



*Maatschappijkritiek in de kunst
door middel van humor en ironie*

A LA ESPAÑOLA

tijdens en na de Spaanse dictatuur

INHOUDSOPGAVE

Voorwoord	03
Inleiding	07
Hoofdstuk I <i>Humor en ironie in de kunst tijdens het dictatoriale Spanje</i>	22
Hoofdstuk II <i>Humor en ironie in de kunst in Spanje na de dictatuur</i>	35
Conclusie	56
Bibliografie	64

COLOFON

Samenstelling en redactie: Huib Fens, Christianne Niesten

Scriptiebegeleiding: Christianne Niesten, Simone Rijs

Vormgeving: www.blendblink.nl

ABV Scriptieprijs is een uitgave van de Academie voor Beeldende Vorming Tilburg, onderdeel van Fontys Hogeschool voor de Kunsten.

Dit is nummer 9 in de reeks ABV Scriptieprijs.

Isbn 9789079941162

Copyright © 2019 Fontys Hogescholen en de auteurs / kunstenaars.



Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden vervoelvoudigd, opgeslagen in een gegevensbestand, of openbaar worden gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of door fotokopieën, opnamen, of op enige andere manier, zonder voorafgaande toestemming van de uitgever.

VOORWOORD

Als kunstenaar ben ik altijd geïnteresseerd geweest in het concept identiteit. Niet alleen in de kunst maar ook in mijn eigen leven. 'Wie ben ik?' en 'Waar kom ik vandaan?' zijn vragen die me de laatste jaren, sinds ik in Nederland woon, voortdurend hebben beziggehouden. Daarop geef ik altijd hetzelfde antwoord: Ik ben Marta en ik kom uit Spanje. Het lijkt een eenvoudig antwoord op een eenvoudige vraag. Maar hoe langer ik in Nederland woon, hoe duidelijker de achterliggende complexiteit van dit antwoord voor mij is geworden. Toen ik in Spanje woonde beschouwde ik mezelf niet sterk verbonden met de Spaanse identiteit. Ik hield me er ofwel niet zo mee bezig of ik kon het niet zien. Echter toen ik naar Nederland kwam werd ik continu geconfronteerd met een cultuurverschil. Veel van de gedragingen en gedachten die ik aanvankelijk niet kon zien omdat ik ze zo normaal en banaal vond werden opeens heel duidelijk; gedragingen en gedachten waarvan ik ontdekte dat ze eigenlijk sporen zijn van mijn Spaanse identiteit. Ook kon ik opeens duidelijker zien wat voor stereotypische beelden anderen (mezelf inbegrepen) over Spanje hebben en hoe deze stereotypen de diversiteit en rijkdom van de Spaanse cultuur verwaarlozen. Opeens werd het *onzichtbare* me *zichtbaar*. Wat een eenzijdig beeld leek te zijn, kreeg plotseling veel verschillende perspectieven en kleuren. Het werd duidelijker dat wat ik aanvankelijk als een simpel antwoord beschouwde in werkelijkheid een heel complex aan connotaties bij zich draagt. Waar ik dacht een enkele lijn te volgen, zag ik ineens meerdere, verschillende paden. Wat waren deze connotaties eigenlijk? Waren deze duidelijker voor anderen? Wie was ik eigenlijk? Waar 'was' ik vandaan?¹.

Ik blijf het me nog steeds afvragen en hou niet op met twijfelen. Dat is iets wat ik heel belangrijk vind; voortdurend met jezelf in dialoog blijven. Want de manier waarop we onszelf zien beïnvloedt ons bestaan in de wereld. Dat betekent dat we in een bepaald opzicht controle hebben over ons bestaan, want hoe we onszelf zien ligt voor een groot deel bij onszelf. Kunst kan daarbij een belangrijke rol spelen. Kunst kan je een spiegel voorhouden zodat je naar jezelf gaat kijken en geprikkeld wordt jezelf opnieuw in ogenschouw te nemen.

¹ In het Spaans zegt men '¿De dónde eres?' (Vanwaar *ben* je?) in plaats van '¿De dónde vienes?' (Vanwaar *kom* je) om over het land van oorsprong te vragen. Ik maak hier een letterlijke vertaling om bepaalde connotaties niet te verliezen.

Daarmee heeft de kunst de kracht om *het onzichtbare zichtbaar te maken*. Dit is precies hetgeen dat de Spaanse kunstenaar Pilar Albarracín in haar werk doet. Albarracín is een van de belangrijkste hedendaagse kunstenaars van Andalusië wier werk mij geïnspireerd heeft voor dit onderzoek; de reden waarom ik een foto van haar werk *Bailaré sobre tu tumba* (2004) heb geplaatst op het voorblad van mijn scriptie. Haar werk dwingt ons onze vooroordelen in twijfel te trekken door middel van humor en ironie. Ze behandelt de “antropologie van het alledaagse” op een zeer emotionele en subversieve manier (Martínez, 2004). Met de antropologie van het alledaagse bedoelt Martínez de (kritische) studie van het gehele scala aan cultuur, sociale gedragingen en normen en waarden zoals die zich in het alledaagse leven aandienen. Dit spreekt me aan. Wanneer het gaat over het betwijfelen van de fundamentele aannames van iemands eigen identiteit, zullen er veel emoties naar boven komen. En misschien is het alleen met humor en ironie mogelijk om de deur tot reflectie te openen (voor jezelf en voor de ander).



Niet lang nadat ik aan mijn scriptie begon te werken kwam ik achter de film *¡Bienvenido, Mister Marshall!* van Luis García Berlanga, een humoristische film gemaakt tijdens de Spaanse dictatuur. Ik vond het indrukwekkend hoe de filmmaker de stereotypen die deel uitmaken van de exotische verbeelding van buitenlanders die elk jaar Spanje bezoeken, met zoveel ironie heeft weten vast te leggen (Arakistain & Méndez, 2008). In de film zien we op een gegeven moment een Andalusische maskerade in een dorp van de Spaanse provincie Castilla. De cartooneske afbeelding van Spanje die Berlanga hier laat zien als een vorm van kritiek tegen het Spanje van Franco herinnert me aan het werk van Pilar Albarracín. Beide kunstenaars gebruiken een humoristische aanpak om over stereotypen te reflecteren. Toen wist ik dat ik me in mijn scriptie wilde richten op de vraag op welke manier en voor welke doelen humor en ironie zijn gebruikt, in beide perioden. Zitten er verschillen in? Gelijkenissen? Mijn kunst, mijn interesses en mijn situatie, al deze omstandigheden, sommige onopzettelijk en andere onvermijdelijk, hebben me tot deze beslissing gebracht.

A la Española is de titel die ik gekozen heb voor mijn scriptie. *A la Española* is een manier om te zeggen dat iets op een Spaanse manier gedaan wordt. Het is natuurlijk komisch en ironisch bedoeld. Want deze uitdrukking impliceert al onmiddellijk het bestaan van een eenduidig stereotype beeld van wat Spanje is. Het suggereert dat ik een stereotypisch recept heb over hoe humor en ironie in de Spaanse kunst gebruikt worden. Maar eigenlijk probeer ik in mijn scriptie juist de *veelheid en verscheidenheid* aan ervaringen, praktijken en waarden te presenteren die deel uitmaken van Spanje.

Daarbij let ik op het werk van verschillende kunstenaars die daar op humoristische wijze en met gebruik van ironie op hebben gereflecteerd, en de eventuele waarde van hun werk voor de Spaanse maatschappij. Ik vind het dus belangrijk om in deze scriptie geen enkel detail over te slaan dat nodig is om de lezer de complexiteit van de Spaanse cultuur die achter deze kunstwerken schuilgaat te laten begrijpen. Pas wanneer de lezer een indruk heeft van deze verscheidenheid zal hij of zij kunnen begrijpen hoe kunst en humor als spiegel kunnen werken om een intieme reflectie (hier zowel als een manier van denken en als weerschijn bedoeld) te faciliteren. Om mijn punt duidelijk te maken zal ik mijn aandacht richten op een concrete tijd in de Spaanse geschiedenis: Spanje, tijdens en na de dictatuur. Want om te kunnen begrijpen hoe kunst tot culturele reflectie kan leiden, is het belangrijk om de lezer mee te nemen juist naar deze periodes in de geschiedenis. Dit is geschreven voor Hbo-studenten die bereid zijn om met een andere blik naar de Spaanse kunst en cultuur te kijken. Een wereld die waarschijnlijk voor hen en ook soms voor mij onzichtbaar is. Op deze manier zal ik niet alleen duidelijkheid brengen over het gebruik van humor in de kunst in de Spaanse cultuur en in het algemeen, maar zal ik me ook op een rijkere manier aan de lezer kunnen voorstellen. Ik zal een beter antwoord kunnen geven op de vragen: ‘wie ben ik?’ en ‘waar kom ik vandaan?’





Figuur 1. Alex Tur, M. (2013) *Fixed categories* [sculpture].

Het menselijk lichaam wordt gerepresenteerd door persoonlijke voorwerpen en een ID-document. Ik betwijfel hier de rol die objecten en afbeeldingen spelen in onze identiteit en hoe ze het vormgeven. Bovendien haal ik het probleem aan dat een identificatiedocument presenteert. We zien een nepwortel die een valse identiteit krijgt door het ID en de voorwerpen. Daarnaast is een "naakte" wortel die heel klein is in vergelijking met de geïdentificeerde wortel. Het gebruik van de wortels in dit project staat voor oorsprong. Hiermee bevraag ik alle schema's en classificaties waarbinnen we ons automatisch plaatsen; classificaties waarvan de oorsprong makkelijk vergeten.

INLEIDING

De Spaanse dictatuur heeft de loop van de geschiedenis van Spanje sterk beïnvloed. Veel van de structuren waarop de Spaanse identiteit berust, werden gevormd tijdens de dictatuur van Franco. Het begrijpen van de oorsprong van deze structuren die de Spaanse culturele identiteit hebben gevormd, is belangrijk om de collectieve verbeelding en identiteitszekerheden kritisch te kunnen bevragen. Het probleem is dat deze structuren nog steeds aanwezig zijn, zij het op een onzichtbare manier. Sommige culturele attitudes en stereotypische afbeeldingen zijn zo diepgeworteld geraakt in de Spaanse maatschappij dat ze daardoor onzichtbaar en banaal zijn geworden. Deze structuren dienen herbekeken te worden omdat ze vaak negatieve gevolgen hebben op de samenleving. Dat kan zijn omdat ze geen juiste reflectie meer geven van maatschappelijke ontwikkelingen, of omdat ze een eenzijdig beeld geven van de culturele rijkdom van Spanje en deze daardoor verwaarlozen.

Een centraal thema van deze scriptie draait om een aantal voormalige en hedendaagse Spaanse kunstenaars die deze beelden en tradities hebben bekritiseerd en proberen te herzien. Het gaat daarbij in het bijzonder om de humor en ironie die ze daarbij als middelen inzetten in hun werk. Alvorens daar verder op in te gaan is het echter nodig om eerst het een en ander globaal uiteen te zetten over het Franco-regime en de nog steeds invloedrijke sociaal-politiek-culturele constructies waarvoor deze verantwoordelijk is geweest en die het nationale imago tot op de dag van vandaag mede vormgeven.

Het Franco-regime is een periode in de geschiedenis van Spanje die veertig jaar heeft geduurd, vanaf 1939 tot de dood van de dictator in 1975². Het is in essentie een autoritair regime met een militair karakter (Olmo, 2013). Het regime van Franco is voortgekomen uit de Spaanse burgeroorlog. Een conflict dat zowel politiek, sociaal als militair van aard was. Later zou deze situatie ook tot een economische crisis leiden (Barciela, 2012). De Spaanse Burgeroorlog werd door veel factoren veroorzaakt. Grote sociaal-economische problemen zoals armoede en ongelijkheid speelden in dit opzicht een belangrijke rol (Sandvick & Whelan, n.d.). Bovendien was er in deze periode weinig politieke

2 Alhoewel de periode 1939-1975 een specifieke periode signaleert in de geschiedenis van Spanje, is de tijdsperiode van het daadwerkelijke begin en einde van het franquistische regime ruimer.

stabiliteit. De jaren die voorafgingen aan de burgeroorlog kenden verschillende staatsgrepen en restauraties. Die hingen samen met een grote rivaliteit tussen verschillende regio's in Spanje, vooral tussen het centrale Castilië tegenover het perifere Catalonië en Baskenland (Schoots, 2011). De voornaamste oorzaak van het uitbreken van de Spaanse Burgeroorlog echter was de gedeeltelijke mislukking van de staatsgreep van 17 juli 1936 door een deel van het leger, tijdens de periode van de Tweede Republiek (Payne, 1987, pp. 87-105).

Opmerkelijk was de rol van de kerk in dit conflict, die steun gaf aan de rechts-extremisten. Door een eerdere inperking van de macht van de katholieke kerk, uitgevoerd door de republikeinse regering vanaf 1931, begon de kerk zich naar de kant van de partij van Franco te bewegen. De kerk voelde zich door Franco gesteund omdat deze voor restauratie van de leerstellingen van de kerk was. Franco en hun volgers "beschouwden hun strijd als een kruistocht" (Schoots, 2011).

Alhoewel Spanje nauwelijks een rol in de internationale machtspolitiek en de grote ideologische conflicten van de tijd speelde (Schoots, 2011), kreeg Spanje internationale ondersteuning van Hitler en Mussolini. Die waren bang dat de communisten aan de macht zouden komen in Spanje. Als een reactie op deze dreiging stuurden de Duitse nationaal-socialisten en de Italiaanse fascisten wapens en troepen naar Spanje. Als resultaat daarvan werd het Baskische dorp Guernica door het Duitse Condor Legioen met luchtbombardementen aangevallen. Deze oorlogsgebeurtenis werd vastgelegd in het bekende schilderij van Picasso *Guernica* (1937) [Figuur 2].

De Burgeroorlog eindigt uiteindelijk op 1 april 1939 met de overwinning van de nationalistische partij. Hiermee belanden we bij het begin van het dictatoriale tijdperk van Francisco Franco.

Figuur 2. Picasso, P. (1937) *Guernica* [schilderij].



Om het nieuwe regime te begrijpen moeten we onze aandacht richten op zijn belangrijkste hoofdrolspeler; generaal Francisco Franco, die ook wel bekend stond als *El Generalísimo* of *El Caudillo*. Als dictator van het regime had hij alle macht in handen om politiek, economie, moraal, religie en wet naar zijn wil te regeren. Een macht die hij met absolute standvastigheid uitvoerde en met een hardheid zonder grenzen. Het feit dat er een ware persoonscultus rondom hem heerste, speelde daarbij ook een belangrijke rol. Er heerste destijds de overtuiging dat het redden van de Spaanse zielen de eerste functie was van kerk en regering. Franco was een charismatische persoonlijkheid en wist hierop in te spelen, waardoor hij al gauw het imago kreeg van *Redder van Spanje*. Zijn charisma was daarmee doordrongen van een duidelijk religieuze component. Franco was zeer katholiek. Hij had een sterke haat tegen het jodendom, de vrijmetselarij en het communisme en bestreed deze en hun aanhangers obsessief (Alcazar, n.d.). Voor hem had alle kritiek op zijn gezag zijn oorsprong in deze vijanden, die ook in de ogen van de katholieke kerk en grote delen van de Spaanse bevolking gewantrouwd en verafschuwd werden. Deze eensgezindheid maakte in de ogen van velen dat Franco gezien werd als de boodschapper van God, uitverkoren om het Spaanse volk te leiden. Hij werd gezien als een instrument van God voor de redding der Spaanse zielen; de Messias van de burgerlijke verlossing (Alcazar, n.d.). Hij was leider door de genade van God en dat legitimeerde hem op een religieuze manier (Alcazar, n.d.). De gedachte heerste daarmee dat Franco zijn macht uiteindelijk niet was verschuldigd aan de wil van het volk, noch aan welke andere wereldse factor dan ook. Zo werd Spanje een verstikkend gevoel van moraliteit en censuur opgelegd; een repressie die vele andersgestemden in stilte moesten lijden (Casanova & Gil, 2012, pp 168- 172).

