

Imágenes de lo bélico en el arte contemporáneo

Rut Martín Hernández

Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid

Introducción

Las imágenes artísticas que han tratado de representar lo bélico a lo largo de la historia son tan antiguas y numerosas como el propio arte. Ya en el arte rupestre existen ejemplos de este tipo de manifestaciones. Las funciones de estas obras han sido varias a lo largo de los siglos pero entre sus objetivos fundamentales se encuentra una voluntad de dejar registro de estos conflictos, ligados, por lo común, a la representación del poder dominante. Tanto la representación de batallas históricas como las conocidas victorias bélicas han sido utilizadas, más allá de dar a conocer los hechos, para mostrar al mundo el dominio del poder político, sus aliados y su influencia en la configuración del mapa del mundo. Como afirma Foucault,

En una sociedad como la nuestra —aunque también, después de todo, en cualquier otra—, múltiples relaciones de poder atraviesan, caracterizan, constituyen el cuerpo social; no pueden disociarse, ni establecerse, ni funcionar sin una producción, una acumulación, una circulación, un funcionamiento del discurso verdadero. No hay ejercicio del poder sin cierta economía de los discursos de verdad que funcionan en, a partir y a través de ese poder.¹

Estas imágenes han construido un imaginario histórico colectivo en el que los principales conflictos bélicos han sido *ilustrados* por los vencedores, escritores de la Historia que hoy conocemos. Todos nos imaginamos la rendición de Breda como Velázquez la pintó o la batalla de Mühlberg a través del rostro de Carlos V, cabalgando, pintado por Tiziano.

Desde el punto de vista técnico ha existido un medio privilegiado para crearlas, la pintura que, hasta el surgimiento de la fotografía a finales del siglo XIX, se ocupó de representar la realidad o, cabría decir, de construir la realidad. A partir de ese momento, en el que la fotografía toma el relevo en ese afán documentalista, la pintura construye unos acercamientos a lo bélico que le permiten, en consonancia con las libertades plásticas y formales que se suceden a partir de entonces, plantear cuestiones más amplias en las que caben también el horror y el miedo de la guerra, pasando por las víctimas y sus consecuencias. Ya algunos autores nos habían acercado anteriormente a las atrocidades de la guerra como Goya en sus “Desastres de la Guerra” (1810-1815). Poco más de un siglo después Picasso lograría captarlas de forma magistral en el “Guernica” (1937).

Las guerras contemporáneas han cambiado en sus argumentos, su estructura, sus objetivos, sus motivaciones, sus alianzas y sus estrategias. Parecía que después de la Guerra Fría se podrían solucionar

¹ M. Foucault, *Defender la sociedad. Curso en el Collage de France (1975-1976)*, FCE, Buenos Aires, 2001, p. 33.

determinados conflictos sin la intervención bélica, pero en realidad uno de los cambios fundamentales reside en una potenciación de los intereses económicos que no necesariamente había sido el argumento principal de las guerras tradicionales, lo que Ulrich Oslender denomina *guerras geo-económicas*.

Los conflictos caracterizados por una lógica geo-económica, al otro lado, se pueden dar frecuentemente entre actores no-estatales y son sobre todo el acceso a recursos económicos y su explotación. Esto no quiere decir que lo político ha perdido relevancia en estos conflictos, ni mucho menos que ha sido anulado, sino que se han conformado dinámicas nuevas cuyo campo de análisis privilegiado ya no yace meramente en los discursos políticos y al nivel de Estado-nación.²

Podría decirse que hoy día

El problema no es tanto el de la realización de la guerra como el de la apropiación de la máquina de guerra. Al mismo tiempo que el aparato del Estado *se apropia* de la máquina de guerra, la subordina a *fin*es “políticos”, le da por *objeto* directo la guerra.³

Otra de las cuestiones clave que ha cambiado en los conflictos bélicos contemporáneos ha sido su visibilidad. Las nuevas tecnologías no sólo han supuesto avances significativos en cuestión de armamento, estructuras de mando, o tácticas y estrategias, sino que ha condicionado enormemente, junto con los medios de comunicación de masas, la representación de la guerra. Esta comunicación pretende analizar los aspectos clave de las representaciones de lo bélico que se producen desde el arte contemporáneo. Para ello se han seleccionado una serie de obras que permiten la reflexión activa sobre la dimensión de lo bélico en la era de la *virtualización*, una *virtualización* que según Deleuze posee una realidad plena, y que aborda la influencia de los medios de comunicación de masas, las redes de comunicación y la sociedad en red.

Las imágenes artísticas de lo bélico en la era de los *mass media*, las nuevas tecnologías y la sociedad en red

Las primeras guerras fotografiadas fueron la guerra de Crimea (1853-1856) y la guerra de Secesión Americana (1861-1865). Las guerras de Corea (1950-53) y de Vietnam (1965-1975) fueron las primeras en ser televisadas. Si hasta el momento las fotografías de guerra habían tenido, con excepciones, una función propagandística, convenciendo a la sociedad civil de la necesidad y conveniencia de los conflictos bélicos, la incursión de las imágenes televisivas en la Guerra de Corea y de Vietnam cambia en la medida que

[...] la libre experiencia mediática en Vietnam, causa última para algunos militares del Pentágono del

² U. Oslender, “Construyendo contrapoderes a las nuevas guerras geo-económicas: caminos hacia una globalización de la resistencia”. *Revista Tabula Rasa*, nº 2 (enero-diciembre), 2004, p. 67.

