



# Conflictes

Este itinerari proposa un recorregut transversal per l'exposició a partir d'una selecció d'obres de la col·lecció de l'IVAM que permeten abordar diferents formes de conflicte que han travessat la història contemporània des de començaments del segle xx fins a l'actualitat. Lluny de limitar-se a l'àmbit bèl·lic, el conflicte apareix ací com una condició estructural que travessa les relacions polítiques, socials, econòmiques i culturals, afectant també els cossos, les identitats i les formes de representació.

El trajecte permet analitzar com les pràctiques artístiques han respost a contextos de violència, revolució, exclusió, resistència o transformació social, operant com un espai des del qual qüestionar els relats oficials, activar formes de memòria crítica i assajar noves maneres de representar el que és difícil de narrar.

Esta lectura es formula des del present i incorpora obres que, des de contextos històrics diversos, permeten pensar problemàtiques que continuen travessant la nostra contemporaneïtat i els relats al voltant de la violència política, les guerres, les desigualtats socials, l'exclusió de determinades identitats o les formes de resistència col·lectiva. Les obres ací reunides també mostren com l'art ha funcionat tant com a ferramenta de propaganda i confrontació ideològica com a espai de denúncia, memòria i reparació.

Al llarg del recorregut, les obres seleccionades dialoguen amb diferents marcs històrics, ideològics i polítics que permeten entendre el conflicte no com un episodi excepcional, sinó com una realitat complexa i persistent que travessa l'experiència humana contemporània. Des d'esta perspectiva, l'art es convertix en un lloc on observar críticament les tensions de cada època, però també en una ferramenta capaç d'imaginar altres formes de convivència, resistència i transformació.



## La Guerrapittura

L'art de les primeres avantguardes del segle xx va tindre, en essència, un caràcter disruptiu. En el seu programa de demolició de les estructures acadèmiques i dels valors establerts per la tradició s'hi va sumar la necessitat de redefinir constantment la mateixa naturalesa de l'art i la seua funció com a expressió cultural. Este procés dialèctic va convertir el conflicte – dins i fora del món de l'art– en un poderós motor de transformació de les pràctiques artístiques.

El debat sobre si l'art havia de reflectir les problemàtiques de la societat, i si era capaç de transformar-ne els desequilibris estructurals, ha acompanyat la deriva de l'art modern i contemporani fins als nostres dies.

Enfront de l'entotsolament del cubisme —aïllat en les investigacions formals i analítiques—, moviments de les primeres avantguardes com el futurisme o el dadaisme van convertir la interpel·lació social i l'acció directa en la base d'una confrontació radical amb la tradició, una arma amb la qual demolir l'orde establert.

01

**Filippo Tommaso Marinetti**, fundador del futurisme, va defendre en els seus escrits la guerra com a mesura quirúrgica per a curar les ferides d'un cos social malalt i decadent. La destrucció de museus, acadèmies i biblioteques va formar part de l'ideari futurista, igual que l'exaltació de la màquina i de la velocitat, suport tecnològic d'un futur nou i radiant.

La soflama de Marinetti “volem glorificar la guerra –única higiene del món–, el militarisme, el patriotisme, el gest destructor dels llibertaris, les belles idees per les quals es mor i el menyspreu de la dona”, va convertir ben prompte l'ideari futurista en suport cultural del feixisme a Itàlia. El seu líder, Benito Mussolini, va enrolar el moviment futurista a la seua causa política i tots dos van donar suport la participació d'Itàlia a la Primera Guerra Mundial (1914-1918), conflicte que va sumir Europa en un període de devastació sense precedents.

02

*Guerrapittura* (1915), llibre fet per l'artista futurista **Carlo Carrà**, expressa este programa polític mitjançant un format revolucionari en què convergixen consignes violentes, proclames polítiques i desvari tipogràfic, exalçant la guerra com una força regeneradora.

# La tempesta dadà

El recurs al grotesc, metàfora de la cobdícia i de la perversió de l'ésser humà, va ser una de les senyes d'identitat del dadaisme berlinès. Sorgit durant la Primera Guerra Mundial com una resposta antimilitarista i anti-capitalista, el grup de dadaistes de Berlín –en què van destacar artistes com George Grosz i John Heartfield– es va caracteritzar per la realització d'una obra de marcat caràcter satíric, polític i revolucionari. A través del gravat, el *collage*, el fotomuntatge i l'edició de diaris i revistes de difusió massiva, van concebre la pràctica artística com a arma d'agitació i conscienciació de les classes oprimides.