Dit laatste geeft een juist beeld van de relatie tussen het Spaanse volk en Franco. Alhoewel hij geliefd was, en aanbeden en vereerd werd door miljoenen Spanjaarden, werd hij ook door de velen die gebukt gingen onder zijn terreur verafschuwd en gehaat. In dit opzicht was er tijdens het Franco-regime een zeker gebrek aan vrijheid. Zijn regime was anti-liberaal, anti-parlementair, anti-republikeins en antidemocratisch (Balfour, 2008, p. 43). Er waren geen andere politieke partijen dan de *Movimiento Nacional*; deze partij

kwam voort uit de unie tussen de partijen *La Falange* en *El Carlismo* (Esparza, 2017). *La Falange* was een Spaanse politieke partij met een fascistische ideologie geïnspireerd door het Italiaanse fascisme. De partij werd opgericht op 29 oktober 1933 door José Antonio Primo de Rivera, de eerstgeborene van wijlen dictator Miguel Primo de Rivera. De andere partij, *El Carlismo*, was een Spaanse politieke beweging die tot doel had een alternatieve tak van de Bourbon-dynastie op de Spaanse troon te vestigen. De partij bepleitte oorspronkelijk niet alleen de terugkeer naar het oude regime, maar stond ook een politiek van het christendom voor. Aan het begin van de oorlog maakten deze partijen een grote groei door. Zowel *La Falange* en *El Carlismo* steunden de opstand. Franco, zonder daarbij zijn eigen belangen uit het oog te verliezen, is uiteindelijk verantwoordelijk geweest voor de bundeling van deze twee partijen in de *Movimiento Nacional*. Hij werd bovendien de leider.

Al was er weliswaar slechts één politieke partij in Spanje, dat betekende niet dat er niet een vorm van politiek pluralisme was. Naast de *Movimiento Nacional* waren er namelijk ook de *families of politieke groepen* (Sánchez Recio, 2013 pp. 217-218) - Katholieken, militairen, Falangisten en monarchisten. Toch lag alle macht van de staat in handen van de dictator Francisco Franco. Buitengewoon belangrijk was ook de katholieke kerk, die zozeer verbonden was met het regime, dat het soms moeilijk was om het publieke optreden van de staat en de kerk te onderscheiden (Casanova & Gil, 2012). Het zogenaamde *nationaal-katholicisme* moest als uniek heersende ideologie voor culturele eenheid zorgen. Alles en iedereen wat daarbuiten viel en zich niet aan de nationaal-katholieke ideologie conformeerde, werd het slachtoffer van sociale marginalisering en politieke vervolging (Alcazar, n.d.). Daarmee kan het Franco-regime gezien worden als de gouden eeuw van het Spaanse conservatisme waarin de katholieke religie, het vaderland, orde en nationale eenheid centraal staan.

Het nationaal-katholicisme werd de basis voor het onderwijs, de gewoontes en de macht in Spanje. Spaanse vrouwen hebben hier ook in het bijzonder de gevolgen van ondervonden. Het nationaal-katholieke regime had namelijk ook een eigen onderwijssysteem voor de vorming van vrouwen. Hetgeen de juridische ongelijkheid tussen mannen en vrouwen en sociale diensten

versterkt heeft (Nash, 2012, p. 18). Dit onderwijssysteem werd geïmplementeerd en ondersteund door de *Sección Femenina de la Falange* of SF. De vrouwen die deel uitmaakten van SF waren bevoegd om Spaanse vrouwen te trainen in Falangistische huiselijkheid (Morcillo Gómez, 2012, p. 42). Dit kwam neer op de gedachte dat het de voornaamste taak van de vrouw was thuis te blijven en voor de stabiliteit van de familie te zorgen. Een gedachte die sterk beïnvloed was door het traditionele katholieke geloof [Figuur 3]. De Spaanse vrouw moest haar patriottische missie thuis ontwikkelen en het franquistische onderwijssysteem werd daar volledig op ingericht. De relatie tussen vrouwen en mannen in de Spaanse maatschappij beantwoordde aldus aan een patriarchale sociaal-seksuele orde. De impact ervan markeerde het levenspad van vrouwen en hun sociale rol. Vrouwen waren enkel aangewezen op arbeid die “overeenkomt met hun geslacht” (Morcillo Gómez, 2012, p. 44). Ze hadden geen juridische, economische of culturele autonomie, maar werden daarentegen veroordeeld tot gehoorzaamheid en opoffering (Casanova & Gil, 2012). Hun enige toekomst was het huwelijk met een man, want scheiden was onmogelijk en homoseksualiteit was een misdad, strafbaar met de dood.



Figuur 3. [tijdschrift van Sección Femenina] Vosotras, camaradas casadas, tenéis también una misión. Medina (1944).

Door het volgen van vakken als religie en politiek werden kinderen al vanaf de basisschool in overeenstemming met dit gedachtegoed geïndoctrineerd (Alcazar, n.d.). Het systeem versterkte culturele patronen die de opsluiting van vrouwen thuis legitimeerden (Nash, 2012, p. 18). Vrouwelijke archetypen waren direct gerelateerd aan het huishouden en de familie. De identiteit van de vrouw was gebaseerd op het moederschap en het echtgenoot zijn, waarvan de basis zou liggen in de onontkoombare biologische bestemming van de voortplanting en de huishoudelijke verzorging van het gezin (Nash, 2012, p. 18). In lijn hiermee vestigde het regime gescheiden ruimtes met strenge grenzen tussen de publieke sfeer, gemonopoliseerd door mannen, en de privéruimte gereserveerd voor vrouwen (Nash, 2012, pp. 18-19). Maatschappelijke ontwikkelingen tijdens de dictatuur zouden de sociale rol van vrouwen eind jaren zeventig, na de opening van Spanje naar Europa, echter ingrijpend beïnvloeden en veranderen. Onder invloed van de opkomende consumptiemaatschappij begon de vrouw, en haar houding ten opzichte van consumptie, namelijk een nieuwe rol te spelen. De nieuwe economische eisen openden in feite de deuren naar de openbare ruimte voor vrouwen. Naast hun traditionele rol als de eerste verzorger van de kinderen en het huishouden wordt van de vrouw nu ook een consumerende rol verwacht. Dit mocht echter niet in conflict komen met de bestaande sociale orde en de eeuwige katholieke waarden van het christelijke gezin (Morcillo Gómez, 2012, p. 43). Alhoewel de nieuwe consumptiemaatschappij het bijvoorbeeld nu wenselijk achtte dat ook vrouwen de arbeidsmarkt betraden, was het voor hen niettemin alleen mogelijk om functies uit te oefenen die in de ogen van het nationaal-katholicisme in overeenstemming waren met het traditionele beeld van de vrouw. Werk dus dat in overeenstemming zou zijn met hun natuurlijke ‘taken’ en ‘gender’. Denk daarbij aan de verpleging, het onderwijs, of werk als gids of stewardess in de toeristische sector (Morcillo Gómez, 2012, p. 44).

Nu dat een globaal overzicht gegeven is van hoe het Franco-regime er in grote lijnen uitzag, geraken we direct bij een tweede belangrijk thema. Het regime bepaalde namelijk niet alleen de sociale rol die elke burger moest spelen, maar het manipuleerde ook op bewuste wijze het nationale imago. Het regime probeerde een gekunsteld beeld van Spanje te verspreiden dat in het voordeel

van het regime zou werken. Een proces dat overigens soms tegenstrijdig en op inconsequente wijze verliep. In het volgende wordt ingegaan op het Spaanse imago als sociaal-culturele constructie en de invloed die het Franco-regime hierop heeft gehad.

Het nationale imago van een natie is, net als de natie zelf, een culturele constructie; een door mensen gecreëerd beeld dat niet kan gelden als een natuurlijk gegeven (Lucena Giraldo, 2006, p. 219). Het ontstaan van zo'n beeld kan echter niet geïsoleerd worden beschouwd. Volgens Giraldo komt het imago van een natie namelijk voort uit zowel, wat hij noemt, een "intern" als "extern" proces. Aan de ene kant is het nationale beeld over het algemeen gebaseerd op interne canons die herkenbaar zijn voor een gemeenschap en aanleiding geven tot een zelfbeeld. Aan de andere kant echter wordt het imago van een natie tegelijkertijd gevormd door de beeldvorming door andere naties. Het nationale imago van een natie is daarmee in feite een "heterobeeld" (Lucena Giraldo, 2006, pp. 219-220). Het beeld is namelijk zowel uit nationaal interne als externe elementen gevormd.

Tijdens de 19de eeuw werd Spanje in de ogen van andere naties voornamelijk geassocieerd met de romantiek (Lucena Giraldo, 2006, p. 227). De decadentie die Spanje destijds kenmerkte, werd door welvarende reizigers uit andere

Noord-Europese landen in de eerste plaats ervaren als exotisme. Het verval van Spanje had in de ogen van vreemden iets aantrekkelijks (een aantrekkingskracht dat Spanje overigens ook deelde met andere mediterrane landen). Het is de mythe van Spanje als een kruispunt van verschillende culturen, de Spaanse en de Andalusische, het occidentale en het oriëntale [Figuur 4]. De Spanjaarden werden geportretteerd als een gepassioneerd volk [Figuur 5]. In de beeldvorming van destijds werden de Spanjaarden gezien als irrationeel, onbestuurbaar, trots en impulsief. Het beeld dat daarmee overheerste, was een land dat in haar cultuur en temperament achterbleef op de meer ontwikkelde Europese norm. Ook dit heeft bijgedragen aan het exotische beeld dat men destijds van Spanje had. Een onderwerp dat ook werd opgenomen door de Spanjaarden zelf in hun collectieve verbeelding. Dit is duidelijk terug te vinden in het zogenaamde *costumbrismo* (ofwel costumbrisme); een veelal literaire en beeldende kunststroming die haar wortels had in de romantiek en waarin de vertegenwoordiging van het alledaagse Spaanse leven, of althans voornamelijk het Andalusische leven, met haar gewoontes en gebruiken centraal stond [Figuur 6]. Het werk van Francisco de Goya wordt wel als belangrijkste en meest invloedrijke voorloper van deze stroming gezien [Figuur 7].



Figuur 4. Doré, G. (1868)
La siesta [schilderij].



Figuur 5. Dehodencq, A. (1851)
Procesi3n en la calle Genova [schilderij].



Figuur 6. Jim3nez Aranda, J. (1870)
Un lance en la plaza de toros [schilderij].



Figuur 7. Goya, F. (1777)
El paseo de Andalu3a [schilderij].

De Spanjaarden beschouwden zich aldus in vergelijking met de rest van Europa als buitenstaanders. Alhoewel Spanje dit beeld als iets positiefs probeerde om te vormen, iets waarvan ze misschien kon profiteren, was het beeld van Spanje als buitenstaander op zichzelf beschouwd duidelijk iets negatiefs. Veel vooroordelen en clichés over Spanje zijn hier toentertijd uit voortgekomen.

Tijdens de beginjaren van de twintigste eeuw, dankzij demografische groei en de ontwikkeling van de moderniteit en de consumptiemaatschappij, werd Spanje minder landelijk en meer stedelijk. Het oude romantische beeld dat vele buitenstaanders nog steeds hadden bij Spanje, bleef echter achter bij deze nieuwe ontwikkelingen (Aragüez Rubio, 2006). Als Spanje voor het eerst in het jaar 1962 om toetreding vraagt tot de Europese Economische gemeenschap en wordt geweigerd op grond van het feit dat ze dan nog geen democratie is, wordt het regime zich bewust van de situatie en de noodzaak van een nieuwe strategie. Het politieke plan wordt gelanceerd om actiever in te zetten op de publieke beeldvorming van het land en de ontwikkeling van het land, haar economische groei en modernisering daarin te presenteren. Deze propaganda zal uiteindelijk worden weerspiegeld in verschillende gebieden, bijvoorbeeld in het toerisme en de Spaanse film (Aragüez Rubio, 2006). Het was in feite een propagandastrategie van het regime om zichzelf intern te rechtvaardigen naar het volk en zichzelf extern te legitimeren met het oog op de nieuwe Europese situatie (Aragüez Rubio, 2006). Omdat Spanje zich met name op cultureel gebied probeerde te rechtvaardigen tegenover Europa, krijgt uiteindelijk de Spaanse filmindustrie, vanwege zijn omvang en aanzienlijke impact op het volk, een speciale functie in het politiek-statelijke beleid. Nu was de inhoud van films altijd al onder overheidscontrole, maar omdat het Franco-regime bezorgd was om een nieuw Spaans imago te creëren, ontstonden er ook nieuwe vormen van censuur. Spanje moest films gaan maken die, zonder te botsen met de nationaal-katholieke fundamenten van het regime, de vooruitgang van het land zouden uitbeelden (Aragüez Rubio, 2006). Een voorbeeld hiervan is de film *Noche de Verano* (1963) van Jordi Grau. De film laat zien hoe de regisseur aan de censuur weet te ontsnappen door de weergave van de moderniteit vergezeld te laten gaan met een gepast en traditioneel moreel besef.

Het regime van Franco zag in dat, om uit haar positie van isolatie ten opzichte van de rest van Europa te komen in de periode na 1945, het niet verstandig was om al te veel nadruk te leggen op de meer fascistische of imperialistische aspecten van het land. Iets waar het regime eerder wel openlijk de nadruk op wist te leggen. Een nieuwe strategie die werd ingezet, was om juist Spaanse folklore, kostuums, dansen en traditionele liederen te benadrukken en promoten. De overheid was ervan overtuigd dat deze culturele elementen een ideaal neutraal en gedepolitiseerd terrein konden bieden voor de beeldvorming van het land naar buiten toe. Daarmee kreeg het costumbrisme een nieuwe rol en betekenis in de twintigste eeuw.

Spanje moest films gaan maken die, zonder te botsen met de nationaal-katholieke fundamenten van het regime, de vooruitgang van het land zouden uitbeelden.

Het gevolg hiervan was onder meer dat belangrijke religieuze en folkloristische provinciale feesten, steeds actiever werden gepromoot. Belangrijke voorbeelden hiervan in die periode zijn de *Semana Santa* en verschillende festiviteiten tijdens het stierenvechtseizoen. Kunstmusea en de koninklijke paleizen werden in dit opzicht door het regime minder onder de aandacht gebracht. Deze werden minder op prijs gesteld en het regime deed minder moeite om kennisname ervan te verspreiden (Lucena Giraldo, 2006, p. 225). Alleen de kunst die de zogenaamde *lenguaje costumbrista* (Bozal, 2006, p.21) gebruikte, werd bevorderd.

Ook in de twintigste eeuw zal het costumbrisme het Andalusische als symbool voor heel Spanje universaliseren, zoals dat ook al eerder tot uitdrukking kwam in de belevingswereld van de Europese reizigers ten tijde van de negentiende-eeuwse romantiek. Wat aanvankelijk slechts een weerspiegeling was van het lokale en provinciale, werd - losgemaakt van haar eigenlijk historische wortels - op kunstmatige wijze verheven tot de nieuwe nationale identiteit.



Figuur 8. Zuloaga, I. (1941) Portret van Franco [Schilderij].

De Spaanse gemeenschap begon deze verhalen en beelden van het costumbrismo naverloopt van tijd steeds meer als iets van zichzelf te beschouwen. De nieuwe culturele beeldtaal die daarmee ontstond accentueerde bepaalde vermeende eigenschappen van het Spaanse volk zo systematisch en finaal, dat het de gehele beeldvorming begon te overheersen en daardoor paradoxaal genoeg onzichtbaar werd. Dit had als resultaat dat de costumbristische beeldvorming steeds meer als een soort natuurlijk gegeven werd gezien (Bozal, 2006, p. 21).

Het costumbrismo werd aldus een ingeburgerd onderdeel van de Spaanse folklore. Dit was een ontwikkeling die, zolang het geen politieke connotaties met zich meebracht, actief werd gesteund door het regime. Als voorbeeld kan hier genoemd worden het werk van de kunstenaar Ignacio Zuloaga [Figuur 8]. Zuloaga had tijdens de Burgeroorlog aanzienlijke sympathieën voor Franco en de nationalisten. In hen vond hij iets dat resoneerde met zijn eigen conservatieve gemoed. Aan het eind van de oorlog schildert hij goedkeurend een portret van de toekomstige leider van het fascistische Spanje. Met zijn conservatieve gedachtegoed en classicistische stijl stond hij lijnrecht tegenover kunstenaars zoals Picasso, die bijvoorbeeld met zijn *Guernica* een toonbeeld van vooruitstrevendheid was en bovendien juist de negatieve aspecten van de Burgeroorlog naar voren wist te brengen.

