



# Conflictos

Este itinerario propone un recorrido transversal por la exposición a partir de una selección de obras de la colección del IVAM que permiten abordar distintas formas de conflicto que han atravesado la historia contemporánea desde comienzos del siglo XX hasta la actualidad. Lejos de limitarse al ámbito bélico, el conflicto aparece aquí como una condición estructural que atraviesa las relaciones políticas, sociales, económicas y culturales, afectando también a los cuerpos, las identidades y las formas de representación.

El trayecto permite analizar cómo las prácticas artísticas han respondido a contextos de violencia, revolución, exclusión, resistencia o transformación social, operando como un espacio desde el que cuestionar los relatos oficiales, activar formas de memoria crítica y ensayar nuevas maneras de representar aquello difícil de narrar.

Esta lectura se formula desde el presente e incorpora obras que, desde contextos históricos diversos, permiten pensar problemáticas que siguen atravesando nuestra contemporaneidad y los relatos en torno a la violencia política, las guerras, las desigualdades sociales, la exclusión de determinadas identidades o las formas de resistencia colectiva. Las obras aquí reunidas también muestran cómo el arte ha funcionado tanto como herramienta de propaganda y confrontación ideológica como espacio de denuncia, memoria y reparación.

A lo largo del recorrido, las obras seleccionadas dialogan con distintos marcos históricos, ideológicos y políticos que permiten entender el conflicto no como un episodio excepcional, sino como una realidad compleja y persistente que atraviesa la experiencia humana contemporánea. Desde esta perspectiva, el arte se convierte en un lugar desde el que observar críticamente las tensiones de cada época, pero también en una herramienta capaz de imaginar otras formas de convivencia, resistencia y transformación.

# SALA 1

## La Guerrapittura

El arte de las primeras vanguardias del siglo XX tuvo, en esencia, un carácter disruptivo. A su programa de demolición de las estructuras académicas y de los valores establecidos por la tradición se sumó la necesidad de redefinir constantemente la propia naturaleza del arte y su función como expresión cultural. Este proceso dialéctico convirtió el conflicto —dentro y fuera del mundo del arte— en un poderoso motor de transformación de las prácticas artísticas.

El debate sobre si el arte debía reflejar las problemáticas de la sociedad, y si era capaz de transformar los desequilibrios estructurales de la misma, ha acompañado la deriva del arte moderno y contemporáneo hasta nuestros días.

Frente al ensimismamiento del cubismo —aislado en sus investigaciones formales y analíticas—, movimientos de las primeras vanguardias como el futurismo o el dadaísmo convirtieron la interpelación social y la acción directa en la base de una confrontación radical con la tradición, un arma con la que demoler el orden establecido.

01

**Filippo Tommaso Marinetti**, fundador del futurismo, defendió en sus escritos la guerra como medida quirúrgica para sanar las heridas de un cuerpo social enfermo y decadente. La destrucción de museos, academias, y bibliotecas formó parte del ideario futurista, al igual que la exaltación de la máquina y de la velocidad, sustento tecnológico de un nuevo y radiante porvenir.

La soflama de Marinetti “queremos glorificar la guerra —única higiene del mundo—, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las cuales se muere y el desprecio de la mujer”, convirtió muy pronto el ideario futurista en soporte cultural del fascismo en Italia. Su líder, Benito Mussolini enroló al movimiento futurista a su causa política y ambos apoyaron la participación de Italia en la Primera Guerra Mundial (1914-1918), conflicto que sumió a Europa en un periodo de devastación sin precedentes.

02

*Guerrapittura* (1915), libro realizado por el artista futurista **Carlo Carrá**, expresa este programa político mediante un formato revolucionario en el que convergen consignas violentas, proclamas políticas y desvarío tipográfico, ensalzando la guerra como una fuerza regeneradora.

# La tormenta dadá

El recurso a lo grotesco, metáfora de la codicia y de la perversión del ser humano, fue una de las señas de identidad del dadaísmo berlinés. Surgido durante la Primera Guerra Mundial como una respuesta antimilitarista y anticapitalista, el grupo de dadaístas de Berlín -en el que destacaron artistas como Georg Grosz y John Heartfield- se caracterizó por la realización de una obra de marcado carácter satírico, político, y revolucionario. A través del grabado, el collage, el fotomontaje y la edición de periódicos y revistas de difusión masiva, concibieron la práctica artística como un arma de agitación y concienciación de las clases oprimidas.