03

En els gravats de **George Grosz**, artista influenciat per l'expressionisme alemany i la caricatura política, solien desfilarsoldats mutilats, prostitutes demacrades i banquers caricaturitzats. En *Hintergrund* (1928), carpeta de dèsset gravats feta per a l'adaptació teatral de *Les aventures del brau soldat Schwejk* al Teatre Piscator, militars, representants polítics i sacerdots són retratats com a encarnacions de la depravació moral, un crític retrat moral (1918-1933).

04

Amb esta mateixa missió, encara que mitjançant altres recursos visuals, la revista d'orientació comunista *Arbeiter-Illustrierte Zeitung (AIZ)* va aconseguir tiratges superiors als 250.000 exemplars.

**John Heartfield** va fer per a esta rotativa més de dos-cents fotomuntatges, principalment per a les seues portades. A través de la sàtira, el principi de metamorfosi i la deformació grotesca, va abordar la crítica al militarisme, la corrupció política, la manipulació mediàtica i l'ascens del nazisme com a dic de contenció de les aspiracions revolucionàries de la classe treballadora.

## SALA 2

### Guerra i revolució al país dels tsars

La participació de Rússia en la Primera Guerra Mundial va agreujar les profundes desigualtats estructurals del règim tsarista. Una marea popular de contestació a la fam i la violència va desembocar en la Revolució d'octubre del 1917 comandada per Vladímir Lenin. El clima d'indignació social ja havia produït diversos episodis d'insurgència que van precedir la

05

revolució bolxevic. El 1905 la tripulació del vaixell *Potemkin* es va revoltar contra els comandaments a causa de la mala alimentació i els abusos que patien en el vaixell. La rebel·lió es va estendre a la població d'Odessa i va ser reprimida violentament per l'exèrcit, un dels episodis més mitificats per la indústria cultural soviètica durant els anys vint. L'esdeveniment va servir de fil argumental de la pel·lícula de Serguei Eisenstein *El cuirassat Potemkin* (1925), un film polític d'avantguarda amb un innovador llenguatge visual i un muntatge que va inspirar **Alexandr Róchenko** per al cartell de la pel·lícula, un dels exemples més emblemàtics de la gràfica del constructivisme rus.

Amb el triomf de la Revolució bolxevic el 1917, irrompia per primera vegada en la història un estat comunista, que comptava amb el suport dels incipients grups d'avantguarda artística russa, desenvolupats en diàleg amb el cubisme, futurisme i dadaisme europeus.

06

L'artista, poeta i dramaturg **Vladímir Maiakovski** va ser una de les figures més destacades de l'avantguarda literària de principis del segle xx. Considerat un dels màxims exponents del futurisme rus, la seua figura estrafolària i la seua obra encaixaven més aviat amb els preceptes insolents del dadaisme. Després d'un breu període d'admiració per Marinetti, el va acabar titllant d'impostor, futurista decoratiu i reaccionari.

Amb el triomf de la revolució i l'esclat de la guerra civil russa (1918-1921), Maiakovski va posar la seua producció artística i literària al servici del nou govern bolxevic. El conflicte va enfrontar l'Exèrcit Roig amb forces contrarevolucionàries que tenien el suport d'una entesa de potències occidentals, entre les quals hi havia els Estats Units, la Gran Bretanya, Polònia, Romania i Txecoslovàquia, interessades a frenar l'expansió del comunisme.

En este context, el nou estat bolxevic va posar en marxa l'Agència Telegràfica Russa (ROSTA), responsable de la producció d'uns cartells rudimentaris fets amb estergits i tintes planes que s'instal·laven en aparadors i edificis públics per a informar del desenvolupament de la guerra. En la creació d'estos noticiaris visuals va tindre un paper molt destacat Maiakovski, que va fer desenes de cartells de marcat to satíric amb els quals va fustigar diàriament les forces contrarevolucionàries.

# SALA 3

## Imatges per al camp de batalla

Este nou art d'agitació va assolir un dels moments àlgids durant la Guerra Civil espanyola (1936-1939). Tant el bàndol franquista com el bàndol republicà van utilitzar la cartelleria, el cinema, la ràdio i les revistes de difusió massiva com a instruments de propaganda política. L'esclat de la guerra després de l'alçament militar del general Francisco Franco contra el govern de la República va reflectir les profundes tensions i lluites polítiques que travessaven Europa en els anys trenta.