Het costumbrismo werd gebruikt om een nationale en culturele identiteit te creëren. Daar zat echter wel een problematische kant aan, want deze traditionele, op het verleden gerichte voorstellingen strookten niet helemaal met het nieuwe beeld van het moderne Spanje dat het regime wilde opbouwen (Bozal, 2006, p. 21). Desondanks heeft het Franco-regime de verspreiding van de op de costumbrismo geënte beeldvorming toch doorgezet. Dit had voornamelijk te maken met het feit dat het Spanje ontbrak aan een alternatief verhaal om zichzelf mee te verkopen aan de rest van Europa. Het overige dat het in dit opzicht reeds te bieden had, was nog steeds te gepolitiseerd. Bovendien was de overheid zich ervan bewust dat toeristen zich nog steeds door deze traditionele clichés aangetrokken voelden. Door het moderne Spanje te verkopen met het oude exotische masker dacht de regering in te kunnen spelen op wat de rest van Europa aantrekkelijk zou vinden. Zo komt in 1957 de Spaanse overheid met een reclamecampagne met de slogan "Spain is different" [Figuur 9], waarmee het land bewust op haar traditionele, exotische imago voortbouwt. Folklore, stieren, flamenco en het actuele beeld van Andalusië vertegenwoordigden Spanje meer dan ooit in de brochures en posters die destijds in het buitenland werden verspreid (Storm, 2013, p. 10). Dit was het beeld dat Spanje van zichzelf wilde tonen aan het buitenland.



Figuur 9. ["Spain is different" advertentiecampaagne] [poster]. (n.d.).

Tegelijkertijd moet opgemerkt worden dat de propaganda die de Spaanse overheid haar eigen volk voorschotelde, heel anders was. Onder de leuze “*unidad en la diversidad*” werd de Spaanse natie gepresenteerd aan het Spaanse volk (Storm, 2013, p. 11). Soms werden officiële posters zelf in meerdere talen, zoals het Castiliaans, Catalaans, Baskisch en Galicisch gepubliceerd, iets wat tot kort voor die tijd nog ondenkbaar was (Storm, 2013, p.11). Deze hernieuwde strategie om de eenheid in verscheidenheid te benadrukken werd voor de regering echter noodzakelijk als gevolg van het feit dat in deze jaren de Catalanen en Basken, die zich als politieke bewegingen sterk maakten voor het bewaren van hun eigen culturele identiteit, opnieuw in beweging kwamen, met hernieuwde energie. De angst ontstond dat deze nieuwe sentimenten de eenheid van het land zouden aantasten. Men dacht mogelijk bij het *Ministerio de Información y Turismo* dat een meer tolerante erkenning van de Spaanse culturele diversiteit een deel van de groeiende onvrede over het centrale, eenheidsgezinde, Madrileens gezag kon wegnemen. Andere ontwikkelingen die samengingen met dit nieuwe beleid, hadden betrekking op de Spaanse kunst. Zo werden bijvoorbeeld kunstwerken van Miró en Picasso tentoongesteld tijdens de werelddtentoonstelling van New York in 1964 (Storm, 2013, p. 11). Dit had het Spaanse regime eerder nooit op prijs gesteld, daar de werken van deze kunstenaars in de regel niet in lijn waren met het op costumbrismo gebaseerde beeld dat het wilde verspreiden.

Het Franco-regime creëerde dus een dubbelzinnig beeld van de Spaanse natie. Aan het buitenland liet ze het ene zien en aan de eigen bevolking het andere. Veel Spanjaarden waren zich bewust van deze maskerade. Een bewijs daarvan kan gevonden worden in de film *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* van Jose Luis García Berlanga. In deze film zien we hoe de inwoners van een Castiliaans stadje, om een delegatie Amerikaanse vertegenwoordigers te ontvangen, besluiten zich met ruche jurken en cordovan hoeden als Andalusiërs te verkleden om de veronderstelde hang naar een exotische voorstelling van Spanje van de Amerikanen te bevredigen. Daarmee probeerde de film via de massamedia de leugen van het officiële beeld van de natie te ontmaskeren. Het oefende daarmee kritiek uit op de bittere en onaantrekkelijke realiteit die de Spaanse

regering daarmee probeerde te verbergen (Sancho, 2015). Berlanga wist deze kritiek te verbergen in de vorm van een humoristisch verhaal om zo aan de censuur te ontsnappen. Het gebruik van humor en absurditeit als strategie in de kunst waren de enige manieren voor veel kunstenaars om hun onvrede en onenigheid met het regime te kunnen uiten en misschien ook om de realiteit te ontvluchten.

Trekken we een lijn naar vandaag de dag, dan zien we dat, onder anderen, veel hedendaagse Spaanse kunstenaars het hoognodig achten om de beelden en tradities die tijdens het Franco-regime bevorderd werden, te herzien. Deze behoefte komt vanuit de overtuiging dat de Spaanse gemeenschap deze beelden en tradities als iets van zichzelf heeft geaccepteerd zonder bewust te zijn van de oorsprong ervan. De Spaanse gemeenschap heeft deze tradities en beelden op een dusdanige manier geïnternaliseerd dat ze paradoxaal genoeg voor haar bewoners onzichtbaar werden. Hedendaagse kunstenaars gebruiken, net zoals in het verleden, opnieuw humor en ironie om hun onvrede te uiten. Nu doen ze dat echter binnen een democratisch land, waar vermeende vrijheid van meningsuiting is.

Met dit onderzoek wil ik de verschillende redenen nagaan voor het gebruik van humor en ironie als maatschappijkritisch uitingsmiddel in de geschiedenis van Spanje. Daarbovenop presenteer ik de manier waarop humor en ironie gebuikt zijn door kunstenaars in deze contexten. Ten slotte beargumenteer ik hoe kunst door humor en ironie een ruimte voor reflectie kan bieden om de veelheid aan ervaringen, praktijken en waarden die deel uitmaken van Spanje beter te waarderen. Hoe kunst een tool kan zijn om te laten zien hoe het verleden nog steeds aanwezig is in Spanje en om de onzichtbare gevolgen van de dictatuur in het heden begrijpelijk te maken. Met dit onderzoek wil ik de mogelijkheden laten zien welke het gebruik van humor en ironie in de kunst kan bieden voor het reconstrueren van de Spaanse *collectieve verbeelding* (collective imaginary) alsook die daarbuiten.

HOOFDSTUK I

HUMOR EN IRONIE IN DE KUNST TIJDENS HET DICTATORIALE SPANJE

De omstandigheden die zojuist in de inleiding beschreven zijn, laten de sterke invloed zien van het Franco-regime op de verschillende aspecten van de samenleving in Spanje, onder andere de kunsten. Elke vorm van culturele expressie stond onder druk van de ideologie van het Franco-regime. De politieke repressie en de censuur dwongen elke dissidente stem om te zwijgen. Dit zorgde ervoor dat veel kunstenaars en intellectuelen die tegen deze ideologie waren, vluchtten of in ballingschap gingen. De ballingen waren veelal kunstenaars en denkers die door hun politieke voorkeur, voornamelijk links-georiënteerd, Spanje moesten verlaten om te voorkomen dat ze gevangen werden gezet, of erger, geëxecuteerd werden. Dit was bijvoorbeeld het geval bij Federico García Lorca, die door zijn politieke standpunten en zijn homoseksualiteit veroordeeld en op brute wijze vermoord werd door het regime. Kunstenaars die toentertijd gevlucht zijn, zijn onder andere Pablo Picasso, Antonio Machado, María Zambrano, Luis Buñuel, en Remedios Varo (Esquinca, 2015).

Kunstenaars die ervoor kozen om in Spanje te blijven, namen over het algemeen een van twee verschillende standpunten in. Sommigen lieten hun affiniteit met het regime zien en probeerden deze in hun werk te legitimeren. Er waren echter ook kunstenaars die in Spanje bleven maar desondanks tegen het regime waren. Zij zochten vaak andere strategieën om zich te uiten en het hegemonische culturele paradigma te trotseren. Dit moest gedaan worden op een manier die de dictatoriale macht niet direct zou confronteren. Humor was een middel dat daarom veel werd ingezet. De zoektocht naar irrationaliteit en spel was een manier om afstand te nemen van de realiteit of een vorm van grensverleggende expressie (Museo Reina Sofia, n.d.). Voorbeelden van kunstenaars die in Spanje bleven als dissidenten van de dictatuur, waren onder andere Berlanga, Mihura, Herreros of De Laiglesia.

Aan het eind van het regime zouden de kunsten meer kansen krijgen om uitingsvormen te creëren die verschilden van het hegemonische culturele paradigma. Dit werd mede mogelijk dankzij de grotere veranderingen in Europa en de moderniteit. Een belangrijke figuur in dit opzicht, die medeverantwoordelijk is geweest voor deze opening, was Eugenio d'Ors. Hij was een kunstcriticus die het Franco-regime actief heeft aangespoord een toleranter standpunt in te nemen ten aanzien van culturele manifestaties en de avant-gardes die in die tijd in Europa ontstaan (Esquinca, 2015). In de loop van de tijd werden de avant-gardes zelfs een kenmerk van het regime, die steeds meer geïnteresseerd raakte in het tonen, zowel naar binnen als naar buiten, van een modern Spanje.

Het Franco-regime heeft de wereld van de kunst verdeeld. Dit geeft nog steeds aanleiding tot veel discussie. Verschillende kunstenaars hebben verschillende bijdragen geleverd aan dit onderwerp. Wat we tegenwoordig weten, zijn slechts losse stukjes van een verhaal dat ingewikkeld te reconstrueren is. In dit hoofdstuk zal ik enkele kunstenaars van verschillende kunstvelden naar voren laten komen die als duidelijke voorbeelden gelden van dissidenten die weerstand hebben geboden aan het fascistische regime van Franco. Het gaat om de filmmaker Jose Luis García Berlanga en de enkele kunstenaars die gewerkt hebben aan het tijdschrift *La Codorniz*.

Laten we beginnen met film; een van de belangrijkste kunstvormen van de twintigste eeuw in Spanje. Een kunstvorm die tevens een belangrijke rol heeft gespeeld in de evolutie van Spanje naar een democratie. Zoals al eerder aangegeven in de inleiding begon Spanje in de loop van de jaren vijftig zich te openen naar de rest van Europa. Dit had als resultaat de ontwikkeling van verschillende maatschappelijke discourses over nieuwe thema's. Deze hebben ook de filmindustrie beïnvloed, wat met name tot uiting kwam in de productie van films met een meer reflectieve en kritische houding ten opzichte van de historisch-culturele context.

Ik focus hier op het werk van de Spaans regisseur Jose Luis García Berlanga; *Bienvenido, Mr. Marshall!* [Figuur 10]. In deze film gebruikt de regisseur humor als strategie om aan de censuur te ontsnappen. Op deze manier probeerde



Figuur 10. Fernández Zarza, F. (1953) *¡Bienvenido Mister Marshall!* [Poster].

hij met zijn film het publiek te stimuleren om na te denken over de sociaal-maatschappelijke situatie en om hun eigen ervaringen opnieuw te evalueren. Dit was in zijn ogen nodig onder meer omdat deze ervaringen een ideologische interpretatie opgelegd hadden gekregen; een van buitenaf opgelegde uitleg van de eigen sociaal-politieke ervaring die het volk conditioneerde en domineerde en zo hun leven beperkte. In dit opzicht was Berlanga een pionier binnen de Spaanse film. Zijn film betekende een bepalende verandering in het traject van de geschiedenis van de Spaanse film, want deze creëerde voor het eerst een podium voor meer intellectuele films die zich bezighielden met de sociale werkelijkheid. Dit was geheel anders dan het soort populistische films die geproduceerd werden tijdens de Republiek of de eerste jaren van het Franco-regime (Pastor, 2016, p. 932).

Het soort films dat tijdens de Republiek het licht zag, had veelal een folkloristische, religieuze en romantische thematiek. Daarentegen stond in de films die later tijdens het Franco-regime werden gemaakt, heroïsme meer centraal, iets dat de mythische idealen van de Spaanse nationale identiteit moest versterken. Een voorbeeld van de populistische films die tijdens het Franco-regime gemaakt zijn, is *Espíritu de una raza* van José Luis Sáenz de Heredia uit 1950. Iets wat overigens tegenstrijdig en ironisch was, gegeven de behoefte van de Spaanse politiek om zich naar buiten toe te openen. Echter dit openen naar buiten toe bleek niet 'compatibel' met de pogingen die het Franco-regime ondernam om desalniettemin intern een monolithische cultuur te bestendigen en elk intellectueel debat te verstikken met behulp van de censuur (Pastor, 2016, p. 932). Men kan stellen dat onder het bewind van Franco er een zogenaamde "monolithische cultuur" heerste – een term die hier ontleend is aan het werk van de historica Brígida Pastor (2016). Daarmee wordt bedoeld dat het een cultuur was die een homogeen en moeilijk doordringbaar geheel vormde. Een dominante totalitaire ideologie die zich liet gelden in zelfs de kleinste handelingen van het maatschappelijke leven.

Dit idee van een nationale monolithische cultuur in Spanje is het centrale thema van *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* en het wordt in deze film op subtiële en strategische wijze bekritiseerd. Deze kritiek werd bereikt door zijn

revolutionaire gebruik van humor. De film gebruikt bepaalde retorische en beeldende komische elementen, die laten lijken alsof Berlanga de dominante ideologie ondersteunt en verdedigt. Doordat de film echter op welhaast karikaturale wijze de regels en vormen van de heersende ideologie toont, weet Berlanga deze tegelijkertijd met het oog op zijn oorsprong en intentie te bevragen.

Om dit alles beter te kunnen begrijpen is het nodig om wat meer uitleg te geven over wat er gebeurt in de film. *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* is een satire op het Marshall-plan, de Amerikaanse hulp aan Europa na de Tweede Wereldoorlog. De film speelt zich af in het Castiliaanse dorp Villár del Río. De mensen in het dorp worden ervan op de hoogte gesteld dat een Noord-Amerikaanse delegatie van het Marshall-plan verschillende steden in de regio zal bezoeken om fondsen te verschaffen, die de levensomstandigheden van de inwoners zouden verbeteren. We zien uiteindelijk hoe dit het dorp en inwoners transformeert tot een schouwspel. Meegesleurd door hun naïviteit en onwetendheid besluiten de bewoners van Villar del Río om hun al beperkte economische middelen in te zetten om zichzelf te etaleren naar het geïdealiseerde beeld van Spanje en in te spelen op het verwachtingspatroon van de buitenlandse delegatie. En zo begint de show. Om indruk te maken op de Amerikaanse delegatie en de kans te vergroten in aanmerking te komen voor financiële steun, proberen ze zichzelf te tonen als een “typisch” folkloristisch Spaans dorpje. We zien in de film hoe iedereen in het dorp droomt van de giften die ze zullen krijgen als ze de Amerikaanse delegatie voldoende zouden weten te plezieren. Berlanga verwoordde het zelf op deze manier: “*¡Bienvenido Mr. Marshall!* is een verhaal, een fabel. De Amerikanen zijn als de Drie Koningen en het Marshallplan lijkt een cadeautje waarvan kinderen dromen.”³ (Cañeque & Grau, 1991, p. 20). De inwoners van Villár del Río zijn een volk, dat in de geschiedenis is stil blijven staan en geen idee heeft van de ontwikkelingen, die in de rest van het land reeds begonnen zijn zich te voltrekken. Ze zijn een volk dat leeft in zijn eigen dromen en illusies (Pastor, 2016, p. 933). Ondanks hun decadente situatie en hun dromen en nachtmerries probeerden de mensen van Villar del Río toch een ideaal en harmonisch beeld van zichzelf te verkopen aan de Amerikanen.



Figuur 11. García Berlanga, J.L. (1953) *¡Bienvenido Mister Marshall!* [screenshot].

Deze reactie is ironisch, want als de situatie in Villar del Río daadwerkelijk zo ideaal was, dan was het niet nodig om het hele dorp te verkleden en te veranderen voor de Amerikanen. Berlanga bekritiseert zo de onhoudbare en onderdrukkende situatie waaronder Villar del Río in de film en Spanje in de

De film laat het vertekende beeld zien van de sociaal-culturele projectie van Spanje in het buitenland en het misleidende karakter van de Spaanse film in het algemeen, in haar gebruik van stereotype beelden die de Spaanse werkelijkheid verhullen.

