta práctica, además, tenía una íntima relación conceptual con un delito conocido como “*poena post mortem*”, en el cual el cadáver del difunto era profanado, con la creencia de que en la “vida futura”, al ser extirpados los órganos sensoriales, sería condenado a no poder ver, oír, oler o hablar (Varner, 18).

Otro método que aplicaba sistemáticamente la *Damnatio Memoriae* era el retallado de las figuras. El mármol era un material costoso y el retallado era una solución pragmática y eficiente. En una estatua ya resuelta se volvía a trabajar el volumen material para adaptarlo a las nuevas facciones de un nuevo mandatario. No es baladí

pensar en las implicaciones ideológicas que tiene esta reutilización escultórica. Cabe pensar en ello como una especie de canibalismo visual, un proceso escultórico vampírico en el cual la imagen transformada tiene el poder de apropiarse del poder y el significado que residen en el retrato inicial.

Además del retallado, la reutilización del material escultórico podía adoptar estrategias más complejas y, en ocasiones, con un alto grado de ofensa. Véase como ejemplo un relieve de Nerón y Agripina, que se utilizó como losa de pavimento, o un retrato de Julia Mamaea, que fue cortado en láminas para ser utilizado como adoquines en una de las calles de la villa de Ostia, un uso denigrante que hacía que los viandantes pisotearan literalmente la memoria del condenado².

Como contrapunto, la *Damnatio Memoriae* supuso que muchas de estas imágenes, que habían sido eliminadas de la exhibición pública, fueran almacenadas, lo que ha permitido que hayan mantenido un estado de conservación aceptable. Algunas de ellas eran lanzadas al Tíber, a semejanza del ritual *Sacra Argeorum*, en el cual se construían efigies que al ser arrojadas al río surtían un efecto purificador, llevándose consigo los “males”. Muchas piezas han sido encontradas bajo el agua y eso también ha hecho que mantengan un buen estado de conservación.

A nuestro juicio, la *Damnatio Memoriae* es una parte indispensable e indisoluble del legado visual del imperio romano.

2. Sobre estas acciones denigrantes hay constancia de que ya en el siglo IV en Grecia, fueron derribadas trescientas estatuas de bronce de Demetrio de Falero. Algunas de ellas fueron fundidas y transformadas en originales, otras fueron arrojadas al mar (Varner, 14)

ENTERRAR/DESENTERRAR LA TAPIA DEL RETIRO

El monumento al socialista español Pablo Iglesias fue proyectado por un equipo formado por el arquitecto S. Esteban de la Mora, el pintor Luis Quintanilla y el escultor Emiliano Barral, que resultó ganador del concurso convocado para la construcción del mismo en abril de 1933³.

El proyecto consistía en un recinto ajardinado conmemorativo que incluía relieves y murales, alegorías del proletariado y un busto de 1,10 metros de altura del homenajeado, realizado por Barral, situado en uno de los muros centrales del lugar. El monumento se inauguró en mayo de 1936 bajo el Gobierno de la República Española y fue construido en el Paseo de Camoens, ubicado en el Parque del Oeste de la ciudad de Madrid, un mes antes del inicio de la Guerra Civil Española.

El parque aguantó hasta el final de la guerra, aunque el monumento presentaba notables desperfectos por la metralla y los proyectiles, pues se encontraba en la línea del frente. Al finalizar la guerra, tras la victoria del bando franquista, la cabeza de Pablo Iglesias fue trasladada al Parque del Retiro con la intención de hacerla pedazos con mazas y picos para obtener piezas de relleno, que formarían parte de la mampostería que se estaba construyendo para levantar el muro sobre el que colocar las rejas que cercaban el céntrico Parque del Retiro con la Calle Menéndez Pelayo.

Este hubiera sido el final de la cabeza de Pablo Iglesias, si no fuera por la intervención de un operario que decidió darle otra suerte al monumento:

La destrucción del monumento se produjo al terminar la guerra, en 1939, y los materiales procedentes del mismo fueron trasladados al Retiro y empleados en la construcción de la tapia que separa los jardines de la calle Menéndez Pelayo. Gabriel Pradal, delineante afiliado al Partido Socialista, pudo, de noche y con ayuda de varios jardineros, enterrar la cabeza de Pablo Iglesias, que ya había sufrido bastantes daños, salvándola así de su total destrucción. La familia de Gabriel Pradal guardó el plano hecho por éste para fijar la situación de la cabeza, recuperada, cuarenta años más tarde, el 7 de febrero de 1979 (Santamaría, 54).