07

La resistència de les milícies obreres i els sindicats contra l'aixecament militar, així com les vicissituds en el front, van ser documentats per importants professionals del fotoperiodisme com **Agustí Centelles**, **David Seymour**, **Chim**, o **Robert Capa**. A través d'imatges espontànies, directes i arriscades fetes amb càmeres Leica de xicotet format, van constituir un dels relats visuals més rellevants de la història d'Espanya. Les seues fotografies van difondre internacionalment la causa republicana i van donar visibilitat tant a la dimensió humana del conflicte com als protagonistes anònims.

08

La figura més destacada de la generació d'artistes republicans va ser el valencià **Josep Renau**. Considerat l'introduïdor del fotomuntatge polític a Espanya, dissenyador, escriptor i teòric, va exercir importants càrrecs durant la Segona República, entre ells director general de Belles Arts i responsable de propaganda del Comissariat General de l'Estat Major.

La seua obra va ser deutora de l'obra de John Heartfield i del constructivisme soviètic. Poc abans d'anar-se'n a l'exili a Mèxic, Renau va fer a Barcelona una altra de les seues obres més importants, *Los 13 Puntos de Negrín*, una sèrie de fotomuntatges inspirats en el programa de Govern de Juan Negrín el 1938 amb què el govern republicà apel·lava a la unitat de les forces democràtiques enfront dels radicalismes de Stalin, Mussolini i Hitler.

09

**Pere Català Pic** va ser un altre destacat fotomuntador al servici de la República. La contundència visual del fotomuntatge *Aixafem el feixisme* (1936), en què una espadenya pagesa xafa i bada l'esvàstica nazi, el converteix en símbol de la lluita violenta de les classes treballadores contra el feixisme internacional.

10

En l'àmbit de les arts gràfiques, una de les obres més aclamades de l'època va ser *El comisario, nervio de nuestro ejército popular* (1937) de **Josep Renau**, un cartell concebut com una apologia de la figura del comissari polític, un càrrec d'origen soviètic que tenia la responsabilitat en la guerra de garantir la disciplina i l'adoctrinament polític de les tropes combatents pel suposat caos i desorganització de les milícies anarquistes en el front.

11

**Arturo Ballester** va ser un altre artista valencià important al servici de la causa republicana. Abans de la guerra havia destacat pels seus dots com a il·lustrador publicitari i dissenyador de portades per a l'editorial de Vicente Blasco Ibáñez *Prometeo*. Amb l'esclat del conflicte, va orientar la seua obra al servici dels ideals anarquistes de la CNT, dissenyant desenes de cartells i fulletons com *Un marino, un héroe* (1937). Esta composició, inspirada per l'estètica soviètica, exalta la figura del soldat de la marina republicana com a símbol de la lluita heroica antifeixista de la classe treballadora.

12

El cartell d'**Amado Oliver** *La garra del invasor italiano pretende esclavizarlos* (ca. 1937), en què una mà gegant tenyida amb els colors de la bandera italiana agafa com a un botí de guerra la península Ibèrica, denuncia l'intervencionisme imperialista de Mussolini en el conflicte.

## SALA 4

### Monstres

La contesa a Espanya va anticipar l'esclat de la Segona Guerra Mundial (1939-1945), l'esdeveniment més devastador de la història, amb més de setanta milions de víctimes mortals.

La irrupció de l'Informalisme a Europa després de la contesa s'ha d'entendre com una de les manifestacions del pessimisme existencialista que va inundar tots els àmbits de la cultura. Enfront del racionalisme de l'art abstracte geomètric de la primera meitat del segle xx, a la segona postguerra es va recórrer a l'automatisme, l'oníric, l'irracional i el monstruós com a bases de la creació artística per a expressar el trauma col·lectiu.

L'informalisme va tindre una de les manifestacions més excel·lents en el col·lectiu CoBrA (acrònim de Copenhaguen, Brusselles, Amsterdam), on van destacar Asger Jorn, Lucebert o Karel Appel.

13

L'adopció d'una pintura tosca, agressiva i grotesca va ser una de les senyes d'identitat de l'obra del poeta i el pintor holandés **Lucebert**. En *Triomfator* (1968), un militar condecorat i llorejat com un general romà victoriós en la batalla és representat com una criatura deforme, alegoria de la barbàrie del poder.