Het laat zien hoe tijdens het regime van Franco de Andalusische folklore werd gebruikt als een vorm van manipulatie voor de rest van de wereld, om zo een masker van Spanje te creëren van zowel exotisme als ontwikkeling [Figuur 11]. Berlanga laat geen grootse evenementen zien die door belangrijke mensen zijn uitgevoerd, maar anonieme mensen in geïsoleerde verhalen. Mensen die misschien niet de loop van de geschiedenis van de natie zullen beïnvloeden of veranderen, maar die wel beïnvloed worden door historische gebeurtenissen (Sancho, 2015). De Spaanse schrijver Miguel de Unamuno heeft dit ook wel

³ “*¡Bienvenido Mr. Marshall!* es un cuento, una fábula. Los americanos son como los Reyes Magos y el Plan Marshall equivale a los regalos que hacen soñar a los niños”.

aangeduid als de *intrahistoria*, waarmee hij bedoelde het “traditionele leven, dat dient als een permanente achtergrond van de veranderende en zichtbare geschiedenis” (RAE, 2017). Het alledaagse leven van het volk, met andere woorden, dat in de schaduw stond van de grote gebeurtenissen die bepaald werden door de machthebbers. Het is echter niet alleen de onjuistheid van het exotische beeld van Spanje, maar ook het valse beeld van de Amerikanen dat de Spanjaarden zelf hadden, waarin de Amerikanen worden geïdealiseerd, dat in de film van Berlanga wordt gethematiseerd. Het beeld van de Amerikanen dat uiteindelijk alleen bestaat in de dromen en fantasieën van de bewoners van het dorp.

Het is de geniale vertoning van het alledaagse leven van het volk van Villar del Río, waarin de kritiek op het regime verborgen zit. Pastor (2016) geeft een uitgebreide beschrijving van de metaforen die in de film te zien zijn. Hier presenteer ik een aantal elementen dat op een ironische manier gebruikt wordt, met het doel om het contrast tussen twee realiteiten te laten zien: de werkelijkheid die het Franco-regime wilde projecteren en de echte werkelijkheid.

Laten we beginnen met de fontein. Aan het begin van de film zien we een niet werkende fontein. De narrator van de film vertelt daarbij het verhaal dat de fontein heel oud is en dat het water, als het eruit komt, goed en vers is. Het verhaal is zo een poging om de dingen mooier voor te doen dan ze daadwerkelijk zijn. Berlanga parodieert daarmee in feite het Spaanse regime, dat net als de inwoners van Villar del Río op eenzelfde wijze de onderontwikkeling van Spanje probeert te verbloemen.

Vervolgens komt in de film het gemeentehuis, een centrum van autoriteit en lokale controle, van Villa del Río in beeld. Een autoriteit die wordt uitgedaagd door het sarcasme van de narrator, die onder andere opmerkt hoe gewoon het gebouw er eigenlijk uitziet. Deze sarcastische vertelling komt keer op keer terug in de film en loopt daar in zekere zin als rode draad doorheen. Op ironische wijze bespreekt de narrator de stagnatie van het land. Zo stelt hij tijdens de introductie van het dorp en haar inwoners, dat het misschien makkelijker zou

zijn om het beeld even stop te zetten, en zo ruimte te scheppen om alles rustig uit te leggen. We zien dan ook dat in het camerawerk een korte pauze wordt ingelast. De bedoelde ironie hier is, dat het dorp zelf al zo gestagneerd is dat het in zekere zin al stilstaat in de tijd. Ook de klok van het stadsplein werkt als metafoor van deze verlamming. Het is kapot en zal, zo leren we van de narrator, pas weer werken als er ooit weer eens geld voor is. Ook hierin zien we een bepaalde ironie verschijnen. Om een goede indruk te creëren voor de Amerikanen verzetten de inwoners van het dorp om de zoveel tijd zelf de klok met de hand. Hiermee zou Berlanga kunnen gesuggereerd hebben dat niets zal veranderen, totdat er een alternatief overheidsbeleid tot stand wordt gebracht. Want het volk gaat kennelijk pas vooruit en beweegt alleen door interventie van een externe kracht (de Amerikanen). Vanuit Spanje zelf is er kennelijk geen eigen initiatief, slechts de kracht van een regime dat de vooruitgang zelfs belemmert. Het zijn de beperkingen die het regime zichzelf en de rest van Spanje oplegt, dankzij welke het land haar hoop vestigt op hulp van buitenaf, uit het buitenland.

Ook interessant is de constante verwarring met de naam van het dorp, die ontstaat doordat een Spaanse afgevaardigde continu naar het dorp refereert als “Villar del Campo”⁴. Hierin vinden we twee vormen van kritiek. De eerste heeft betrekking op de verwarring met de naam zelf die het gebrek aan solidariteit van het Franco-regime met het Spaanse volk onderstreept. De tweede kritiek heeft te maken met de betekenis van de woorden *campo* en *río*. *Campo* zou namelijk kunnen verwijzen naar het traditionele en ouderwetse Spanje dat Franco probeert te bestendigen, terwijl *río* de behoefte van het Spaanse volk aan verandering, evolutie en vooruitgang vertegenwoordigt.

Op een later moment in de film zien we hoe de burgemeester een toespraak geeft vanaf het balkon van het gemeentehuis. Doordat de inwoners die onderaan het balkon staan te luisteren bijna allemaal op eenzelfde manier gekleed zijn, wekt de regisseur de indruk dat ze allemaal een uniform dragen. Daarmee wordt gezinspeeld op het idee van een gemilitariseerd en geïndoctrineerd volk, dat bevelen ontvangt van zijn heersers. Het toont het gebrek dat er was in Spanje voor de ontplooiing van individualiteit binnen de

⁴ Het Spaanse woord *campo* betekent platteland en het woord *río* betekent rivier.

sociaal-politieke hegemonische orde [Figuur 12]. Dit gebrek probeert Berlanga te bekritisieren in zijn film, waarin hij laat zien dat een collectivistische samenleving waarin de individualiteit van mensen wordt ondergedompeld, niets anders kan zijn dan puur theater: een reeks van huichelarij en leugens. In hun droom dat de Amerikanen de problemen van de inwoners zullen oplossen, zien de bewoners van het dorp niet dat dit alleen maar mogelijk is, zoals ook aan het einde van de film duidelijk wordt, wanneer de Spaanse politiek zelf actie onderneemt.

Aan het einde van de film zien we hoe de Amerikaanse delegatie zonder te stoppen langs het dorp rijdt. Plots verdwijnen de dromen van de bewoners van Villar del Río als sneeuw voor de zon. Ze realiseren zich dat iedereen weer moet terugkeren naar het normale leven en de orde van de dag. Bovendien moeten ze allemaal een deel van hun bezittingen afstaan om de gemaakte schulden af te lossen die gemaakt zijn bij de voorbereidingen voor het verwelkomen van de Amerikanen. Tijdens de scene die hierop volgt, begint het ook gelijk te regenen. Daarmee lijkt het er aanvankelijk misschien op dat de regen voor de inwoners van Villar del Río iets hoopvol heeft, met name voor de oogst. Maar gegeven het feit dat het dorp nu met een grote schuld zit en zelfs slechter af is dan aan het begin van de film, lijkt het niet gepast om de regen hier als een hoopvol teken te zien.

Figuur 12. García Berlanga, J.L. (1953) *Bienvenido Mister Marshall!* [screenshot].



In deze zelfde scène zien we ook hoe een Amerikaanse wimpel door de regen in een stroom water op de grond wordt meegespoeld. Dit zouden we kunnen opvatten als een metafoor voor het reinigen van de zondige hebzucht van de inwoners. Het water versleept echter niet alleen een Amerikaanse, maar ook een Spaanse wimpel. Volgens Pastor (2016, p. 937) is dit in feite een “symbolische nevenschikking tussen de binnen- en de buitenwereld”, die de vraag stelt aan het Spaanse volk wie nu eigenlijk de schuld heeft aan het feit dat de gehele situatie zo slecht is verlopen. Volgens haar is het antwoord niet zozeer gelegen in de hebzucht van inwoners zoals die van Villa del Río, maar in het verwaarlozen en negeren van de behoeften van het Spaanse volk door het Franco-regime.

Helemaal in de slotscène wordt nog eenmaal de kunstmatigheid van Spanje als een fictieve constructie van het regime, duidelijk door de regisseur naar voren gebracht. Dit komt voornamelijk tot uitdrukking in de woorden van de narrator die vertelt hoe “...de zon opkomt, alles schijnt, en alles zichzelf weer herhaalt”, hoe alles, met andere woorden, uiteindelijk weer terug bij het oude is. Deze slotwoorden kunnen geïnterpreteerd worden, alsof ze zeggen dat Villar del Río (of Spanje) weer heeft weten terug te keren naar een idyllische en onverwoestbare wereld onder het Franco-regime. Maar zodra we als publiek kritisch kijken naar wat er werkelijk zojuist gebeurd is, dan zullen we ons realiseren dat er weinig licht “schijnt” en dat alles juist achteruit is gegaan, nog altijd onderontwikkeld is, verlamd.

Geleidelijk wordt duidelijk hoe fenomenaal Berlanga weet te ontsnappen aan de censuur van het Franco-regime, hoe hij de onderdrukking en de misplaatste visie van een monolithisch Spanje op slimme wijze kon bekritisieren. Door het gebruik van humor en ironie kon Berlanga de negatieve gevolgen van het gesloten Spanje naar buiten brengen. We zouden dus kunnen zeggen dat de film de kijker aan het denken heeft proberen te zetten over de toekomst van Spanje, en de manier waarop het land zich op sociaal en economisch gebied verder zou kunnen ontwikkelen.

De film van Berlanga is een duidelijk voorbeeld van het gebruik van humor als strategie om de hegemonische macht van het Franco-regime op een subtiële manier uit te dagen. Het illustreert een poging om de monolithische ideologie van

de overheerser als een karikaturaal imago van Spanje te bekritisieren. Berlanga was echter niet de enige kunstenaar die het regime door middel van het gebruik van humor bekritiseerd heeft. Er waren ook andere kunstenaars die humor gebruikten om op een strategische manier afstand te nemen van de realiteit, of als vorm van expressie. Dit was niet alleen een zoektocht naar irrationaliteit, maar ook een zoektocht naar een nieuwe avant-gardistische en artistieke taal. Gesteld kan worden dat deze kunstenaars aan de ene kant transgressief, maar tegelijkertijd aan de andere kant niet ideologisch dissident waren. Met andere woorden, alhoewel ze braken met de toenmalige gevestigde normen en gewoonten van de kunst, hebben ze zich evenwel niet direct en openlijk kritisch uitgelaten over de heersende opvattingen en beleidslijnen van het regime.

Een voorbeeld hiervan vinden we in het tijdschrift *La Codorniz*. Het tijdschrift *La Codorniz* was zonder twijfel een van de belangrijkste humoristische publicaties ten tijde van de dictatuur. Het tijdschrift werd opgericht in 1941 door Miguel Mihura en kon tijdens zijn eerste jaren het Franco-regime overleven dankzij het feit dat het afstand had genomen van iedere (in)directe politieke inmenging of commentaar (Museo Reina Sofia, n.d.). Alhoewel het tijdschrift in de eerste jaren incidenteel problemen met censuur heeft gehad, heeft het nooit direct de confrontatie met het regime gezocht. De problemen die toen speelden, hadden vaak te maken met de inhoud van bepaalde tekeningen die van morele aard waren. Belangrijk is echter om te benadrukken dat het tijdschrift in de eerste plaats een venster naar optimisme trachtte te zijn, tijdens een naoorlogse periode vol grofheden en waarin weinig reden was om te glimlachen.

In 1951 werd Álvaro De Laiglesia de nieuwe hoofdredacteur van *La Codorniz*. Hij voegt dan "het brutaalste magazine, voor de slimste lezer"⁵ toe als standaard ondertitel van het tijdschrift. Vanaf dit moment krijgt het blad ook een meer kritische toon, tot grote afkeer van het regime. Enkele boetes en het tegenhouden van publicatie door het regime zijn hiervan, onder andere, het gevolg geweest (Humoristán, n.d.). Een belangrijk incident in dit verband is wanneer De Laiglesia een parodie van het falangistische tijdschrift *Arriba* op de cover plaatst. Naar aanleiding hiervan komen verschillende leden van La Falange naar het hoofdkantoor van *La Codorniz* en dreigen ze de fysieke aanval te openen op de medewerkers van het kritische tijdschrift (Díaz de Quijano, 2011).

Er is een bekende grap afkomstig uit het tijdschrift over de kleinzoon van Franco. Deze had namelijk de volgorde van zijn twee achternamen verwisseld zodat de eerste nu 'Franco' was. *La Codorniz* veranderde nog diezelfde week haar naam in '*Codorniz La*'. De roem van *La Codorniz* veroorzaakte incidenteel geruchten over de aanwezigheid van verborgen berichten die men tussen de regels door in het tijdschrift zou kunnen lezen. Zo zouden er bijvoorbeeld verborgen pornografische afbeeldingen in zitten die men zou kunnen vinden met behulp van een vergrootglas (Díaz de Quijano, 2011). Dergelijke afbeeldingen zijn echter nooit gevonden.

Een van de hoofdverantwoordelijken voor het artistieke ontwerp en de visuele stijl van het tijdschrift was Enrique Herreros. De betrokkenheid van Enrique Herreros in deze publicatie was erg belangrijk. Hij was de auteur van meer dan achthonderd covers, duizenden tekeningen en honderden collages (Museo Reina Sofia, n.d.). Herreros ontwikkelde een expressionistisch artistiek werk, waarin de erfenis van zowel Francisco de Goya als de internationale artistieke avant-garde van de jaren twintig en dertig duidelijk zichtbaar waren [Figuur 13]. Met zijn covers was Herreros samen met vele andere collaborateurs zoals Tono en Neville in staat om de tegenstellingen en hypocrisie van het totalitaire regime, haar onderdrukking en beheersingsdrang, aan het licht te brengen [Figuur 14].



Figuur 13. Herreros, M. (1948)
Caras o Caretas [Tijdschriftcover].



Figuur 14. Mingote, A. (1967)
Dedicado al desarrollo [Tijdschriftcover].

⁵ "La revista más audaz, para el lector más inteligente".

De grote bijdrage van het tijdschrift was dat het door middel van absurde en gekke humor, met duidelijke roots in de avant-garde, ten strijde trok tegen de logica en sociale conventies van het Franco-regime. Wanneer Franco uiteindelijk komt te overlijden in 1975 en de greep van het regime steeds zwakker wordt, zien we dan ook dat humorbladen zoals *La Codorniz* ook langzaam beginnen te verdwijnen. Met het wegvallen van de censuur, verdwijnt ook de noodzaak om op indirecte en verhullende wijze maatschappijkritiek te leveren. Het werd mogelijk voor mensen om zich openlijk te laten informeren zonder tussen de regels door te hoeven lezen en zonder de bemiddeling van humoristen.

De zojuist besproken kunstenaars zijn duidelijke voorbeelden van politieke dissidenten die door middel van humor weerstand hebben geboden aan het fascistische regime van Franco. De twee voorbeelden die getoond zijn in deze scriptie geven een beeld van het gebrek aan vrijheid tijdens het regime. De laatste jaren van het regime maakten echter ruimte voor meer vrijheid binnen de kunst. Kunstenaars zoals Joan Miró, Eduardo Chillida en Antoni Tàpies ontwikkelden een avantgardistische stijl die kan worden gezien als een transgressieve vorm van expressie, die in zekere zin ook ondersteund werd door het regime zelf. Dit was het resultaat van, zoals al eerder is besproken, de noodzaak die Spanje voelde om te moderniseren en zich te openen naar Europa. In feite was dit niets anders dan een strategie van het regime om toe te kunnen treden tot de Europese Unie en mee te liften met de economische ontwikkelingen van de rest van Europa. Die noodzaak zorgde voor veel ontwikkelingen binnen Spanje dat zich daarmee langzamerhand wist te ontdoen van de strenge monolithische cultuur van het Franco-regime.

De culturele context tijdens het Franco-regime was complexer en meer divers dan we aanvankelijk misschien zouden denken. Alhoewel Franco pleitte voor een monolithische cultuur, zochten kunstenaars naar gaten in de macht en controle om deze van een tegengeluid te voorzien. Veel meesterwerken uit de Spaanse kunst vinden hun wortels in deze periode van de geschiedenis, wat overigens niet wilde zeggen dat de kunstenaars hierdoor ernstig beperkt zijn geweest of een hoge prijs hebben moeten betalen om zich creatief te uiten.