03

En los grabados de **Georg Grosz**, artista influenciado por el expresionismo alemán y la caricatura política, solían desfilar soldados mutilados, prostitutas demacradas y banqueros caricaturizados. En *Hintergrund* (1928), carpeta de diecisiete grabados realizada para la adaptación teatral de *Las aventuras del bravo soldado Schwejk* en el Teatro Piscator, militares, representantes políticos y sacerdotes son retratados como encarnaciones de la depravación moral, un crítico retrato colectivo de la República de Weimar (1918-1933).

04

Con este mismo cometido, aunque mediante otros recursos visuales, la revista de orientación comunista *Arbeiter-Illustrierte Zeitung* (**AIZ**) alcanzó tiradas superiores a los 250.000 ejemplares.

**John Heartfield** realizó para esta rotativa más de doscientos fotomontajes, principalmente para sus portadas. A través de la sátira, el principio de metamorfosis y la deformación grotesca, abordó la crítica al militarismo, la corrupción política, la manipulación mediática y el ascenso del nazismo como dique de contención de las aspiraciones revolucionarias de la clase trabajadora.

## SALA 2

### Guerra y revolución en el país de los zares

La participación de Rusia en la Primera Guerra Mundial agravó las profundas desigualdades estructurales del régimen zarista. Una marea popular de contestación al hambre y la violencia desembocó en la Revolución de

05

Octubre de 1917 comandada por Vladimir Lenin. El clima de indignación social ya había producido varios episodios de insurgencia que precedieron a la revolución bolchevique. En 1905 la tripulación del buque *Potemkin* se sublevó contra sus mandos a causa de la mala alimentación y los abusos sufridos a bordo. La rebelión se extendió a la población de Odesa y fue reprimida violentamente por el ejército, uno de los episodios más mitificados por la industria cultural soviética durante los años veinte. El acontecimiento sirvió de hilo argumental de la película de Sergei Eisenstein *El acorazado Potemkin* (1925), un filme político de vanguardia cuyo innovador lenguaje visual y montaje inspiró a **Alexandr Róchenko** para el cartel de la película, uno de los ejemplos más emblemáticos de la gráfica del constructivismo ruso.

Con el triunfo de la revolución bolchevique en 1917, irrumpía por primera vez en la historia un estado comunista, que contaba con el apoyo de los incipientes grupos de vanguardia artística rusa, desarrollados en diálogo con el cubismo, futurismo y dadaísmo europeos.

06

El artista, poeta y dramaturgo **Vladimir Mayakovski** fue una de las figuras más destacadas de la vanguardia literaria de principios del siglo XX. Considerado uno de los máximos exponentes del futurismo ruso, su estrafalaria figura y su obra encajaban más bien con los preceptos insolentes del dadaísmo. Tras un breve periodo de admiración por Marinetti, acabó tachándolo de impostor, futurista decorativo y reaccionario.

Con el triunfo de la revolución y el estallido de la guerra civil rusa (1918-1921), Mayakovski puso su producción artística y literaria al servicio del nuevo gobierno bolchevique. El conflicto enfrentó al Ejército Rojo con fuerzas contrarrevolucionarias apoyadas por una entente de potencias occidentales, entre ellas Estados Unidos, Gran Bretaña, Polonia, Rumanía y Checoslovaquia, interesadas en frenar la expansión del comunismo.

En este contexto, el nuevo estado bolchevique puso en marcha la Agencia Telegráfica Rusa (ROSTA), responsable de la producción de unos rudimentarios carteles realizados con estarcidos y tintas planas que se instalaban en escaparates y edificios públicos para informar sobre el desarrollo de la guerra. En la creación de estos noticiarios visuales tuvo un papel muy destacado Mayakovski, quien realizó decenas de carteles de marcado tono satírico con los que fustigó diariamente a las fuerzas contrarrevolucionarias.

# SALA 3

## Imágenes para el campo de batalla

Este nuevo arte de agitación alcanzó uno de sus momentos álgidos durante la Guerra Civil española (1936-1939). Tanto el bando franquista como el bando republicano utilizaron la cartelística, el cine, la radio y las revistas de difusión masiva como instrumentos de propaganda política. El estallido de la guerra tras el alzamiento militar del general Francisco Franco contra el gobierno de la República reflejó las profundas tensiones y luchas políticas que atravesaban Europa en los años treinta.