## SALA 5

### Crucifixió

14

A Espanya, una de les figures fonamentals de l'informalisme internacional va ser el pintor **Antonio Saura**. Posseïdor d'una pinzellada automàtica i agressiva, les seues composicions destillen l'estrip existencial d'una generació traumatitzada per la barbàrie de la guerra i la dictadura. *Crucifixión* (1959), una de la seua obra mestra, representa un Crist cruelment torturat amb un rostre desfigurat que expressa un dolor insuportable. Amb esta obra es distancia de la idealització transcendent de la representació religiosa tradicional per a convertir la pintura en metàfora universal de la violència i el dolor de l'ésser humà.

15

En l'àmbit de la fotografia, **Robert Frank** va iniciar el 1955 un viatge pels Estats Units gràcies a una Beca Guggenheim. Este viatge va tindre com a resultat una de les obres que va transformar la fotografia i el llibre d'autor, *The Americans* (1959). Per a Frank, els Estats Units eren molt més que la visualitat que representava uns quants sectors socials. Les seues imatges al·ludien a la superació d'un sistema de representació visual dominant i a l'imaginari optimista consolidat després de la Segona Guerra Mundial, mostrant en algunes fotografies les condicions de segregació racial que es vivien en l'època.

# SALA 6

## Cròniques —incompletes— de la realitat

Les mobilitzacions estudiantils, el moviment pacifista, les lluites pels drets civils, el feminisme o l'oposició a la guerra del Vietnam van transformar profundament el clima polític i cultural dels anys seixanta. En este context, moltes pràctiques artístiques van recuperar la imatge com a eina d'anàlisi crítica i confrontació política.

16

Durant l'exili a Mèxic, **Josep Renau** va desenvolupar la sèrie de fotomuntatges *The American Way of Life* (1949-1976), una crítica sostinguda als imaginaris del consum i del "somni americà" difosos per la publicitat i els mitjans de masses nord-americans durant la Guerra Freda. Les seues composicions desmuntaven les contradiccions socials i polítiques del capitalisme des d'una posició obertament antifeixista i comunista.

El qüestionament del somni americà i l'estratègia imperialista del govern dels Estats Units durant la Guerra Freda va ser també un tema transitat per artistes de l'anomenada figuració narrativa francesa, un moviment del qual va formar part el pintor espanyol Eduardo Arroyo. Després de dos dècades d'hegemonia formalista, la pintura es tornava a convertir —utilitzant recursos similars als dels artistes pop— en una ferramenta de crítica política.

17

En este context es va celebrar a París l'exposició *Le monde en question*, el 1967, que va reunir 26 artistes de la figuració narrativa més combativa i va incorporar els collectius valencians **Equipo Crónica** i **Equipo Realidad**, que van combinar recursos del pop amb una lectura crítica de la cultura visual contemporània i dels relats polítics dominants com l'antiamericanisme.

A Espanya, l'oposició cultural al franquisme va impulsar durant els anys seixanta una revisió crítica de la memòria de la Guerra Civil. Davant de la versió oficial difosa pel règim, van començar a circular publicacions i estudis fets a l'estranger que recuperaven relats silenciats per la censura.

18

Durant els anys seixanta, la historiografia moderna sobre el conflicte produïda a l'estranger va aconseguir, sovint d'una manera clandestina, fer-se un lloc com la *Crónica de la Guerra Española. No apta para irreconciliables*, publicada a l'Argentina el 1966 i distribuïda amb èxit al nostre país, que es va convertir en el llibre de referència sobre el qual **Equipo Realidad** va fer la particular dissecció de la iconografia de la Guerra Civil a través de la seua sèrie de pintures *Hazañas bélicas / Cuadros de Historia* (1973-1976).

Pocs anys després, **Eduardo Arroyo**, en la seua obra *José María Blanco White amenazado por sus propios seguidores en el mismo Londres*, (1978) va rescatar de l'oblit la figura de l'escriptor José María Blanco. En una escena que ens remet al llenguatge del cinema negre, Arroyo al·ludix subtilment el drama de l'exili polític. La figura de Blanco-White, firma que va adoptar l'escriptor després de marxar a la Gran Bretanya, és la de l'intel·lectual il·lustrat reformista que va patir la diàspora a conseqüència de la Guerra del Francès el 1810, un trist paral·lisme amb el destí dramàtic a l'exili dels intel·lectuals que es van significar en defensa de la República.