Daarmee wil ik zeggen dat wat ik in deze scriptie heb proberen te tonen, slechts losse stukjes zijn van een verhaal dat ingewikkeld is te reconstrueren. Dit moet de lezer in gedachte houden. Ik heb me slechts beperkt tot het geven van de twee grootste voorbeelden binnen het onderzoeksveld dat me hier bezighoudt. Ik heb geprobeerd om deze in hun juiste context te plaatsen, een context die in werkelijkheid veel diverser is dan wat ik in deze pagina's kan vertellen. Dit heeft ook te maken met het feit dat ik me voornamelijk gericht heb op kunstenaars met een nogal concrete werkwijze en strategie. Het lijkt geen twijfel dat de dictatuur een donkere tijd is geweest voor Spanje en haar inwoners, iets wat hopelijk zonder meer blijkt uit hetgeen in de voorgaande pagina's uiteen is gezet. Maar in die periode is nog veel meer gebeurd dan wat we aanvankelijk zouden denken. Het was ook een periode waarin verschillende nieuwe vormen van humor en culturele expressie ontstonden.

Toch blijft er aan het einde van dit verhaal nog een belangrijke vraag over. Dat is de vraag in hoeverre de grip van de ideologie van het Franco-regime het Spaanse volk uiteindelijk daadwerkelijk heeft losgelaten. Is het mogelijk dat deze nog steeds, zij het misschien op minder expliciete wijze, doorwerkt in de Spaanse cultuur? Het is moeilijk te ontkennen dat Spanje na de implementatie van de democratie in 1975 zich snel ontwikkeld heeft en dat de dictatuur tegenwoordig, zeker voor jongere generaties die het niet direct hebben meegemaakt, voelt als slechts een verhaal uit een ver verleden. Echter, zoals de narrator aan het einde van *¡Bienvenido Mr. Marshall!* zegt:

*Het zou best kunnen dat dit verhaal geen einde heeft. In het algemeen eindigen dingen nooit helemaal, zelfs niet zoals men het zich had voorgesteld.*⁶

6 "Bien pudiera ser que este cuento no tuviese final. En general las cosas nunca acaban del todo, ni tampoco como uno se había imaginado".

HOOFDSTUK II

HUMOR EN IRONIE IN DE KUNST IN SPANJE NA DE DICTATUUR

Met het slotcitaat van het vorige *hoofdstuk* wordt geïnsinueerd dat de effecten van het Franco-regime op de een of andere manier nog altijd aanwezig zijn in het Spaanse leven. Sterker nog, bepaalde beelden, ideeën en tradities zijn eigenlijk helemaal niet zo veel veranderd sinds die tijd van angst, honger en stilte die met het Franco-regime meer dan twee decennia duurde. Dat zijn elementen van de Spaanse cultuur die wel in zekere zin onopgemerkt blijven. In dit hoofdstuk behandel ik deze verborgen overblijfselen van het Spaanse fascisme met behulp van enkele hedendaagse kunstenaars die hierop in hun eigen werk hebben gereflecteerd. Daarnaast belicht ik enkele situaties waarin kunstenaars op een dusdanige wijze door de Spaanse maatschappij zijn behandeld dat daaruit nog steeds een vorm van ideologische onderdrukking blijkt.

Deze omstandigheden hebben een grote impact gehad op het alledaagse leven van veel Spaanse families. Ik zal een persoonlijk voorbeeld delen over mijn grootvader. Mijn grootvader werd in 1918 geboren in de Spaanse kuststad Huelva in Andalusië. Hij praatte nooit over de oorlog of de dingen die hem gedurende die periode waren overkomen. Het enige dat we weten is dat hij uiteindelijk gedwongen is om te vechten voor de nationalistische partij. Hij was een eenvoudige man zonder sterke politieke ambities, die uiteindelijk door de Republikeinen gevangen werd gezet. Dat moet voor mijn opa een traumatische ervaring zijn geweest, omdat het algemeen bekend is dat gevangenen regelmatig werden gemarteld om informatie te verkrijgen over de vijand. Hij heeft veel honger en verschrikkingen moeten doorstaan; iets waarover hij nooit echt heeft gepraat. Het was beter om niet daarover te praten. Als je bij hem op bezoek ging, was het beter om nergens over te praten en gewoon je hele bord leeg te eten. Hieruit blijkt wel de cultuur van stilte en honger waarin mijn opa opgroeide en moest overleven.

Toen Franco overleed en het duidelijk werd dat Spanje eindelijk bevrijd raakte van de onderdrukking, kon het volk eigenlijk alleen maar doen wat ze al die tijd al hadden geleerd; stil zijn en geen vragen stellen. *La Transición Democrática Española* was een zwak en subtiel proces, waarmee de overheid op zijn tenen heeft moeten lopen. Maar het feit is dat, alhoewel er heel voorzichtig mee is omgegaan, de transitie succesvol is geweest richting een veilige en stabiele democratie. En juist *omdat* de Spanjaarden tegenwoordig in een democratie leven en er ruimte is voor diversiteit en vrijheid van meningsuiting, is voor hen nu de tijd aangebroken om de geschiedenis voor het eerst hardop te gaan bevragen.

Dit is ook precies wat veel Spaanse kunstenaars, zoals Pilar Albarracín, Cristina Lucas of Eugenio Merino onder anderen aan het doen zijn. In hun werk wordt het publiek geconfronteerd, een spiegel voorgehouden, met verschillende tradities en gewoontes die vandaag de dag nog steeds deel uitmaken van de Spaanse cultuur. Daarmee proberen deze kunstenaars de oorsprong en gevolgen van deze elementen te bevragen. Dankzij hun werk begint men te erkennen dat Spanje niet meer één hoeft te zijn en dat het kan stoppen met “*being different*”. Een gevolg is dat er een ruimte ontstaat om de Spaanse identiteit, of beter gezegd een veelvoud daarvan, opnieuw te construeren.

De kunst van Pilar Albarracín is een prominent voorbeeld hiervan. Het oeuvre van Albarracín wordt in de eerste plaats verteld in de eerste persoon, zowel als het gaat om de beelden die ze schept als de ervaringen die ze erin tot uitdrukking brengt. Haar werk houdt zich op binnen verschillende kunst-disciplines en mediums zoals de fotografie, de videokunst, installaties, performances en collages. Het kenmerkt zich over het algemeen door de wijze waarop het met een licht ironische finesse, door de traditie overgeleverde stereotypen aan de kaak stelt. Albarracín legt daarbij vooral de nadruk op het type van de Andalusische vrouw en folkloristische tradities. Het zijn met name deze elementen uit de collectieve verbeelding die de stempel van Franco met zich meedragen en die tot op de dag van vandaag, als ware het met een lange arm rechtstreeks uit het dictatoriale verleden, de kracht van het regime doen blijven gelden. Door deze stereotypen als object van ironie in haar werken op

te nemen probeert Albarracín de nog altijd doorwerkende onderdrukkende kracht van het verleden te visualiseren en zo aan het licht te brengen. Het gaat daarbij dan met name om de sociale wanverhoudingen tussen man en vrouw, het paradoxale idee van de natie en de nationale identiteit, en de politieke censuur.

Ze nodigt de kijker uit verschillende stereotypen van de Spaanse cultuur te verkennen, en vanuit een ander perspectief te bekijken. Pilar Albarracín leent deze stereotypen uit het verleden en vindt ze opnieuw uit in het heden. Zo probeert ze de toeschouwer te confronteren met het feit dat het Spaanse cultureel erfgoed tot onverwachte resultaten kan leiden in het heden (CACMálaga, 2016). Daarmee wijst ze de toeschouwer op de mogelijkheid de eigen tradities en identiteit van nieuwe betekenissen te voorzien. Ze laat ook zien dat tradities, zelfs als ze een feestelijk karakter hebben, ook een element van tragedie met zich mee kunnen dragen. Het is misschien daarom, als een soort metafoor, dat ze in haar werk veel humor en ironie gebruikt. Wat eerst een humoristische of vriendelijke uitstraling lijkt te hebben, verbergt een diepere laag van transcendente en ruwe onderwerpen.

In haar werk verwijst ze naar symbolen die in de collectieve verbeelding besloten liggen en waarvan de wortels uiteindelijk in de Spaanse cultuur te vinden zijn. Ze gebruikt deze symbolen om de geloofwaardigheid die hen in de loop van de tijd geschonken is opnieuw te bevragen (CACMálaga, 2016). De toeschouwer wordt daarmee geconfronteerd; dat wat de identiteit van de toeschouwer in grote mate lijkt te definiëren wordt plots gewelddadig door elkaar geschud. Haar werk beperkt zich daarmee niet slechts tot het puur esthetische, maar zoekt de reflectie in de Spaanse kijker, die zo uitgenodigd wordt tot discussie en het in vraag stellen van de eigen sociaalmaatschappelijke status quo (Sacchetti, 2010). Door het inzetten van humor en ironie weet ze dit op een geniale manier te bereiken. Ik zal dit proberen te illustreren aan de hand van enkele van haar kunstwerken.

In vrijwel alle werken van Albarracín zien we culturele clichés terug die te maken hebben met de wereld van de Andalusische folklore. Deze werden ten tijde van het Franco-regime verheven tot dé symbolen van Spanje. In

haar werk deconstrueert, analyseert en vermengt Albarracín deze symbolen en maakt ze ze belachelijk. In haar werk *Torera* (2009) [Figuur 15] gebruikt ze het typisch Spaanse symbool van de *torero* (stierenvechter). Aldus zien we een voorbeeld van de wijze waarop Albarracín haar kijkers uitnodigt om stereotypen vanuit een nieuw licht te bezien. In dit werk bekritiseert ze het conflict dat vrouwen dagelijks beleven tussen het aannemen van een traditionele of conservatieve rol en hun ambities van emancipatie (Sevilla, 2015). In het werk zien we hoe Pilar Albarracín poseert met een *traje de luces* - een stierenvechterskostuum - en tegelijkertijd daar een paar rode hoge hakken bijdraagt. Ze houdt daarbij bovendien een pan vast alsof het een *capote* - het kled waarmee de stier wordt geprovoceerd - is. Het nodigt je uit om traditionele genderrollen te bevragen. Je weet niet wie moediger is: de stierenvechter of de vrouw die elke dag moet omgaan met de zware last van het huis, de familie, het werk, en de verschillende verwachtingen die de (Spaanse) maatschappij van haar heeft.

In *Bailaré sobre tu tumba* (2004) [zie voorblad] wordt de strijd van de seksen gerepresenteerd aan de hand van een Spaanse flamenco-dans. Op het scherm zijn alleen de schoenen van de dansers zichtbaar. Alleen al met dit simpele gebaar wordt op een mooie en eenvoudige manier een metafoor uitgelicht; waarin we zien hoe de man is veroordeeld om te herhalen wat hij heeft geleerd en de vrouw worstelt om haar nieuwe positie te veroveren en zo haar plaats



Figuur 15. Albarracín, P. (2009) *Torera* [Foto].

op te eisen. Ook hier zien we dus weer de kenmerkende wijze waarop Albaracín de toeschouwer confronteert met typische Spaanse symbolen, die zich desondanks op een nieuwe wijze weten te tonen. In dit specifieke geval gaat het dus om de Spaanse dans. De gewelddadigheid van de dans brengt de machtsverhoudingen aan het licht die in de schaduw van de traditie schuilgaan. Deze is een metafoor voor een net zo gewelddadige ongelijkheid in de Spaanse sociaal-maatschappelijke werkelijkheid. Het helpt de toeschouwer opnieuw na te denken over de situatie van de vrouw, de maatschappij en de traditie.

De ironie die Albaracín in haar werken gebruikt, wordt zo nu en dan gecombineerd met woede. In *Lunares* (2004) [Figuur 16] heeft Albarracín een witte Spaanse jurk aan. Wanneer ze begint te dansen, prikt ze haar lichaam voortdurend met een naald op een manier die rode bloedvlekken op haar jurk achterlaat. Dit werk doet denken aan oude tradities die nog steeds bestaan. Het zijn tradities die veelal de Spaanse vrouw in het bijzonder pijn doen. In deze performance symboliseert Albarracín bijvoorbeeld de positie van de vrouw wanneer zij zichzelf martelt voor een goed uiterlijk. Overigens kan het ook staan voor de cultuur van opoffering, of het vergeven van schuld door middel van pijn (Sevilla, 2015); een thema dat haar oorsprong heeft in de katholieke traditie. Het is een beeldende metafoor die, alhoewel die aan de oppervlakte een ogenschijnlijk feestelijk karakter heeft, ook een dieper gelegen element van tragedie met zich meedraagt. Het zijn tradities die als het ware als bloedvlekken nog altijd gestaag doorweken in het hedendaagse Spaanse bewustzijn. Van al haar verschillende soorten werken zijn de performances van Albarracín de meest krachtig en meest kritisch als het gaat om de diepgewortelde gebruiken van de patriarchale samenleving.



Figuur 16. Albarracín, P. (2004) *Lunares* [Performance].

Met dezelfde rauwheid en door het gebruik van zowel humor als tragedie, biedt de kunstenaar in *Prohibido el cante* (2000) [Figuur 17] een sociale en culturele kritiek op de censuur die nog steeds bestaat in bepaalde kringen. Later zullen we nog enkele andere voorbeelden zien van hedendaagse Spaanse kunstenaars die in hun werk vandaag de dag nog met de beperkende macht van de censuur zijn geconfronteerd.

Met haar werk probeert ze de toeschouwer aan te zetten tot reflectie op deze stereotypen, tradities en rituelen. Ze probeert daarbij echter ook wel altijd een constructieve kritiek te geven. Door het gebruiken van deze symbolen en tradities probeert ze nieuwe werkelijkheden te ontdekken onder de oppervlakte van deze beelden. Door het gebruik van tradities en clichés wil ze deze niet alleen bekritisseren maar probeert ze ook nieuwe manieren te vinden om deze te ervaren. De toeschouwer wordt zo gedwongen om de eigen sociaal-culturele leefwereld opnieuw te overdenken, esthetische, religieuze en sociale ervaringen zowel emotioneel als intellectueel te bevragen (Florida, 2010). Ze benadrukt met name het heruitvinden van de identiteit van de Spaanse vrouw en ze zoekt nieuwe benaderingen voor een emancipatie van het gewicht van de geschiedenis.



Figuur 17. Albarracín, P. (2000) *Prohibido el cante* [Foto].

Wat het werk van Albarracín zo sterk maakt is haar “carnavaleske interpretatie van haar ervaring van de wereld” (Florida, 2010). Ze weet op een magistrale manier te spelen met de culturele elementen van haar omgeving; elementen waarmee ze al vanaf haar jeugd altijd omringd is geweest. Zo weet ze deze een nieuwe betekenis te geven en dwingt ze de toeschouwer deze symbolische elementen, waaraan deze hoogstwaarschijnlijk allang gewend is geraakt, te bevragen.

Albarracín probeert hiermee eigenlijk de kijker bewust te maken van de complexiteit en de gelaagdheid van betekenissen die we dagelijks als vanzelfsprekend beschouwen. Ze maakt het onzichtbare zo zichtbaar en verandert onze waarneming van het gewone in die van iets ongewoons. De elementen en symbolen die ze daarvoor gebruikt, zijn alleen diegene die voor iedereen in de Spaanse cultuur toegankelijk zijn “zonder intellectualistische pretenties of onherkenbare stileringen” (Florida, 2010). Het gaat dan typisch om elementen die op de een of andere manier gebanaliseerd en gemystificeerd zijn (dat lijken aanvankelijk misschien twee tegengestelde dingen. Maar toch zijn ze nauw aan elkaar verwant; ze zijn er allebei op gericht de werkelijkheid te verhullen en anders te doen voorkomen dat die is). Elementen die gewoonlijk gezien worden als tegengesteld aan de moderniteit maar die nog steeds leven en doorwerken in de huidige Andalusische maatschappij. Met haar werk zoekt ze de pluraliteit van de ervaringen, praktijken en waarden die met deze tradities samenhangen.