07

La resistencia de las milicias obreras y sindicatos contra el levantamiento militar, así como las vicisitudes en el frente, fueron documentados por importantes profesionales del fotoperiodismo como **Agustí Centelles**, **David Seymour “Chim”** o **Robert Capa**. A través de imágenes espontáneas, directas y arriesgadas realizadas con cámaras Leica de pequeño formato, constituyeron uno de los relatos visuales más relevantes de la historia de España. Sus fotografías difundieron internacionalmente la causa republicana y dieron visibilidad tanto a la dimensión humana del conflicto como a sus protagonistas anónimos.

08

La figura más destacada de la generación de artistas republicanos fue el valenciano **Josep Renau**. Considerado el introductor del fotomontaje político en España, diseñador, escritor, y teórico, desempeñó importantes cargos durante la Segunda República, entre ellos director general de Bellas Artes y responsable de propaganda del Comisariado General del Estado Mayor.

Su obra fue deudora de la obra de John Heartfield y del constructivismo soviético. Poco antes de partir al exilio en México, Renau realizó en Barcelona otra de sus obras más importantes, *Los 13 Puntos de Negrín*, una serie de fotomontajes inspirados en el programa de Gobierno de Juan Negrín en 1938 con el que el gobierno republicano apelaba a la unidad de las fuerzas democráticas frente a los radicalismos de Stalin, Mussolini y Hitler.

09

**Pere Catalá Pic** fue otro destacado fotomontador al servicio de la República. La contundencia visual del fotomontaje *Aixafem el feixisme* (1936), en el que una alpargata campesina pisotea y agrieta la esvástica nazi, lo convierte en símbolo de la lucha violenta de las clases trabajadoras contra el fascismo internacional.

10

En el ámbito de las artes gráficas, una de las obras más aclamadas de la época fue *El comisario, nervio de nuestro ejército popular* (1937) de **Josep Renau**, un cartel concebido como una apología de la figura del comisario político, un cargo de origen soviético cuya responsabilidad en la guerra era garantizar la disciplina y el adoctrinamiento político de las tropas combatientes ante el supuesto caos y desorganización de las milicias anarquistas en el frente.

11

**Arturo Ballester** fue otro artista valenciano importante al servicio de la causa republicana. Antes de la guerra había destacado por sus dotes como ilustrador publicitario y diseñador de portadas para la editorial de Vicente Blasco Ibáñez *Prometeo*. Con el estallido del conflicto, orientó su obra al servicio de los ideales anarquistas de la CNT, diseñando decenas de carteles y folletos como *Un marino, un héroe* (1937). Esta composición, inspirada por la estética soviética, exalta la figura del soldado de la marina republicana como símbolo de la lucha heroica antifascista de la clase trabajadora.

12

El cartel de **Amado Oliver** *La garra del invasor italiano pretende esclavizarnos* (ca. 1937), donde una mano gigante teñida con los colores de la bandera italiana agarra como un botín de guerra la Península Ibérica, denuncia el intervencionismo imperialista de Mussolini en el conflicto.

## SALA 4

### Monstruos

La contienda en España anticipó el estallido de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), el acontecimiento más devastador de la historia, con más de setenta millones de víctimas mortales.

La irrupción del Informalismo en Europa después de la contienda debe entenderse como una de las manifestaciones del pesimismo existencialista que inundó todos los ámbitos de la cultura. Frente al racionalismo del arte abstracto geométrico de la primera mitad del siglo XX, en la segunda posguerra se recurrió al automatismo, lo onírico, lo irracional y lo monstruoso como bases de la creación artística para expresar el trauma colectivo.

El informalismo tuvo una de las manifestaciones más sobresalientes en el colectivo CoBrA (acrónimo de Copenhague, Bruselas, Ámsterdam), donde destacaron Asger Jorn, Lucebert o Karl Appel.

13

La adopción de una pintura tosca, agresiva y grotesca fue una de las señas de identidad de la obra del poeta y pintor holandés **Lucebert**. En *Triomfator* (1968) un militar condecorado y laureado como un general romano victorioso en la batalla, es representado como una criatura deforme, alegoría de la barbarie del poder.