El día en que se desenterró la cabeza de Pablo Iglesias, tras la caída del régimen franquista, estaban presentes varios dirigentes del partido socialista, miembros de la familia así como el escultor

Pepe Noja, que más tarde, en 2001, realizaría una copia de la estatua original sin daños, que al día de hoy se encuentra en la Avenida de Pablo Iglesias en Madrid.

EL BOSQUE KÖPENICK

El 19 de abril de 1971 se inauguró en la Leninplatz de Berlín un monumento a Vladimir Lenin de 19 metros de altura, ejecutado por el escultor Nikolai Tomski (Gamboni, 110-118). El lenguaje que Tomski utilizó para el monumento combinaba una figuración esquemática para la figura del personaje, con formas geométricas simplificadas para la bandera que estaba en su parte posterior. La estatua de Lenin estaba hecha en granito rojo ucraniano, que según el propio autor expresaba la victoria y la inmortalidad de las ideas de Lenin.

En septiembre de 1991, tras la caída del muro, la junta del distrito de Friedrichsain, donde estaba situado el monumento a Lenin, recomendó al gobierno berlinés que la estatua del ídolo soviético fuese demolida⁴. Además, se sustituyó el nombre de la plaza, Leninplatz, que pasó a llamarse Plaza de las Naciones Unidas.

El concejal de urbanismo no dudó en aceptar la proposición. Tres meses después, el desmontaje de la estatua costó medio millón de marcos entre retirarla, cortarla en 125 piezas y enterrarlas bajo tierra en el parque de Köpenick.

El artista Raphael Grisey realizó en 2005 una interesante película titulada *Sand Quarry*. El film comienza con una imagen de la actual Plaza de las Naciones Unidas, centrando su objetivo en el lugar que anteriormente ocupaba la estatua, y donde en la actualidad tan sólo reposan unas grandes piedras situadas en forma circular. En la escena siguiente, Grisey nos muestra a una persona excavando sobre un montículo que se halla en la mitad de un bosque. Tras varias tomas del entorno, aparecen más personajes en la escena: un grupo de gente, mujeres y niños se reúne sobre el montículo. Todos colaboran en la excavación, a la vez que conversan y parecen estrechar relaciones. Comienzan los subtítulos de la película, que hasta entonces sólo reproducía los sonidos del entorno, y ponen en situación el lugar (el bosque de Köpenick donde fue enterrada la estatua), así como la motivación que los lleva a excavar. En un momento dado, los personajes que no cesan de excavar, encuentran fragmentos superficiales del monumento que dejan entrever el granito rojo que componía el monumento a Lenin. El video de

3. Diario *Blanco y Negro*. Madrid: 27 de Noviembre de 1932. En el periódico aparece una fotografía del prototipo no seleccionado presentado por el equipo del escultor Pérez Comendador (posteriormente laureado escultor franquista). El artículo del Diario *Blanco y Negro* del 27-11-1932 se titula "Un monumento en proyecto" se encuentra en la pág. 51 y no tiene signatura del autor. Link: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1932/11/27/051.html>

4. Un año antes, en 1990, el artista polaco Krzysztof Wodiczko realizó una intervención en la estatua que parecía anunciar el futuro de la misma. Wodiczko proyectó una imagen superpuesta sobre la estatua de Lenin que convertía al dirigente soviético en un mendigo, con un carro de compra lleno de componentes eléctricos (Wodiczko, 161).

Grisey acompaña las imágenes del esfuerzo, sin mucho éxito, de este grupo de personas con un texto en subtítulos que va develando el contenido político de la acción:

19 de abril, 1970. Para los cien años del nacimiento de Lenin, fue inaugurada una estatua suya en el distrito de Friedrichshain en Berlín Oriental. Fue construida en la Leninplatz que es cruzada por la Leninallee. El material utilizado es granito rojo importado de Ucrania. El conjunto es de diez y nueve metros de alto, y se yergue frente a tres torres construidas en el mismo período. La Leninplatz ahora es llamada la Plaza de las Naciones Unidas. La estatua de Lenin fue cortada en 125 pedazos a finales de 1991. Estos fueron enterrados a su suerte bajo un metro de arena en el bosque de Köpenick⁵.

Curiosamente, diez años después de la película de Grisey, cuyo final parecía alentar a recuperar el afecto por dicho monumento, la estatua es de nuevo desenterrada con motivo de una exposición en enero de 2016 en las calles de Berlín, en torno a los monumentos históricos de la ciudad.