## SALA 7

### Qüestionament del sistema: des de l'antimilitarisme fins a la crítica institucional

En una França que començava a recuperar el pols després de les mobilitzacions del Maig del 68, **Antoni Miralda**, en col·laboració amb **Benet Rosell**, va fer *París, la Cumparsita* (1972), una videoinstal·lació nascuda d'una *performance* feta en l'espai públic d'esta ciutat. Amb esta acció lúdica i celebratòria expressaven una crítica irònica al militarisme i als símbols del poder estatal: un soldat de joguina a mida natural era portat per Miralda i emplaçat com un fals monument en llocs emblemàtics com els Camps Elisis, el mercat de les Halles o el Museu del Louvre.

Durant estos anys, el museu va començar a ser qüestionat com a institució vinculada a la construcció dels relats oficials i a la legitimació de determinades formes de poder. Des de diferents àmbits teòrics i artístics es va posar en evidència que la institució artística no era neutral, sinó un espai travessat per interessos polítics, econòmics i culturals.

En este context va sorgir l'anomenada crítica institucional, representada per figures com Robert Smithson o Robert Morris. Els seus treballs van qüestionar no només el museu, sinó també la definició d'obra d'art, les formes de circulació i la mercantilització. En el text *Anti Form* (1968), un dels textos seminals de la teoria i pràctica postminimalista, Morris feia referència a la manipulació directa del material sense l'ús de ferramentes o a l'efecte de la gravetat en l'obra. Les pràctiques postminimalistes van

21

incorporar materials precaris, processos oberts i formes inestables que desafiaven la monumentalitat tradicional de l'escultura moderna. Obres com *The Point from the Corner of the Room III, IV i IX* (ca. 1973-1974), de **Richard Tuttle**, proposaven noves relacions entre material, espai i percepció, allunyades de la rigidesa geomètrica del minimalisme anterior.

22

Paral·lelament, algunes pràctiques artístiques van començar a entendre l'espai no només com una realitat física, sinó també com una construcció històrica, política i social. L'obra de **Gordon Matta-Clark** és un exemple significatiu d'este desplaçament. En projectes com *Underground Paris: Notre Dame* (1977), l'artista va explorar el subsol de París per a visibilitzar les capes materials i històriques que configuren la ciutat contemporània.

## Extractivisme de cossos i territoris

A partir d'esta sala, els itineraris dedicats a conflicte, ecologies i gènere i identitats comencen a entrellaçar-se de manera més explícita. Moltes pràctiques artístiques sorgides des dels anys seixanta van abordar les relacions entre violència, explotació del territori, desigualtat social i dominació dels cossos.

23

**Robert Smithson** va ser una de les figures centrals de l'*Earth Art* nord-americà, l'obra del qual va desplaçar la intervenció artística fora del museu per a centrar-se en paisatges transformats per la industrialització i l'extractivisme. En *Spiral Jetty* (1970), feta al Gran Llac Salat de Utah, va intervindre un llac mort construint una gran espiral amb materials del lloc —basalt, sal i terra—, plantejant una reflexió sobre el desgast irreversible del territori i la crisi dels sistemes industrials que el transformen.

24

El 1968 el fotògraf **Sebastião Salgado** va documentar la mina d'or Serra Pelada, al Brasil, que va ser la mina més gran a cel obert del món, i per a poder accedir-hi va haver d'esperar sis anys per part de les autoritats de la dictadura militar. Després de 33 dies en aquell cràter enorme retrata l'impacte i la violència territorial i humana, l'impacte derivat del capitalisme extractivista.

# SALA 8

## Pràctica i representació del cos

La noció de procés va ser central en moltes pràctiques artístiques desenvolupades durant les dècades del 1960 i el 1970. L'art corporal va situar el cos, l'acció i l'experiència directa en el centre de l'obra, qüestionant tant els límits tradicionals de la institució artística com la mateixa definició d'obra d'art. En este context va adquirir rellevància el pensament fenomenològic, corrent filosòfic que entenia la condició humana des de l'existència, prioritzant el coneixement derivat de l'experiència corporal i sensorial, davant del racionalisme cartesianisme. Obres com *Wall positions* (1968), de **Bruce Nauman**, documenten accions repetitives fetes pel mateix artista al seu estudi, explorant la relació entre cos, espai i percepció.