## SALA 5

### Crucifixión

14

En España, una de las figuras fundamentales del informalismo internacional fue el pintor **Antonio Saura**. Poseedor de una pincelada automática y agresiva, sus composiciones destilan el desgarramiento existencial de una generación traumatizada por la barbarie de la guerra y la dictadura. *Crucifixión* (1959), una de sus obras maestras, representa a un Cristo cruelmente torturado cuyo rostro desfigurado expresa un dolor insoportable. Con esta obra se distancia de la idealización trascendente de la representación religiosa tradicional para convertir la pintura en metáfora universal de la violencia y el dolor del ser humano.

15

En el ámbito de la fotografía, **Robert Frank** inició en 1955 un viaje por Estados Unidos gracias a una Beca Guggenheim. Este viaje dio como resultado una de las obras que transformó la fotografía y el libro de autor, *The Americans* (1959). Para Frank, Estados Unidos era mucho más que la visualidad que representaba a unos pocos sectores sociales. Sus imágenes aludían a la superación de un sistema de representación visual dominante y al imaginario optimista consolidado tras la Segunda Guerra Mundial, mostrando en algunas de sus fotografías las condiciones de segregación racial que se vivían en la época.

# SALA 6

## Crónicas —incompletas— de la realidad

Las movilizaciones estudiantiles, el movimiento pacifista, las luchas por los derechos civiles, el feminismo o la oposición a la guerra de Vietnam transformaron profundamente el clima político y cultural de los años sesenta. En este contexto, muchas prácticas artísticas recuperaron la imagen como herramienta de análisis crítico y confrontación política.

16

Durante su exilio en México, **Josep Renau** desarrolló la serie de fotomontajes *The American Way of Life* (1949-1976), una crítica sostenida a los imaginarios del consumo y del “sueño americano” difundidos por la publicidad y los medios de masas estadounidenses durante la Guerra Fría. Sus composiciones desmontaban las contradicciones sociales y políticas del capitalismo desde una posición abiertamente antifascista y comunista.

El cuestionamiento del “sueño americano” y la estrategia imperialista del gobierno de Estados Unidos durante la Guerra Fría fue también un tema transitado por artistas de la llamada figuración narrativa francesa, un movimiento del que formó parte el pintor español Eduardo Arroyo. Tras dos décadas de hegemonía formalista, la pintura se convertía de nuevo —utilizando recursos similares a los de los artistas pop— en una herramienta de crítica política.

17

En este contexto se celebró en París la exposición *Le monde en question*, en 1967, que reunió 26 artistas de la figuración narrativa más combativa e incorporó a los colectivos valencianos **Equipo Crónica** y **Equipo Realidad**, quienes combinaron recursos del pop con una lectura crítica de la cultura visual contemporánea y de los relatos políticos dominantes como el antiamericanismo.

En España, la oposición cultural al franquismo impulsó durante los años sesenta una revisión crítica de la memoria de la Guerra Civil. Frente a la versión oficial difundida por el régimen, comenzaron a circular publicaciones y estudios realizados en el extranjero que recuperaban relatos silenciados por la censura.

Durante los años sesenta, la historiografía moderna sobre el conflicto producida en el extranjero consiguió, a menudo de una manera clandestina, hacerse un hueco, como la *Crónica de la Guerra Española. No apta para irreconciliables*, publicada en Argentina en 1966 y distribuida con éxito en nuestro país, que se convirtió en el libro de referencia sobre el que **Equipo**

18

**Realidad** realizó su particular disección de la iconografía de la Guerra Civil a través de su serie de pinturas *Hazañas bélicas / Cuadros de Historia* (1973-1976).

19

Pocos años después, **Eduardo Arroyo**, en su obra *Jose M<sup>a</sup> Blanco White amenazado por sus propios seguidores en el mismo Londres*, (1978) rescató del olvido la figura del escritor José María Blanco. En una escena que nos remite al lenguaje del cine negro, Arroyo alude sutilmente al drama del exilio político. La figura de Blanco-White, firma que adoptó el escritor tras su marcha a Gran Bretaña, es la del intelectual ilustrado reformista que sufrió la diáspora como consecuencia de la Guerra de la Independencia en 1810, un triste paralelismo con el destino dramático en el exilio de los intelectuales que se significaron en defensa de la República.