42 Een andere hedendaagse Spaanse kunstenaar die de nog altijd voelbare gevolgen van het Franco-regime in haar werk centraal stelt en bekritiseert, is Cristina Lucas. De belangrijkste thema's in haar werk zijn de verschillende familiearchetypen en morele en politieke gedragspatronen. Lucas is een multidisciplinaire kunstenaar die zowel video's, foto's als tekeningen maakt. Het werk van Lucas is een soort historische reflectie op morele en patriarchale erfenissen en de manier waarop deze nog altijd een grote invloed op veel levens uitoefenen (MUSAC, n.d.). Nog belangrijker wellicht is de manier waarop ze dit alles in haar kunstwerken presenteert. Door haar oeuvre heen loopt namelijk voortdurend een rode draad van subtiele ironie, een kwaliteit die met name tot uitdrukking komt in de ongerijmde scenario's die ze de kijker voorschotelt. De werking van de ironie komt daarbij vaak tot uiting in een humoristisch effect.

In haar fotoserie *El Viejo Orden* (2004) laat Lucas door het gebruik van ironie en metafoor verschillende vrouwen van diverse leeftijden en in verschillende, ogenschijnlijk normale, dagelijkse situaties zien [Figuur 18]. Dat is althans hoe de dingen op het eerste gezicht lijken. In werkelijkheid probeert ze op

subtiele wijze verschillende sociaal-politieke rolpatronen boven water te krijgen die de Spaanse vrouw gedurende de jaren dertig en vijftig opgelegd heeft gekregen (Hontoria, 2004). Dit was een periode in de geschiedenis waarin volgens het overheersende discours het moederschap en het huis het natuurlijke referentiekader voor de vrouw vormden. De rol van de vrouw kwam neer op de zorg voor de kinderen en het huishouden.



Figuur 18. Lucas, C. (2004) *Las fascistas* [Foto].

Met haar werk probeert Lucas, net zoals Albarracín, de mogelijkheid van sociale en politieke verandering te laten zien. Zij laat met name in haar werk zien hoe het kon dat vrouwen elk op hun eigen manier in het verleden verandering hebben gebracht en nog steeds kunnen brengen. Een van de werkstukken van de zojuist genoemde fotoserie *El Viejo Orden* is *La Anarquista* [Figuur 19]. Op de foto zien we een oude vrouw in de woonkamer van haar huis staan. We zien hoe ze een molotov-cocktail uit het raam gooit. Doordat het huis vrij geordend, netjes en schoon oogt, ontstaat er een vreemd contrast met haar rebelse gedrag. De omslotenheid van de huiselijke omgeving kan mogelijk opgevat worden als een metafoor voor het door het regime ingegeven gevoel van claustrofobie, waaronder de vrouw vanwege haar opgelegde rol gebukt moest gaan. De orde en netheid die aan alles valt af te zien in de kamer, doen denken aan de voortdurende poging van het regime om van Spanje een schijnvertoning te maken. Het gooien van de molotov-cocktail staat voor het verzet tegen deze bedrukking en misleiding. Denk hierbij ook aan de film *Bienvenido Mister Marshall*. Ook hier lijken we op het eerste gezicht kennis

te nemen van een onschuldig provinciaals Spaans tafereel, terwijl onder de oppervlakte van de komische alledaagsheid er in werkelijkheid een politiek kritische boodschap schuilgaat. En op gelijke wijze kan, voor diegenen die in staat is om tussen de lijnen van het beeld te lezen, in de verfilmde dwaasheid van de Spaanse dorpelingen een molotov-cocktail worden ontwaard.



Figuur 19. Lucas, C. (2004)
La anarquista [Foto].

Figuur 20. Sánchez, A. en López, E. (2008)
Trilogía Sevillana [Screenshot].

hiervan is het regisseurs- en acteursduo Alfonso Sánchez en Alberto López. Het duo is onder andere populair geworden vanwege hun eigen YouTube-kanaal, waarop ze verschillende filmpjes hebben gezet waarin ze de draak steken met verschillende Spaanse stereotypen (namelijk “*el señorito andaluz*”, “*el cani*” en “*el perro flauta*”⁷). Ze zijn ooit begonnen met de *Trilogía Sevillana* [Figuur 20]. Dit zijn drie video’s waarin wordt gesproken over enkele actuele en minder actuele politieke thema’s. In de filmpjes worden veel ironische opmerkingen gemaakt die duidelijk als kritiek kunnen worden opgevat op elementen van seksisme, racisme en hypocrisie van het traditionele Spanje.

De video *Eso es así* is een voorbeeld hiervan. In de video zien we twee typische mannen uit Sevilla die met elkaar zitten te kletsen, ergens op een terrasje. Uit het gesprek wordt duidelijk dat de heren een zekere superioriteit voelen ten opzichte van alles wat niet Spaans is. Het zijn twee mannen die opgegroeid

zijn in tijden van Spaanse voorspoed. Het is duidelijk dat ze zich nauwelijks bewust zijn van alle verschrikkingen en honger die zich voordeden ten tijde van de dictatuur. Ze leven in hun eigen wereld en doen alsof deze helemaal van henzelf is. Dit wordt al direct duidelijk aan het begin van de dialoog die plaatsvindt tussen de twee heren, waarin een van de personages klaagt over de wijze waarop ze op het terras bediend worden, en hoe vroeger alles beter was.

De heren hebben het ook over Amerika dat, net zoals in *¡Bienvenido Mister Marshall!*, als een soort heldenvolk geëtaleerd wordt, een goed voorbeeld waar Spanje van kan leren. Echter, wanneer ze het hebben over andere culturele bevolkingsgroepen die in Spanje hun plaats hebben, zoals bijvoorbeeld de *gitanos* (zigeuners), een groepering waartegen iemand als Franco een aanzienlijke haat koesterde, spreken ze in termen van typisch negatieve stereotypen. Deze herkenbare karikatuur laat de door Franco geïnspireerde monolithische mentaliteit zien die nog steeds voortleeft in delen van de Spaanse cultuur. Voor Spanjaarden kan het aanhoren van dit gesprek erg confronterend zijn.

De kritiek die op humoristische wijze aan de hand van deze karikatuur wordt geleverd, wordt nog duidelijker wanneer de heren zelf aangeven helemaal niet racistisch te zijn, maar dat het wel belangrijk is om “dingen niet te mengen”. Ook hieruit blijkt de door het regime opgelegde monolithische cultuur die nog steeds doorwerkt in het dagelijkse leven. Uit het gesprek van de heren destilleren we hun blinde trots voor Spanje en hun minachting voor alles wat daaraan vreemd is. Dit is ook weer te zien als ze over een typische Spaans broodje genaamd *el serranito* beginnen te praten. Een van de personages merkt op dat hij het persoonlijk lekker vindt om een speciale saus aan zijn *serranito* toe te voegen, waarop de andere man kwaad wordt en reageert met “in het mengen zit de duivel”. De heren vinden voornamelijk dat de dingen moeten blijven zoals ze zijn en dat wat Spaans is ook Spaans moet blijven. Een volgende grap die wordt gemaakt, en die vergeleken kan worden met de maskerade van de inwoners van *Villa del Río* in *¡Bienvenido Mister Marshall!* is als volgt: de twee heren praten over dat een goede Sevilliaan de juiste kleren

⁷ Het stereotype “*el señorito andaluz*” wordt meestal uitgelegd als iemand die zich voordoet als een rijk persoon of een yup maar die eigenlijk helemaal niet is. De term “*el cani*” wordt gebruikt voor een stereotypische “aso” en “*el perro flauta*” is het woord dat gebruikt wordt voor stereotypische hippies.

moet dragen en altijd met luxe te koop moet lopen als hij of zij door de stad gaat, om op deze manier zijn of haar status te laten zien. De manier waarop de heren zich kleden en tonen laat een behoefte zien een bepaald imago neer te zetten, een beeld dat niet correspondeert met de werkelijkheid. Het lijkt erop alsof de twee heren op de een of andere manier anderen van hun status en superioriteit willen overtuigen. Hun maskerade en de hypocrisie waarmee ze hem opvoeren, wordt echter al snel duidelijk aan het einde van de sketch wanneer ze moeten afrekenen, maar toevallig allebei hun portemonnee zeggen te zijn vergeten. De een heeft hem zogenaamd in zijn Mercedes laten liggen en de ander, zo beweert hij, heeft hem per ongeluk bij de bootclub laten liggen.

In een tweede sketch zien we twee *canis* ("aso's"). Een van hen vertelt over hoe Spanje een diensteneconomie is geworden. De ander corrigeert hem vervolgens door te zeggen dat dat al twintig jaar zo is. We zouden dit kunnen interpreteren als een kritiek op het slechte geheugen van Spanje als het gaat om hun eigen geschiedenis. Het wijst erop hoe de oorsprong van bepaalde tradities en gebeurtenissen zijn vergeten, wat verklaart waarom het zo moeilijk blijkt voor het Spaanse volk om in het heden naar die geschiedenis te handelen. In alle sketches die het duo heeft gemaakt, is ook de manier waarop vrouwen als seksuele objecten en inferieur aan de man worden gezien, een terugkerend thema. Ook het idyllische beeld van de Amerikanen, het 'andere' binnen Spanje, en het 'doen alsof' komen bij alle sketches terug.

Het duo dat achter deze sketches zit, is ook op het moment bezig met het maken van de film *El mundo es suyo* (2018). De hoofdpersonages in deze film zijn de twee zojuist besproken *señoritos españoles* van de eerste sketch. De film is het vervolg op hun eerdere film *El mundo es nuestro* (2012).

De werken van de verschillende artiesten die in het voorgaande zijn uitgelicht, tonen een behoefte om na te denken over bepaalde stereotypen en gebruiken van het traditionele Spanje. Zulke open kritiek was iets dat niet mogelijk was tijdens het regime van Franco. Nu dat Spanje een democratie is geworden, is er echter een ruimte ontstaan om dergelijke kritiek en ontevredenheid openlijker te vertonen. Toch worden dit soort uitingen in het hedendaagse

Spanje niet altijd op prijs gesteld. Sterker nog, de laatste jaren hebben enkele voorbeelden gezien waarin de Spaanse kunst - maar ook in andere domeinen - om politieke redenen heeft moeten lijden onder verschillende vormen van censuur. Daarmee resteert de vraag naar waarom sommige politiek-kritische kunstwerken kennelijk wel acceptabel zijn en andere niet. Waarom leiden bepaalde politiek geëngageerde kunstwerken tot zo veel weerstand? In het volgende zullen enkele voorbeelden besproken worden waarbij we ook de mogelijke rol die humor hierin speelt, nader bevragen.

Laat ik beginnen met de bekende kunstenaar Santiago Sierra. Hij werd in februari 2018 uitgenodigd om een nieuw werk tentoon te stellen op het belangrijkste kunstevenement van Spanje; ARCO in Madrid. Enkele uren voor de VIP-opening van ARCO is zijn werk, getiteld *Political Prisoners in Contemporary Spain*, [Figuur 21] verwijderd van de galerie-stand van Helga de Alvear.



Figuur 21. Sierra, S. (2018) *Political Prisoners in Contemporary Spain* [Foto's].

Political Prisoners in Contemporary Spain bestaat uit 24 zwart-wit foto's van politici, activisten, kunstenaars en journalisten waarvan de gezichten zijn verdoezeld (Rojas, 2018). Onder de mensen die in het werk worden geportretteerd, zijn enkele politici en activisten die de Catalaanse onafhankelijkheid ondersteunen en die daarvoor op dit moment in de gevangenis zitten. Alhoewel hun gezichten niet herkenbaar in beeld zijn gebracht, en ook hun namen niet direct worden genoemd, zijn ze wel identificeerbaar omdat er onder elke foto beschrijvingen van hun titels, organisaties en strafrechtelijke aanklachten zijn.

De bekende *art fair* ARCO is in het verleden al in verschillende controverses betrokken geweest, maar dit is de eerste keer dat er een kunstwerk verwijderd is. Dat is gebeurd op verzoek van Eduardo López-Puertas, de president van IFEMA; een organisatie die beurzen en congressen in Madrid beheert. De voornaamste reden hiervoor was dat López-Puertas daarmee waarschijnlijke controverses zou willen vermijden (Rojas, 2018). IFEMA beschouwt deze daad als verantwoord om te voorkomen dat het tot onnodige consternaties leidt, en het werk van Sierra de aandacht afleidt van de rest van het kunstevenement. Ze beweren nadrukkelijk dat ze tot deze actie zijn overgegaan “met het grootste respect voor de vrijheid van meningsuiting” (IFEMA in Rojas, 2018). Via Facebook heeft Sierra als volgt gereageerd:

“Tot slot, we geloven dat dit soort acties betekenis en bestaansrecht aan een kunstwerk zoals dit geven, een werk dat juist dit klimaat van vervolging afwijst die veel culturele arbeiders vandaag de dag moeten lijden. Bovendien geeft het blijk van disrespect jegens een galeriste als Helga de Alvear, die hieraan heeft meegewerkt en het mogelijk heeft gemaakt, alsmede jegens de intelligentie en volwassenheid van het publiek.”⁸

Los van de vraag of de redenen van IFEMA achter het besluit juist zijn geweest, heeft hun actie in de media, ironisch genoeg, tot veel controverse geleid. De actie heeft waarschijnlijk meer controverse gebracht dan wanneer ze het werk gewoon hadden laten hangen. Met het besluit om het werk te

⁸ “Finalmente, creemos que actos de este tipo dan sentido y razón a una pieza como esta, que precisamente denunciaba el clima de persecución que estamos sufriendo los trabajadores culturales en los últimos tiempos. Además, constituye una falta de respeto hacia una galerista como Helga de Alvear, que participó en su puesta en marcha, así como hacia la madurez e inteligencia del público”.

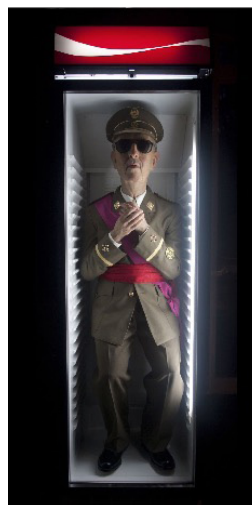
censureren, hebben ze precies het tegenovergestelde bereikt van wat ze wilden bereiken. Dat hing onder meer samen met het feit dat dit alles zich tevens ten tijde van het Catalaanse onafhankelijkheidsreferendum afspeelde. Een delicaat thema voor veel Spanjaarden. Zoals wellicht bekend heeft de Spaanse overheid destijds streng opgetreden tegen alle opstandelingen die de harmonie en cohesie van de Spaanse natie wilden verstoren. Dit wordt veelal beschouwd als een overblijfsel van de moeizame relatie tussen Spanje en Catalonië die al minstens teruggaat tot de tijd van het Franco-regime. Deze moeizame relatie heeft de laatste tijd veel ongemakkelijke en gewelddadige situaties veroorzaakt. Uit angst, of ter voorkoming dat het probleem escaleert, of misschien om te voorkomen dat meer mensen de “verkeerde” kant kiezen in de strijd, lijkt het er dus op dat de Spaanse overheid ontzettend snel actie onderneemt om dreigingen van de nationale eenheid de kop in te drukken. Het werk van Santiago Sierra en de censuur die het heeft ondergaan, zijn hiervan een goed voorbeeld. Wel moet opgemerkt worden dat het werk van Sierra in een belangrijk opzicht verschilt van de eerder besproken werken van Albarracín en Lucas, en wel in de wijze waarop de politieke boodschap die erin centraal staat, op een veel onomwondener en directere manier tot uitdrukking wordt gebracht. In het werk van Sierra wordt vrijwel geen gebruik gemaakt van het ontwapenende effect van humor en ironie.