25

La reivindicació d'experiències i subjectivitats excloses dels relats dominants també va ser un dels punts de partida de les pràctiques feministes i dels discursos de gènere. L'artista **VALIE EXPORT** va convertir la pròpia identitat en un gest polític en rebutjar els cognoms heretats del pare o del marit i triar un nom propi com a afirmació d'autonomia davant l'ordre patriarcal.

26

A finals dels anys setanta, moltes artistes van començar a apropiarse críticament de les imatges produïdes pels mitjans de comunicació i la cultura visual dominant. **Cindy Sherman** va utilitzar el propi cos per a recrear estereotips femenins difosos pel cinema i la publicitat, mentre que **Dara Birnbaum** va intervindre imatges televisives populars —com la sèrie *Wonder Woman*— per a trencar la narrativitat clàssica i crear un altre discurs que revelara el paper secundari que la dona tenia en la societat.

27

28

# SALA 9

## La crisi de la sida

La crisi del VIH/sida va marcar profundament les dècades del 1980 i 1990, evidenciant la vulnerabilitat de determinades comunitats davant de l'exclusió social, l'estigma i la inacció institucional. El 1987 es va fundar a Nova York el col·lectiu activista ACT UP, sorgit com a resposta a les polítiques conservadores del govern de Ronald Reagan i a la falta de mesures per

l'expansió de l'epidèmia. El 1989 van organitzar una manifestació a la catedral de Sant Patrici a Nova York a la qual van assistir 4.500 persones en una protesta contra les postures conservadores de l'Església que afectaven les persones portadores del virus i l'expansió de la pandèmia.

L'artista **Pepe Espaliú** va abordar en el seu treball el virus del VIH creant estructures d'aïllament, com *Carrying I* (1992) en què va utilitzar el cos i l'acció col·lectiva per a reflexionar sobre la fragilitat, la cura i l'exclusió de les persones afectades.

L'1 de desembre del 1992, Dia Mundial de la Sida, Espaliú va publicar a *El País* el text "Retrat de l'artista desnonat" per a denunciar la marginació històrica de les comunitats homosexuals del cos social: "Nosaltres, homosexuals, hem estat obligats a inventar-nos un món paral·lel, construït a partir de la nostra peculiar manera d'entendre les seues lleis, les seues institucions, les seues creences i la manera de concebre l'amor". La malaltia, que posaria fi a la seua vida poc després, va transformar profundament la pràctica artística i el posicionament polític.

## Globalització i multiculturalisme

A finals dels anys huitanta i començaments dels noranta, es va accelerar la globalització i va irrompre amb força el multiculturalisme. La caiguda del mur de Berlín, les noves dinàmiques postcoloniales, la deslocalització productiva o l'expansió d'internet van afavorir més visibilitat d'identitats, territoris i relats històricament situats fora dels centres de poder occidentals.

En l'àmbit artístic, este procés va impulsar l'aparició de noves perspectives vinculades a l'anomenat "nou internacionalisme", que va incorporar veus i subjectivitats tradicionalment excloses de la narrativa dominant. Exposicions com *Magiciens de la Terre* (París, 1989) o *The Other Story* (Londres, 1989), així com biennals desenvolupades fora d'Europa i dels Estats Units, van contribuir a qüestionar les jerarquies culturals heretades de la modernitat occidental.

En este context, l'obra de l'argentí **Guillermo Kuitca** va començar a adquirir projecció internacional. Les seues instal·lacions de llits amb mapes pintats exploraven la relació entre intimitat, desplaçament i territori. En *Sin título* (1992), la sèrie de xicotets llits intervinguts amb mapes amb territoris de Mèxic, Polònia, Alemanya, Anglaterra i Irlanda, sense cap disseny de representació real, per a connectar l'espai domèstic amb una geografia fragmentada i deslocalitzada, on el viatge funciona tant com a experiència física com a metàfora emocional i política.

Un altre exemple de treball sobre l'espai escapant de fronteres i entenent el món com un ens global i comunicat que és afectat en conjunt, és el de la fotògrafa **Ursula Schürz-Dornburg**. El seu treball es vincula amb un corrent de la modernitat que entén l'espai com un procés en canvi constant, de vegades fins i tot conflictiu. Les imatges mostren paisatges i llocs en un equilibri inestable entre l'origen i la desaparició, subratllant la idea de la finitud de tot el que és visible. En *Paisatge desaparegut. El Tigris de l'antiga Mesopotàmia, Iraq* (1980) apareixen arcaiques illes de cases construïdes amb canyes enmig d'un paisatge transformat que ja no existix en el present, una mirada sobre el que és local, però que ens remet a conflictes globals.