## SALA 7

### Cuestionamiento del sistema: desde el antimilitarismo hasta la crítica institucional

20

En una Francia que comenzaba a recuperar su pulso tras las movilizaciones de mayo del 68, **Antoni Miralda**, en colaboración con **Benet Rosell**, realizó *París, la Cumparsita* (1972), una videoinstalación nacida de una performance realizada en el espacio público de esta ciudad. Con esta acción lúdica y celebratoria expresaban una crítica irónica al militarismo y a los símbolos del poder estatal: un soldado de juguete a tamaño natural era portado por Miralda y emplazado como un falso monumento en lugares emblemáticos como los Campos Elíseos, el mercado de Les Halles o el Museo del Louvre.

Durante estos años, el museo comenzó a ser cuestionado como institución vinculada a la construcción de los relatos oficiales y a la legitimación de determinadas formas de poder. Desde distintos ámbitos teóricos y artísticos se puso en evidencia que la institución artística no era neutral, sino un espacio atravesado por intereses políticos, económicos y culturales.

En este contexto surgió la llamada crítica institucional, representada por figuras como Robert Smithson o Robert Morris. Sus trabajos cuestionaron no solo el museo, sino también la propia definición de obra de arte,

21

sus formas de circulación y su mercantilización. En el texto “Anti Form” (1968), uno de los textos seminales de la teoría y práctica posminimalista, Morris hacía referencia a la manipulación directa del material sin el uso de herramientas o al efecto de la gravedad en la obra. Las prácticas posminimalistas incorporaron materiales precarios, procesos abiertos y formas inestables que desafiaban la monumentalidad tradicional de la escultura moderna. Obras como *The Point from the Corner of the Room III, IV and IX* (ca. 1973-1974), de **Richard Tuttle**, proponían nuevas relaciones entre material, espacio y percepción, alejadas de la rigidez geométrica del minimalismo anterior.

22

En paralelo, algunas prácticas artísticas comenzaron a entender el espacio no solo como una realidad física, sino también como una construcción histórica, política y social. La obra de **Gordon Matta-Clark** constituye un ejemplo significativo de este desplazamiento. En proyectos como *Underground Paris: Notre Dame* (1977), el artista exploró el subsuelo de París para visibilizar las capas materiales e históricas que configuran la ciudad contemporánea.

## Extractivismo de cuerpos y territorios

A partir de esta sala, los itinerarios dedicados a conflicto, ecologías y género e identidades comienzan a entrelazarse de manera más explícita. Muchas de las prácticas artísticas surgidas desde los años sesenta abordaron las relaciones entre violencia, explotación del territorio, desigualdad social y dominación de los cuerpos.

23

**Robert Smithson** fue una de las figuras centrales del *Earth Art* estadounidense, cuya obra desplazó la intervención artística fuera del museo para centrarse en paisajes transformados por la industrialización y el extractivismo. En *Spiral Jetty* (1970), realizada en el Great Salt Lake de Utah, intervino un lago muerto construyendo una gran espiral con materiales del lugar —basalto, sal y tierra—, planteando una reflexión sobre el desgaste irreversible del territorio y la crisis de los sistemas industriales que lo transforman.

24

En 1968 el fotógrafo **Sebastião Salgado** documentó la mina de oro Serra Pelada, en Brasil, la que fue la mayor mina a cielo abierto del mundo, para cuyo acceso tuvo que esperar seis años por parte de las autoridades de la dictadura militar. Tras 33 días en aquel enorme cráter retrata el impacto y la violencia territorial y humana el impacto derivado del capitalismo extractivista.

# SALA 8

## Práctica y representación del cuerpo

La noción de proceso fue central en muchas prácticas artísticas desarrolladas durante las décadas de 1960 y 1970. El arte corporal situó el cuerpo, la acción y la experiencia directa en el centro de la obra, cuestionando tanto los límites tradicionales de la institución artística como la propia definición de obra de arte. En este contexto adquirió relevancia el pensamiento fenomenológico, corriente filosófica que entendía la condición humana desde la existencia, priorizando el conocimiento derivado de la experiencia corporal y sensorial, frente al racionalismo cartesiano. Obras como *Wall positions* (1968), de **Bruce Nauman**, documentan acciones repetitivas realizadas por el propio artista en su estudio, explorando la relación entre cuerpo, espacio y percepción.

25

La reivindicación de experiencias y subjetividades excluidas de los relatos dominantes fue también uno de los puntos de partida de las prácticas feministas y de los discursos de género. La artista **VALIE EXPORT** convirtió su propia identidad en un gesto político al rechazar los apellidos heredados del padre o del marido y elegir un nombre propio como afirmación de autonomía frente al orden patriarcal.