Een wat ouder voorbeeld van censuur in de hedendaagse Spaanse kunst die ook tot de nodige controverse heeft geleid, zij het met een meer humoristische toon, is het werk *Always Franco* [Figuur 22] van de Spaanse kunstenaar Eugenio Merino dat tijdens ARCO '12 is tentoongesteld. In het werk zien we een pop die een levenloze Franco moet voorstellen liggend in een vrieskist. Het drukt op metaforische wijze uit hoe de invloed van Franco nog altijd wordt geconserveerd in de cultuur van het hedendaagse Spanje. Naar aanleiding van de expositie heeft de kunstenaar zich in de rechtbank tegen verschillende aanklachten moeten verdedigen die de *Fundación Nacional Francisco Franco* tegen hem had ingediend. De vertegenwoordiger die namens de stichting de aanklacht deed, oordeelde dat “het niet acceptabel is om mensen die de Spaanse natie en Europa zo'n grote dienst hebben bewezen te lasteren”⁹ (in Riaño, 2015). Volgens de aanklager moest het werk

⁹ “no puede injuriar a personas que han sido de notable relevancia en la nación y en Europa”.

van de expositie gehaald worden. De rechter oordeelde echter dat het recht op vrijheid van meningsuiting in dit geval het zwaarste woog, en uiteindelijk werd de aanklacht afgewezen. In tegenstelling tot het eerder besproken werk van Sierra zit er in Merinos *Always Franco* veel humor. Alhoewel het niet met zekerheid valt te zeggen, kunnen we aannemen dat het voor een belangrijk deze humoristische inslag moet zijn geweest die het werk van de politieke censuur heeft weten te redden. Ondanks de humor zien we hier echter niet de subtiele ironie uit de andere kritische werken die we eerder bespraken. De directe uitbeelding van Franco maakt de politieke boodschap van het werk expliciet op een manier die we eerder niet zagen. Hierdoor ontstond op vergelijkbare wijze een politieke controverse zoals dat ook het geval was met het werk van Sierra. Dit suggereert temeer de doorslaggevende rol die het gebruik van humor hier heeft gespeeld. Een andere verklaring voor het verschil tussen de beide controverses, is wellicht dat in het geval van Sierra het onderwerp van kritiek de toenmalige politieke machthebbers zelf waren, in plaats van die uit een reeds voorbij verleden, zoals het geval bij Merino.

Een soortgelijk geval heeft zich voorgedaan met een werk van Núria Güell en Levi Orta, dat door de gemeente van Figueras geweigerd werd voor deelname aan het *Festival de Cultura Contemporánea Ingràvids*. In het kunstwerk worden de dictatuur en de symbolen waarvan het zich bediende, veroordeeld op een wijze die te vergelijken is met de koelkast van Merino, waarin het gedachtegoed van Franco vers bewaard blijft. In het werk van Güell en Orta, getiteld *Ideologías Oscilatorias* (2015) [Figuur 23], is een oude Fiat te zien met daarop enkele fascistische symbolen en een portret van Franco. Het tracht op deze manier kritiek te leveren op de repressie en censuur van het franquisme en het feit dat elementen ervan nog steeds aanwezig zijn en doorwerken in het hedendaagse Spanje. De bedoeling die de kunstenaars met het werk hadden, was om met de auto rond te rijden door Figueras. Dit zou dan een metafoor zijn voor fascistische denkbeelden en attitudes die nog steeds “als een geest voortdurend rondrijden in een land zonder geheugen” (Graell, 2015).



Figuur 22. Merino, E. (2012)
Always Franco [Sculptuur].



Figuur 23. Güell, N. en Orta, L. (2015)
Ideologías Oscilatorias [Performance].

De kunstenaars zelf hebben daarover het volgende gezegd:

“We geloven graag dat deze censuur voortvloeit uit uw onkunde met betrekking tot de artistieke zaak. Wat echter niet te rechtvaardigen is, is dat keer op keer dezelfde denkbeelden worden herhaald waar wij ons juist van

willen bevrijden: autoritaire beslissingen waarin geen ruimte is voor dialoog”.¹⁰ (in Graell, 2015).

Dat ook het werk van Güell en Orta tot de nodige controverse heeft geleid, is ook hier waarschijnlijk geen toeval. Net zoals in het werk van Sierra is de politieke boodschap expliciet aan de oppervlakte aanwezig. Daarbij komt nog dat de twee kunstenaars bovendien het plan hadden

met deze auto ook daadwerkelijk door Figueras te gaan rijden. In dat geval zou de kritiek op het franquisme natuurlijk nog veel confronterender geweest zijn, meer dan wanneer de onderneming eenvoudigweg beperkt blijft tot een werk binnenin een museum. Het is waarschijnlijk dat dit er dan ook uiteindelijk aan bijgedragen heeft, dat de uitvoering van het werk door middel van censuur is tegengehouden.

Het laatste voorbeeld van censuur dat ik hier zal behandelen hebben betrekking op de schilderijen van Ausín Sainz uit de tentoonstelling *No apta para todos los públicos* (2014). De specifieke beelden waar destijds controverse om is ontstaan, betreft een aantal portretten van Cristina de Borbón, de zus van de voormalige koning van Spanje Juan Carlos I. Op de portretten wordt de adellijke vrouw geportretteerd met lichamelijke uitwerpselen op haar gezicht. Eenzelfde portret van de Spaanse Mariano Rajoy en de politicus Luis Bárcenas

¹⁰ “Queremos creer que esta censura es debido a vuestro desconocimiento en materia artística. Lo que no es justificable es repetir las mismas actitudes de las que nos queremos liberar: decisiones autoritarias sin espacio para el diálogo”.

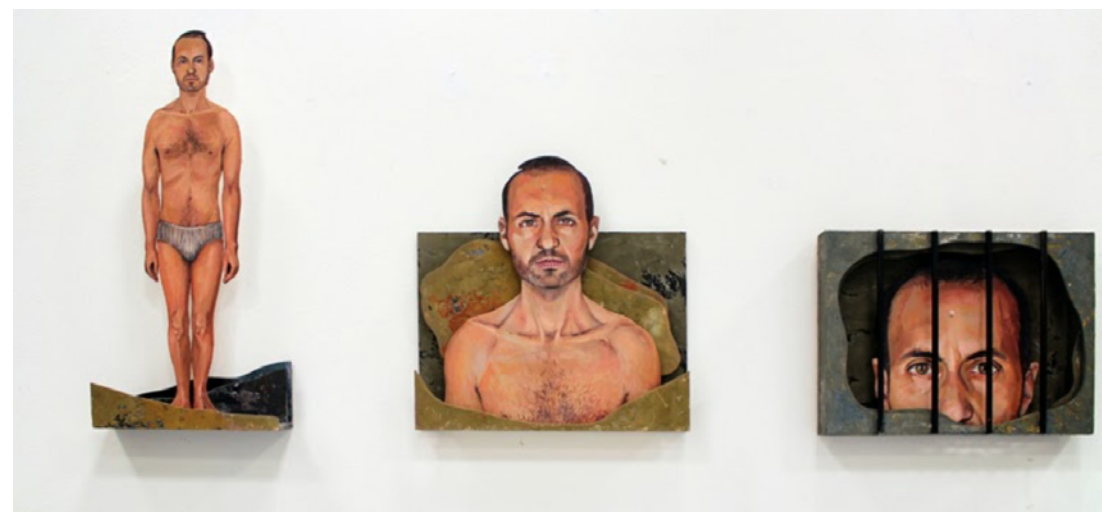
behoort ook tot de tentoonstelling [Figuur 24]. Zowel Cristina als Bárcenas zijn allebei betrokken geweest bij een aantal corruptieschandalen. De schilderijen zijn uiteindelijk van hun plaats verwijderd, het Centro Municipal Integrado Julián Sánchez el Charro in Salamanca. Deze censuur leidde tot veel discussie op internet en andere, zowel nationale als internationale, media. De situatie lijkt wat dat betreft op het geval van de cover van een uitgave van het tijdschrift *El Jueves*, dat op eenzelfde manier is gecensureerd. Het werd uitgegeven tijdens de abdicatie van koning Juan Carlos. Op de cover is te zien hoe hij aan zijn zoon Felipe VI een kroon vol met uitwerpselen en vliegen overhandigt. Hier zien we weer dat, ondanks de deels humoristische intentie ervan, een werk nog altijd gecensureerd kan worden, zolang het maar tegen de juiste personen en autoriteiten gekeerd is. De beelden van het werk van Sainz waren bedoeld als kritiek op corruptie. In dit werk bekritiseert hij namelijk ook andere Spaanse personages "die geen belasting betalen, overgewaardeerd zijn of bankiers zijn" (A.S.R., 2014). Alhoewel de portretten met de Borbón, Rajoy en Bárcenas tot de meest controversiële behoren, levert Sainz in zijn tentoonstelling ook kritiek op Spaanse wetten, zoals de *Ley Morzada*, die de vrijheid van meningsuiting beperkt [Figuur 26]. Weer zien we hoe hedendaagse politieke machtsstructuren democratische idealen bedreigen, en daarmee herinneren aan het dictatoriale verleden. In een ander werk toont hij zijn eigen interpretatie van het zo beroemde *Marca España* [Figuur 27] (een soort versie van het *Spain is different* motto). We zien in het werk een aantal vooraanstaande en bevoorrechte mensen die in het Spaanse openbare leven veel bekendheid genieten, iedere keer tegen de achtergrond van een bankbiljet. Daarmee probeert Sainz op ironische wijze te laten zien dat, alhoewel deze



Figuur 25. Fontdevilla, M. (2014)
El Jueves [Tijdschrift].



Figuur 24. Sainz, A. (2014) *No apto para todos los públicos* [Schilderij].



Figuur 26. Sainz, A. (2014) *Ley Mordaza* [Schilderij].

mensen veel publiekelijk aanzien genieten, dit voornamelijk te danken is aan belangen die met geld en macht te maken hebben en niet zozeer een werkelijke sociaalmaatschappelijke verdienste. Belangrijker nog is dat ze, dankzij hun bevoorrechte positie, met dingen weg hebben kunnen komen, die in het geval van de gewone Spanjaard nooit zouden zijn geaccepteerd. De ironie hier komt voornamelijk tot uitdrukking in de titel van het werk, *Marca España*, omdat het wijst op de bedenkelijke status van deze mensen die, daar ze veelal de publieke ruimte opvullen, klaarblijkelijk het gezicht van Spanje vormen. De ironie wordt nog versterkt, doordat deze vooraanstaande elite allesbehalve representatief is voor de overgrote deel van de bevolking en hun alledaagse levens. Nogmaals zien we een voorbeeld van artistieke censuur vanwege kritiek op de heersende politieke machten, en dit ondanks het feit dat de kunstenaar in dit geval de nodige humor en ironie heeft aangewend. Dat Sainz met het gebruik van deze middelen er uiteindelijk niet in slaagde een ontwapenend effect te bewerkstelligen, moet te maken hebben gehad met de vrij expliciete confrontatie die de kunstenaar met het werk aangaat.

Nu dat we het werk van deze maatschappijkritische kunstenaars, alsmede de receptie ervan in de Spaanse samenleving hebben bekeken, zien we dat alle werken met elkaar gemeenschappelijk hebben dat ze de Spanjaard een spiegel voorhouden. In hun werk wordt het publiek geconfronteerd met verschillende tradities en gewoontes die vandaag de dag nog steeds deel uitmaken van de Spaanse cultuur. Daarmee proberen deze kunstenaars de oorsprong en gevolgen van deze elementen te bevragen. Deze werken doen dit veelal door het gebruik van humor en ironie, ook al is dit niet overal in dezelfde mate en op dezelfde wijze. Tot slot resteren er dan nog enkele vragen die hier gesteld moeten worden. Waarom worden sommige kritische werken uiteindelijk gecensureerd, terwijl andere de censuur overleven of geheel weten te ontwijken? Wat maakt dat een werk aanzet tot nadere reflectie bij de toeschouwer, en wanneer is het het meest effectief in het aansporen tot creatieve reconstructie van traditionele identiteiten?

Een mogelijk antwoord is dat sommige werken, zoals die van Albarracín, Lucas, Sanchez en López weliswaar sociaalmaatschappelijke kritiek uiten op het hedendaagse Spanje, maar dit doen zonder dat ze daarbij hun pijlen richten op specifieke personen. Deze werken weten aan de censuur te ontsnappen, doordat ze meer afstand scheppen en de toeschouwer zelf niet direct het object van kritiek is. Daarmee is niet gezegd dat de meer direct confronterende werken niet ook uiteindelijk hun doel weten te bereiken. Het werk van Sierra bijvoorbeeld, dat juist confronterend is en niet humoristisch en luchtig, weet uiteindelijk door de controversie die het teweeg brengt een bepaalde mate van sociaalmaatschappelijke reflectie te bereiken.

Zo zien we dat er op dit vlak verschillende middelen zijn om hetzelfde doel te bereiken. Mensen worden op verschillende manieren bewogen en veelzijdigheid in de kunst, is daar een afspiegeling van. Het is belangrijk niet de fout te maken om alles hier te willen terugbrengen tot een fundamenteel basisprincipe. Wat vast staat is dat de Spaanse sociaalmaatschappelijke en politieke cultuurgeschiedenis nog niet tot een einde is gekomen en dat de toekomst open staat voor nieuwe kunstenaars die aan de ontwikkeling ervan een bijdrage kunnen leveren.



Figuur 27. Sainz, A. (2014) *Marca España* [Installatie].

CONCLUSIE

In de voorafgaande pagina's heb ik geprobeerd aan de hand van enkele voorbeelden de verschillende manieren te laten zien waarop humor en ironie gebruikt zijn door kunstenaars op verscheidene momenten van de Spaanse geschiedenis, vanaf ongeveer de jaren dertig van de twintigste eeuw.

Het is gebleken dat deze strategie vaak ruimte zoekt voor maatschappelijke reflectie. We zien dat deze strategie tijdens de dictatuur ook wordt ingezet om op een subtiele manier de verstikkende omgeving van die tijd te bekritisieren en aan de realiteit te ontsnappen. De sporen van deze situatie zijn vandaag de dag nog altijd aanwezig in de Spaanse maatschappij. Zij bedient zich van oude beelden en tradities, maar is zich in de regel niet bewust van de franquistische wortels die eraan ten grondslag liggen. Ze zijn op een dusdanige manier geïnternaliseerd dat ze paradoxaal genoeg voor haar bewoners geleidelijk onzichtbaar werden. Daarom vinden kunstenaars het nodig daar opnieuw de aandacht op te vestigen en ze waar nodig te herzien. Als middelen gebruiken ze daarvoor vaak humor en ironie. Het zijn middelen die de confrontatie met deze transcendente en ruwe onderwerpen toegankelijker kunnen maken. Soms worden ze gebruikt als een metafoor om te laten zien dat datgene wat feestelijk lijkt, soms ook iets tragisch kan verbergen. En soms is de realiteit zelf ironisch, wanneer we attent worden gemaakt op het feit dat zelfs in een democratie blijkbaar grenzen kunnen zitten aan humor en kritiek (die vaak eigenlijk in de eerste plaats alleen maar constructief bedoeld zijn).

Tijdens en na de dictatuur zijn er met betrekking tot het gebruik van humor en ironie in de kunst zowel verschillen als overeenkomsten te vinden. In beide periodes zien we hoe stereotypen uit de Spaanse cultuur worden gethematisiseerd en gekarikaturiseerd. Daarnaast zijn humor en ironie in de kunst, zowel tijdens als na de dictatuur, gebruikt als middelen om op de maatschappij te reflecteren - en kritiek te uiten op een verstikkende culturele homogeniteit.

Gedurende de dictatuur komt deze golf van kritiek tot uiting in subtiele vormen van humor en ironie. Dit omdat iedere directe confrontatie met de gevestigde

orde, ernstige gevolgen kon hebben, van censuur tot de doodstraf toe. Het gebruik van humor en ironie was een effectieve manier om een kritisch geluid te laten horen, en anderen gelijkgestemden tot denken aan te zetten.

Vandaag de dag zien we dat er in Spanje, dankzij de democratie, wel een grote mate van vrijheid van meningsuiting is, en er geen dreiging meer is van de doodstraf. Dit is ook het voornaamste verschil met de periode van Franco. Het is de kunstenaar toegestaan, of althans niet meer levensgevaarlijk, om humor en ironie ook op een meer directe en "agressieve" manier in de kunst te verwerken.

Toch kent ook het hedendaagse Spanje haar voorbeelden van censuur. Kunstenaars die een directe en agressieve kritiek leveren op de heersende macht, hebben te maken met censuur of raken in problemen met de wet. Het is ironisch dat juist deze gevallen zo het gelijk van deze kritische kunstwerken demonstreren. In dat opzicht weet in ieder geval de ironie in deze werken zich toch op actieve en effectieve manier te laten gelden. De boodschap van het kunstwerk komt zo namelijk niet alleen in het werk zelf tot uiting, maar ook juist in de manier waarop met het werk wordt omgesprongen door de maatschappij waarin het staat. Ook wanneer het werk het publiek niet direct weet aan te spreken, kan de consternatie waar het aanleiding toe geeft er toch voor zorgen dat het de boodschap ervan meekrijgt en participeert in het debat.