Llaman poderosamente la atención las recientes imágenes de la prensa, del momento en el que extrajeron la cabeza de su entierro en el bosque. En algunas fotografías se ve a unos obreros sacando, mediante unas grandes poleas de cuerda, la cabeza de su enterramiento en el bosque, que aparece en medio de la imagen como si el gran rostro de Lenin levitase. Estas imágenes destacan precisamente por su extraordinaria

similitud con las imágenes de 1991, en las que la estatua, igualmente levitando sobre las poleas, estaba siendo retirada de su emplazamiento en la plaza berlinesa.

En ambas historias —la del de Pablo Iglesias de Barral y la de la estatua de Lenin de Tomski— resulta paradójico que el hecho de haber sido sepultadas bajo tierra —cuestión que *a priori* parece destinada a enterrar no sólo la estatua, sino su memoria— sea posteriormente la causa de su conservación. Esta paradoja remite de nuevo a la práctica romana anteriormente mencionada de lanzar algunas estatuas al río que supuso, en contra de lo esperado, que las mismas mantuvieran un buen estado de conservación.

Finalmente tan sólo nos queda decir que los monumentos, las imágenes de memoria, tienen un poder simbólico y táctico más allá de lo que se pueda intuir. Su resistencia y pervivencia, lejos de ser invocada exclusivamente por el material en que son ejecutadas, tiene más relación con aquello que establecen, glorifican o denuncian. La relación de los monumentos o las imágenes de memoria con su destrucción, a veces recuerda a la reacción de la Hidra de Lerna con el corte de su cabeza o con la paradójica afinidad de la jara por el fuego ●

5. Los subtítulos completos del film de Grisey se encuentran transcritos en línea en la propia web del autor: www.raphaelgrisey.net/site/works/sandquarry/sandquarry.html Así como la película completa: www.raphaelgrisey.net/site/works/sandquarry/sandquarry_video.html

MARIO ESPLIEGO

(Guadalajara, España, 1983) es artista visual y Doctor en Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Su práctica se resuelve en diversos medios y procedimientos, incluyendo de manera habitual la escritura. Ha investigado en torno a la violencia producida desde y hacia el formato monumental. Ha dado charlas en el MNCARS, La Casa Encendida, Matadero Madrid o la Fundación Eugenio Almeida. Su trabajo artístico ha sido expuesto recientemente en Fundación BilbaoArte (Bilbao), *Arnhem Museum* (Netherlands), *ARTIUM* (Vitoria), *MACBA* (Barcelona), *Temp ArtSpace* (New York), *Ca2m* (Móstoles), *MEIAC* (Badajoz), Casa Velázquez (Madrid), Tabacalera (Madrid), etc. Correo de contacto: marioespliego@gmail.com

BIBLIOGRAFÍA

Barceló, Pedro. "Utilización y manipulación de la memoria histórica en el Imperio Romano". En Christiane Kunst y Verónica Marsá (eds.) *Memoria y olvido de la Historia*. Castelló de la Plana: Universidad Jaume I, 2006, 85-99.

Freedberg, David. "Damnatio Memoriae: Why Mobs Pull Down Statues". *Wall Street Journal* (Eastern edition), 16 de abril de 2003, 10.

Gamoni, Darío. *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra, 2014.

Göttke, Florian. *Toppled*. Rotterdam: Post Editions, 2010.

Knippschild, Silke. "¡Abajo el tirano! Destrucción de símbolos imperiales como representación del cambio de poder". En Heiman Heinz-Dieter, Silke Knippschild y Victor Minguez, *Ceremoniales, ritos y representación del poder*. Castelló de la Plana: Universidad Jaume I, 2004, 57-88.

Santamaría, Juan Manuel. *Emiliano Barral*. Segovia: Publicaciones de la Obra Cultural Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 1985.

Stewart, Peter. "The destruction of Statues in late Antiquity". En Richard Miles, *Constructing Identities in Late Antiquity*. New York: Routledge, 1999, 159-189.

Varner, Eric. *Mutilation and Transformation. Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*. Boston: Brill Academic Publishers, 2004.

Vittinghof, Friedrich. *Der staatsfeind in der roemischen Kaiserzeit. Untersuchungen zur "damnatio memoriae"*. Berlin: Junker und Duennhaupt, 1936.

Wodiczko, Krzysztof. *Art public, art critique. Textes, propos etc documents*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2005.

Zuchinno, David. "Army Stage-Managed Fall of Hussein Statue". *The Angeles Times*, 3 de marzo del 2004. <http://articles.latimes.com/2004/jul/03/nation/nat-statue3>