26

A finales de los años setenta, muchas artistas comenzaron a apropiarse críticamente de las imágenes producidas por los medios de comunicación y la cultura visual dominante. **Cindy Sherman** utilizó su propio cuerpo para recrear estereotipos femeninos difundidos por el cine y la publicidad, mientras **Dara Birnbaum** intervino imágenes televisivas populares —como la serie *Wonder Woman*— para romper la narratividad clásica y crear otro discurso que revelara el papel secundario que la mujer tenía en la sociedad.

27

28

# SALA 9

## La crisis del sida

La crisis del VIH/sida marcó profundamente las décadas de 1980 y 1990, evidenciando la vulnerabilidad de determinadas comunidades frente a la exclusión social, el estigma y la inacción institucional. En 1987 se fundó en Nueva York el colectivo activista ACT UP, surgido como respuesta a

las políticas conservadoras del gobierno de Ronald Reagan y a la falta de medidas frente a la expansión de la epidemia. En 1989 organizaron una manifestación en la Catedral de San Patricio en Nueva York a la que asistieron 4500 personas en una protesta contra las posturas conservadoras de la Iglesia que afectaban a las personas portadora del virus y a la expansión de la pandemia.

29

El artista **Pepe Espaliú** abordó en su trabajo el virus del VIH creando estructuras de aislamiento, como *Carrying I* (1992) donde utilizó el cuerpo y la acción colectiva para reflexionar sobre la fragilidad, el cuidado y la exclusión de las personas afectadas.

El 1 de diciembre de 1992, Día Mundial del SIDA, Espaliú publicó en *El País* el texto “Retrato del artista desahuciado” donde denunciaba la marginación histórica de las comunidades homosexuales del cuerpo social: “Nosotros homosexuales, hemos sido obligados a inventarnos un mundo paralelo, construido a partir de nuestro peculiar modo de entender sus leyes, sus instituciones, sus creencias y su forma de concebir el amor”. La enfermedad, que acabaría con su vida poco después, transformó profundamente su práctica artística y su posicionamiento político.

## Globalización y multiculturalismo

A finales de los años ochenta y comienzos de los noventa, se aceleró la globalización e irrumpió con fuerza el multiculturalismo. La caída del muro de Berlín, las nuevas dinámicas poscoloniales, la deslocalización productiva o la expansión de Internet favorecieron una mayor visibilidad de identidades, territorios y relatos históricamente situados fuera de los centros de poder occidentales.

En el ámbito artístico, este proceso impulsó la aparición de nuevas perspectivas vinculadas al llamado “nuevo internacionalismo”, que incorporó voces y subjetividades tradicionalmente excluidas de la narrativa dominante. Exposiciones como *Magiciens de la Terre* (París, 1989) o *The Other Story* (Londres, 1989), así como bienales desarrolladas fuera de Europa y Estados Unidos, contribuyeron a cuestionar las jerarquías culturales heredadas de la modernidad occidental.

30

En este contexto, la obra del argentino **Guillermo Kuitca** comenzó a adquirir proyección internacional. Sus instalaciones de camas con mapas pintados exploraban la relación entre intimidad, desplazamiento y territorio. En *Sin título* (1992), la serie de pequeñas camas intervenidas con mapas con territorios de México, Polonia, Alemania, Inglaterra e Irlanda, sin ningún deseo de representación real de ellos, con el fin de conectar el

espacio doméstico con una geografía fragmentada y deslocalizada, donde el viaje funciona tanto como experiencia física como metáfora emocional y política.

31

Otro ejemplo de trabajo sobre el espacio escapando de fronteras y entendiendo el mundo como un ente global y comunicado que es afectado en su conjunto, es el de la fotógrafa **Ursula Schürz-Dornburg**. Su trabajo se vincula con una corriente de la modernidad que entiende el espacio como un proceso en constante cambio, a veces incluso conflictivo. Sus imágenes muestran paisajes y lugares en un equilibrio inestable entre el origen y la desaparición, subrayando la idea de la finitud de todo lo visible. En *Paisaje desaparecido. El Tigris de la antigua Mesopotamia, Irak* (1980) aparecen arcaicas islas de casas construidas con cañas en medio de un paisaje transformado que ya no existe en el presente, una mirada sobre lo local pero que nos remite a conflictos globales.