## SALA 10

### El conflicte com a element intrínsec a la condició humana

El conflicte travessa la història contemporània sota formes múltiples: guerres, desplaçaments, violències estructurals, exclusions socials o disputes al voltant de la memòria i la identitat. Moltes d'estes problemàtiques persisteixen en el segle XXI i continuen sent abordades per nombroses pràctiques artístiques contemporànies com una forma de reflexió crítica sobre el present.

En els olis de **Miriam Cahn**, el cos apareix com un espai travessat per la violència, la vulnerabilitat i el trauma. A partir d'imatges procedents dels mitjans de comunicació, l'artista construeix escenes habitades per figures desdibuixades, cossos fragmentats i presències ferides que remeten a les conseqüències físiques i emocionals dels conflictes armats. Les seues composicions es concentren especialment a la cara i en determinats gestos corporals. Les mirades buides, els cossos mutilats o l'exposició explícita dels genitals intensifiquen una sensació de por, fragilitat i desesperament. Situades en escenaris ambigus i dominats pel color, estes figures pareix que es desplacen o fugen d'una violència omnipresent.

33

L'artista austríaca d'ètnia romaní **Ceija Stojka** va començar a narrar la seua experiència en els camps de concentració nazis dècades després de sobreviure a Auschwitz, Ravensbrück i Bergen-Belsen. Primer ho va fer a través del llibre *Vivimos en aislamiento. Las memorias de una gitana romaní* (1988) i posteriorment mitjançant una producció pictòrica profundament vinculada a la memòria i al trauma.

Les seues pintures, de gran intensitat expressiva, constitueixen un testimoni directe sobre el genocidi nazi i sobre la persecució històrica del poble romaní, una experiència durant molt de temps silenciada dins dels relats oficials de l'Holocaust. A través de traços enèrgics i atmosferes fosques, Stojka va transformar la memòria personal en una forma de resistència davant de l'oblit.

34

**Sanja Iveković** ha desenvolupat una pràctica centrada en les relacions entre gènere, memòria i representació política. En *Lady Rosa of Luxembourg* (2001), l'artista va reinterpretar la *Gëlle Fra*, un dels monuments més emblemàtics de Luxemburg, dedicat als combatents de la Primera Guerra Mundial. Iveković va fer una rèplica del monument amb la introducció de tres canvis fonamentals: el va dedicar a la filòsofa marxista Rosa Luxemburgo, executada el 1919; va transformar la figura clàssica en una dona embarassada i va substituir les inscripcions originals per missatges vinculats al gènere, el poder i la construcció simbòlica de la feminitat.

Les imatges i la seua difusió han anat adquirint més presència i influència en la nostra quotidianitat, convertint-se en una ferramenta a través de la qual construir i comunicar un relat. L'artista palestina **Rula Halawani** reflexiona sobre la representació mediàtica del conflicte i la normalització de la violència en el context palestí. En *Untitled III (Negative Incursion Series, 2002)*, la imatge apareix travessada per una forta tensió entre document i memòria, mostrant com l'ocupació i el conflicte bèl·lic acaben incorporant-se a l'experiència quotidiana.

35

A través d'enquadraments fragmentats i atmosferes carregades d'incertesa, Halawani qüestiona la manera com els mitjans de comunicació construïxen i difonen les imatges de guerra, alhora que posa el focus en les conseqüències emocionals i humanes d'una violència sostinguda en el temps.

**Martha Rosler** va reprendre en els anys dos mil la seua sèrie *House Beautiful. Bringing the War Home*, iniciada durant la guerra del Vietnam, per a reflexionar sobre la normalització mediàtica de les guerres de l'Iraq i l'Afganistan. A través de fotomuntatges que combinen escenes bèliques amb interiors domèstics occidentals extrets de revistes de decoració i publicitat, l'artista posa en evidència la distància entre el confort quotidià de les societats occidentals i la violència exercida a altres territoris.

Les seues imatges confronten dos realitats aparentment incompatibles —la intimitat domèstica i la destrucció de la guerra— per a qüestionar la manera com els mitjans de comunicació i la cultura visual convertixen el conflicte en una presència llunyana, consumible i fàcilment integrada a la vida diària.