Het lijkt erop dat in beide periodes kunstwerken, die de overheersende orde proberen aan te vallen en te veranderen, vrijwel meteen gecensureerd worden. Wanneer hedendaagse kunstenaars ironie dus op een meer subtiele en minder directe manier gebruiken, dan is dat vaak omdat ze daarmee op een voorzichtige manier een politiek gevoelig thema proberen aan te snijden. Deze voorzichtigheid is noodzakelijk omdat in het aankakten van zulke thema's veelal de Spaanse identiteit op het spel wordt gezet, en omdat dit tot veel maatschappelijke onrust kan leiden onder diegenen die zich blindelings proberen vast te houden aan verleden en traditie. Dergelijke, meer subtiele vormen van humor en ironie zijn alternatieven voor een al te directe en ontregelende aanpak om het publiek aan te spreken en te confronteren. De kunstenaar probeert zo mede te voorkomen dat het publiek dichtklapt. Maar

alhoewel het hier om minder directe en agressieve strategieën gaat, zijn ze, op voorwaarde dat het in aanraking komen met het juiste publiek, daarom niet minder effectief.

Hoe dan ook kan gesteld worden, dat in beide periodes het voor al deze kunstenaars de bedoeling is geweest om de veelheid aan ervaringen, praktijken en waarden die deel uitmaken van Spanje een podium, een kans te geven. Zo trachten ze een positieve verandering aan te brengen in de Spaanse en niet-Spaanse collectieve verbeelding, door deze opnieuw te (re)construeren.

Maar in tijden van politieke correctheid blijft de vraag zich opdringen: zijn er grenzen aan zulke kritische pogingen? Moeten er grenzen aan kunst en humor gesteld worden en mogen zij onderhevig zijn aan censuur? Ontstaat er alleen een probleem als de heersende machten uitgedaagd en door elkaar geschud worden? Of misschien ook wanneer dat wat een volk als het eigene beschouwt, diep wordt gekwetst? Waar eindigt de vrijheid van de ander eigenlijk? Is de pijn die voorkomt uit zulke confrontaties wel moreel of acceptabel? Hangt dat misschien van het beoogde doel af? Wie bepaalt uiteindelijk welke middelen geheiligd zijn voor welk doel? Zullen we over vijftig jaar nog kritisch kunnen zijn met betrekking tot thema's die vandaag de dag spelen zonder verwijderd te worden van een tentoonstelling?

De beantwoording van deze vragen behoeft eigenlijk een heel nieuw onderzoek, en zal moeten wachten op een andere aangelegenheid. Het enige wat ik nu in ieder geval kan zeggen - iets dat ook de kunstenaars die ik hier heb besproken geprobeerd hebben duidelijk te maken - is dat er ruimte moet zijn voor de diversiteit van meningen en voor verandering. Er zullen natuurlijk goede en minder goede manieren zijn om dat te doen. Zelf denk ik in ieder geval dat het moment daar is, om het Spaanse volk eindelijk te behandelen als een volk dat intelligent en volwassen is; een volk dat zijn eigen keuzes kan maken, nieuwe keuzes kan maken, van fouten kan leren en in overeenstemming daarmee verantwoordelijkheid kan nemen.

Tot slot, ik denk niet dat het mogelijk is ons volledig te ontdoen van het Spaanse stereotype. Maar het is waarschijnlijk wel mogelijk om er nieuwe

invulling aan te geven. Dit is ook precies wat de kunstenaars die hier besproken zijn, geprobeerd hebben te doen. En zij hebben dat in het bijzonder gedaan door het gebruik van humor en ironie; een middel dat op effectieve wijze verschillende soorten publiek op verscheidene manieren kan aanspreken. Uiteindelijk kunnen we niet zonder stereotypen. Ze zijn op de een of andere manier noodzakelijk om met de complexiteit en heterogeniteit van de werkelijkheid om te kunnen gaan. Het is een instrument dat ons in staat stelt om de complexe realiteit te vertalen in een vast en eenduidig beeld. Men moet echter niet vergeten dat het als instrument ook misbruikt kan worden. Het is daarom belangrijk om zich bewust te zijn van de historische functie en gevolgen van stereotypen. Alleen zo is het mogelijk om de ietwat verborgen betekenis, die verscholen ligt in de ogenschijnlijk lichtvoetige taal van deze kunstwerken, te kunnen verstaan.

ABV-SCRIPTIEPRIJS 2018 JURYRAPPORT

Elke natie kent donkere periodes, episodes in de geschiedenis waar ze liever niet aan herinnerd wordt, gevoelige onderhuidse littekens. Het is mede daarom een dappere onderneming van de schrijfster van deze scriptie, om van een afstand, in ruimte en tijd, de cultuur van haar moederland in twee verschillende tijdvakken genadeloos onder de loep te nemen. Het Spanje van dictator Franco, van 1939 tot 1975, en de periode daarna, tot nu toe. In het bijzonder onderzoekt ze de rol van de kunstenaar bij het bekritisieren van de machthebbers in beide tijdvakken. Zo ontstaat een structuur in de vorm van een kruis: de verticale as van de twee, tegen elkaar schurende tijdvakken, en de horizontale van de rol van de kunstenaars. Dat kruis kan bijna geen toeval zijn, gezien de invloed van de Kerk op de Spaanse cultuur.

In het eerste deel analyseert ze de geschiedenis en betekenis van het Franquistische regime; zijn pogingen de identiteit van Spanje te conserveren en te controleren in stereotypen, en de subtiele en intelligente pogingen van kunstenaars, binnen de toegestane grenzen, die stereotypen met humor en ironie te ontmaskeren en te bekritisieren. Humor als het effectieve en gevreesde wapen van de kunstenaar tegen totalitaire, humorloze dictaturen.

Het tweede deel is een wat complexere en minder eenduidige exercitie: om de kritische rol van de kunstenaar tegenover de huidige machthebbers en stereotypen in kaart te brengen, is een helder beeld van de huidige tijd nodig, van het actuele politieke klimaat, van heersende stereotypen. Een analytische en kritische blik op wat er nu speelt. Over dat vermogen blijkt de schrijfster in ruime mate te beschikken.

Het resultaat van dit onderzoek reikt verder dan de Spaanse situatie waar het op focust. Het beeld dat de schrijfster schetst van machthebbers en kunstenaars die met humor proberen misstanden aan de kaak te stellen is van alle culturen en alle tijden. We kennen allemaal historische en actuele voorbeelden. Het getuigt van enorme moed en doorzettingsvermogen om de reis te ondernemen en te voltooien die zij ondernomen heeft, in persoonlijk en in professioneel opzicht. Marta Alex Tur is met *A la Española* de terechte en unanieme winnares van de ABV-scriptieprijs 2018.

BIBLIOGRAFIE

ARTIKELEN

- Aragüez Rubio, C.** (2006). La política cinematográfica Española en los años sesenta: la propaganda del régimen a través del nuevo cine Español (1962-1967). *Sociedad Y Utopía: Revista de Ciencias Sociales*, 27, pp. 77–92. Geraadpleegd op 10 maart 2018, van www.represa.es/represa_3_mayo_2007_articulo8.html
- A.S.R.** (2014) Ausín Sainz no deja títere con cabeza. *El Correo de Burgos*. Burgos. Geraadpleegd op 10 april 2018, van www.elcorreodeburgos.com/noticias/cultura/ausin-sainz-no-deja-titere-cabeza_62771.html
- Balfour, S.** (2008). La dictadura franquista y los modelos totalitarios y autoritarios en Europa. In C. Navajas Zubeldía & D. Iturriaga Barco (Eds.), *Crisis, dictaduras, democracia: I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, pp. 39–43.
- Barciela, C.** (2012). Los años del hambre. *El País*. Geraadpleegd op 10 maart 2018, van elpais.com/economia/2012/02/03/actualidad/1328294324_702765.html
- Bozal, V.** (2006). Arte, ideología e identidad en los años del franquismo. *Ondare*, (25), pp. 17–31. Geraadpleegd op 10 maart 2018, van www.euskomedia.org/PDFAnlt/arte/25/25017031.pdf
- Diáz de Quijano, F.** (2011) 'La Codorniz', radiografía humorística de España. *El Cultural*. Geraadpleegd op 9 april 2018, van www.elcultural.com/noticias/letras/La-Codorniz-radiografia-humoristica-de-Espana/2408
- Esparza, J. J.** (2017). FET de las JONS: la gran unificación. *La Gaceta*. Geraadpleegd op 10 maart 2018, van gaceta.es/opinion/tiempos-modernos-opinion/tiempos-modernosfet-jons-gran-unificacion-02062017-1917-20170601-0000/
- Florido, D.** (2010) *Contrahaciendo el ritual: disgresiones sobre la Semana Santa andaluza*. Departamento de Antropología Social de la Universidad de Sevilla. Geraadpleegd op 10 april 2018, van www.pilaralbarracin.com/textos/davidflorido_esp.pdf
- Gosálvez, P.** (2011, June 16). España en tres palabras: De "Spain is different" a "I need Spain." *Blog El País*. Geraadpleegd op 10 maart 2018, van <http://blogs.elpais.com/turistario/2011/06/del-spain-is-different-al-i-need-spain-espana-para-guiris-en-tres-palabras.html>
- Graell, V.** (2015) Censurado el 'coche franquista'. *El Mundo*. Barcelona. Geraadpleegd op 10 april 2018, van www.elmundo.es/cataluna/2015/10/06/5613f7f822601dcd168b45ba.html
- Hontoria, J.** (2004) Cristina Lucas. *El Cultural*. Geraadpleegd op 10 april 2018, van www.elcultural.com/revista/arte/Cristina-Lucas/8965
- Labanyi, J.** (2003). *Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*. Centro de Estudios Andaluces, 19.
- Lucena Giraldo, M.** (2006). Los estereotipos sobre la imagen de España. Norba. *Revista de Historia*, 19, pp. 219–229.

Martínez, R. (2004). Para Volar. In *Pilar Albarracín* [Catalog]. Sevilla: Reales Atarazanas de Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía. Geraadpleegd op 10 maart 2018, van www.pilaralbarracin.com/textos/rosa1_esp.pdf

Morcillo Gómez, A. (2012). Españolas con, contra, bajo, (d)el Franquismo. In *Desacuerdos 7. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*, pp. 42–63. Centro José Guerrero – Diputación de Granada; Museu d' Art Contemporani de Barcelona; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Universidad Internacional de Andalucía – UNIA arteypensamiento. Geraadpleegd op 10 maart 2018, van www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos

Nash, M. (2012). De cultura política, cultura de género y aprendizaje del feminismo histórico en el Estado español. In *Desacuerdos 7. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*, pp. 18–41. Centro José Guerrero – Diputación de Granada; Museu d' Art Contemporani de Barcelona; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Universidad Internacional de Andalucía – UNIA arteypensamiento. Geraadpleegd op 10 maart 2018, van www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos

Olmo, G. (2013). ¿Totalitario o autoritario? Franco fue por encima de todo un superviviente. *ABC*. Geraadpleegd op 10 maart 2018, van www.abc.es/20110604/archivo/abci-totalitario-autoritario-franco-sobre-201106030839.html

Pastor, B. (2016). “¡Bienvenido Mr. Marshall! y el franquismo: La estratégica visión de una España monolítica. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Geraadpleegd op 10 maart 2018, van www.cervantesvirtual.com/obra/bienvenido-mr-marshall-y-el-franquismo-la-estrategica-vision-de-una-espana-monolitica/

Riaño, P. (2015) Siete motivos para censurar el arte en España. *El Español*. Geraadpleegd op 10 april 2018, van www.elespanol.com/cultura/arte/20151127/82491808_0.html

Rojas, L. (2018) Santiago Sierra Denounces Censorship After His Portraits of Spain's Political Prisoners Are Removed From ARCOMadrid. *artnetnews*. Geraadpleegd op 10 april 2018, van news.artnet.com/market/santiago-sierras-portraits-spains-political-prisoners-censored-madrid-art-fair-1229117

Sacchetti, E. (2010) *Confabulare d'artiste*. Geraadpleegd op 10 april 2018, van www.pilaralbarracin.com/textos/confabulare_cast.pdf

Sánchez Recio, G. (2013). Familias políticas, estructuras de poder, instituciones del régimen. In M. A. Ruiz Carnicer (Ed.), *Falange, las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*, Vol. 1, pp. 217–229. Geraadpleegd op 10 maart 2018, van ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/79/1lsanchezrecio.pdf

Schoots, H. (2001) De Spaanse Burgeroorlog. *Historisch Nieuwsblad*. Geraadpleegd op 9 april 2018, van www.historischnieuwblad.nl/nl/artikel/27245/de-spaanse-burgeroorlog.html

Storm, E. (2013). Una España más española. La influencia del turismo en la imagen nacional. In J. Moreno Luzón & X. M. Núñez Seixas (Eds.), *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo XX*, pp. 530–560. Barcelona. Geraadpleegd op 10 maart 2018, van openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/25874

BOEKEN

Arakistain, X., & Méndez, L. (2008). Una mirada insumisa: entre la identidad sexual y la étnica. In *Pilar Albarracín. Mortal cadencia* [Catalog], pp. 88–91. Paris: FAGE Édit.

Cañeque, C., & Grau, M. (1991). *¡Bienvenido Mr. Berlanga!* Barcelona: Destino Libro.

Casanova, J., & Gil, C. (2012). *Breve historia de España en el siglo XX*. Barcelona: Ariel.

Payne, S. G. (1987). *The Franco Regime 1936-1975*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.

FILMS

Alcazar, J. A. (n.d.). *La España de Franco 1939-1975*. España: History Channel.

García Berlanga, J.L. (1953) *¡Bienvenido Mister Marshall!*

Sánchez, A. en López, E. (2008) *Trilogía Sevillana*.

WEBSITES

CACMálaga (2016) *Ritos de Fiesta y Sangre* [tentoonstelling] Geraadpleegd op 9 april 2018, van cacmalaga.eu/2016/06/17/pilar-albarracin-4/

Esquinca, J. (2015). *El exilio de artistas españoles durante el franquismo*. Geraadpleegd maart 10, 2018 op fahrenheitmagazine.com/agenda/el-exilio-de-artistas-espanoles-durante-el-franquismo/

Humoristan (n.d.) *La Codorniz*. Geraadpleegd op 10 april 2018, van humoristan.org/es/publicaciones/la-codorniz/

MUSAC (n.d.) Geraadpleegd op 10 april 2018, van musac.es/#coleccion/obra/?id=756

Museo Reina Sofía. (n.d.). Geraadpleegd op 10 maart 2018, van www.museoreinasofia.es/en/collection/room/room-404

RAE. (2017). *Intrahistoria*. Geraadpleegd op 10 maart 2018, van dle.rae.es/?id=Lynu9Mx

Sancho, J. M. (2015). *El cine de Luis García Berlanga durante el Franquismo*. Geraadpleegd op 10 maart 2018, van sancho70art.wordpress.com/2015/10/02/el-cine-de-luis-garcia-berlanga-durante-el-franquismo/

Sandvick, C., & Whelan, E. (n.d.). *What were the Root Causes of the Spanish Civil War?* Geraadpleegd op 10 maart 2018, van dailyhistory.org/What_were_the_Root_Causes_of_the_Spanish_Civil_War%3F

Sevilla, C. (2015) *Pilar Albarracín. Ironía contemporánea*. Geraadpleegd op 10 april 2018, van inquiremag.com/pilar-albarracin/

Marta Alex Tur (Huelva, 1992) is een ontdekker, kunstenaar, student en docent. Ze is opgeleid aan de kunstacademie in Granada (Spanje). Marta vertrok aanvankelijk in augustus 2012 voor een uitwisselingsproject naar Tilburg, maar heeft uiteindelijk in de Noord-Brabantse stad haar thuis gevonden. In juni 2018 is ze afgestudeerd (cum laude) als Docent Beeldende Kunst en Vormgeving aan Fontys Hogeschool voor de Kunsten in Tilburg. Tijdens haar afstudeerjaar won zij de ABV Scriptieprijs. Binnen haar beeldende werk speelt het thema identiteit een grote rol. Ze werkt op dit moment in Breda als docent in het voortgezet onderwijs. Na zeven jaar in Nederland voelt ze zich een trotse Tilburger (aldus Marta).