## SALA 10

### El conflicto como elemento intrínseco a la condición humana

El conflicto atraviesa la historia contemporánea bajo formas múltiples: guerras, desplazamientos, violencias estructurales, exclusiones sociales o disputas en torno a la memoria y la identidad. Muchas de estas problemáticas persisten en el siglo XXI, y continúan siendo abordadas por numerosas prácticas artísticas contemporáneas como una forma de reflexión crítica sobre el presente.

32

En los óleos de **Miriam Cahn**, el cuerpo aparece como un espacio atravesado por la violencia, la vulnerabilidad y el trauma. A partir de imágenes procedentes de los medios de comunicación, la artista construye escenas habitadas por figuras desdibujadas, cuerpos fragmentados y presencias heridas que remiten a las consecuencias físicas y emocionales de los conflictos armados. Sus composiciones se concentran especialmente en los rostros y en determinados gestos corporales. Las miradas vacías, los cuerpos mutilados o la exposición explícita de los genitales intensifican una sensación de miedo, fragilidad y desamparo. Situadas en escenarios ambiguos y dominados por el color, estas figuras parecen desplazarse o huir de una violencia omnipresente.

33

La artista austríaca de etnia romaní **Ceija Stojka** comenzó a narrar su experiencia en los campos de concentración nazis décadas después de sobrevivir a Auschwitz, Ravensbrück y Bergen-Belsen. Primero lo hizo a través del libro *Vivimos en aislamiento. Las memorias de una gitana romaní* (1988) y, posteriormente, mediante una producción pictórica profundamente vinculada a la memoria y al trauma.

Sus pinturas, de gran intensidad expresiva, constituyen un testimonio directo sobre el genocidio nazi y sobre la persecución histórica del pueblo romaní, una experiencia durante mucho tiempo silenciada dentro de los relatos oficiales del Holocausto. A través de trazos enérgicos y atmósferas oscuras, Stojka transformó la memoria personal en una forma de resistencia frente al olvido.

34

**Sanja Iveković** ha desarrollado una práctica centrada en las relaciones entre género, memoria y representación política. En *Lady Rosa of Luxembourg* (2001), la artista reinterpretó la *Gëlle Fra*, uno de los monumentos más emblemáticos de Luxemburgo, dedicado a los combatientes de la Primera Guerra Mundial. Iveković realizó una réplica del monumento introduciendo tres cambios fundamentales: lo dedicó a la filósofa marxista Rosa Luxemburgo, ejecutada en 1919; transformó la figura clásica en una mujer embarazada y sustituyó las inscripciones originales por mensajes vinculados al género, el poder y la construcción simbólica de la feminidad.

Las imágenes y su difusión han ido adquiriendo una mayor presencia e influencia en nuestra cotidianidad, convirtiéndose en una herramienta a través de la cual construir y comunicar un relato. La artista palestina **Rula Halawani** reflexiona sobre la representación mediática del conflicto y sobre la normalización de la violencia en el contexto palestino. En *Untitled III (Negative Incursion Series, 2002)*, la imagen aparece atravesada por una fuerte tensión entre documento y memoria, mostrando cómo la ocupación y el conflicto bélico terminan incorporándose a la experiencia cotidiana.

35

A través de encuadres fragmentados y atmósferas cargadas de incertidumbre, Halawani cuestiona la manera en que los medios de comunicación construyen y difunden las imágenes de guerra, al tiempo que pone el foco en las consecuencias emocionales y humanas de una violencia sostenida en el tiempo.

**Martha Rosler** retomó en los años dos mil su serie *House Beautiful. Bringing the War Home*, iniciada durante la guerra de Vietnam, para reflexionar sobre la normalización mediática de las guerras de Irak y Afganistán. A través de fotomontajes que combinan escenas bélicas con interiores domésticos occidentales extraídos de revistas de decoración y publicidad, la artista pone en evidencia la distancia entre el confort cotidiano de las sociedades occidentales y la violencia ejercida en otros territorios.

Sus imágenes confrontan dos realidades aparentemente incompatibles —la intimidad doméstica y la destrucción de la guerra— para cuestionar la forma en que los medios de comunicación y la cultura visual convierten el conflicto en una presencia lejana, consumible y fácilmente integrada en la vida diaria.