³ G. Deleuze y F. Guattari, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 1988, p. 420.

fracaso de Estados Unidos en el Sureste asiático, fue evolucionando con mayores o menores restricciones durante las décadas finales del siglo XX.⁴

Susan Sontag⁵ explica cómo durante la guerra de los Balcanes las mismas imágenes de niños muertos fueron distribuidas tanto entre serbios como entre croatas con objetivos propagandísticos. El control de la difusión de las imágenes de guerra se define en la actualidad por una nueva censura que, en realidad, ha venido gestándose desde entonces. Los medios que cubrieron el conflicto en la Guerra del Golfo fueron estrictamente controlados, al igual que los que transmitieron la primera Guerra de Irak. Tras los atentados del 11 de septiembre de 2001 se ha vuelto evidente el control de los gobiernos en la circulación de imágenes e información ya sea a través de los medios de difusión de masas, como de Internet y de los medios electrónicos en general. La instauración de unas imágenes que siguen el esquema y las narraciones marcadas por los gobiernos están en consonancia con la representación del poder y ponen de manifiesto la hegemonía de la primera superpotencia mundial, Estado Unidos.



Jiang Zhi, *Things would turn nails once they happened*, 2008

El 11 de septiembre ha marcado un punto de inflexión en cuanto a la representación de lo bélico. Baudrillard lo analiza de esta manera:

Entre las demás armas del sistema que los terroristas han revertido en su contra, han explotado el tiempo real de las imágenes, su difusión mundial instantánea (...). No sólo es aterrador, sino que además es real. No es que la violencia de lo real se instale en primer lugar y que se le sobreponga el escalofrío de la imagen, no: la imagen está ahí en primer lugar, y encima el escalofrío de lo real. Algo así como un vendaje de ficción, una ficción sobrepasando la ficción. Esta violencia terrorista por ende no viene a ser una encendida reactivación de la realidad, ni mucho menos de la historia. Esta violencia terrorista no es “real”.

⁴ J. L. Vidal Coy, “El círculo cerrado. Cobertura informativa de los conflictos internacionales de Estados Unidos en un siglo (1898-1991): poder político y censura”. Tesis doctoral. Directores: José Vicente Rodríguez Muñoz y Juan Miguel Aguado Terrón, Universidad de Murcia, Departamento de Información y Documentación, Murcia, 2006, p. 123.

⁵ S. Sontag, “Looking at War. Photography’s View of Devastation and Death”, *The New Yorker*, 9 de diciembre 2002, Nueva York.

Peor que eso: es simbólica.⁶

Muchos artistas contemporáneos denuncian a través de sus obras esa manipulación mediática y el control de las imágenes de los conflictos bélicos actuales. Hans Haacke afirmaría en 1971:

La información presentada en el momento correcto y en el lugar correcto puede potencialmente ser muy poderosa. Puede afectar al tejido social [...] La premisa del trabajo es pensar en términos de los sistemas: la producción de los sistemas, la interferencia y el desenmascaramiento de sistemas existentes [...] los sistemas pueden ser físicos, biológicos o sociales.⁷

El campo de batalla como el plató de cine al que se refiere Paul Virilio, en el que los civiles no tienen opción a entrar. No hay que olvidar que la mayoría de ellos conoce, precisamente, dichas guerras por las imágenes difundidas a través de los medios de comunicación de masas y los medios electrónicos. Es por esto por lo que sus obras evidencian los referentes mediáticos en las composiciones, en las texturas que imitan a los píxeles, en los colores y en la definición de las mismas. Ponen de manifiesto que “el espectáculo del terrorismo impone el terrorismo del espectáculo”⁸ y que “no hay buen uso de los medios, los medios hacen parte del evento, hacen parte del terror, y juegan en uno u otro sentido”.⁹



Simeón Saiz Ruíz, Seis niños murieron ayer en Sarajevo alcanzados por el fuego de los morteros cuando jugaban con sus trineos en la nieve, (sábado 22 de enero de 1994 a partir de fotografía de Reuters), 2008

Simeón Sáiz Ruiz, Nicola Verlato, Sandra Gamarra, Miguel Aguirre o Marlene Dumas son algunos de los artistas que utilizan la pintura como una metáfora. Simeón Saiz opina que apenas somos capaces de ver. Utilizan el medio tradicional de la pintura de historia para romper los convencionalismos asociados a la misma y permitir una reflexión a partir de unos códigos comunes que hemos interiorizado a través de siglos contemplando este género.

⁶ J. Baudrillard, “L’esprit du terrorisme”, *Le Monde*, 2 de noviembre de 2001, París.

⁷ B. Fernández Quesada, *Nuevos lugares de intervención: intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995*, Publications de la Universidad de Barcelona-Centre Recerca Polis, Barcelona, 2004, p. 58.

⁸ J. Baudrillard, “L’esprit du terrorisme”, *Le Monde*, 2 de noviembre de 2001, París.

⁹ *Ibidem*.

Según Paco Barragán,

La pintura histórica clásica prefería el relato al propio suceso, hoy el artista mezcla la representación crítica del suceso con la narratividad del relato en la era del *storytelling*.¹⁰

Nicola Verlato en su obra *Enduring Freedom* (2003) representa una escena de la invasión de Afganistan, en una composición que recuerda mucho a la Batalla de Casina de Miguel Ángel.

En ese juego entre lo que la sociedad conoce a través de los medios y lo que está sucediendo en realidad, se encuentra la obra de Shan Gladwell “Campo doble/visor (Tarin Kowt), (fotograma)”, (2009-2010). El artista recurre a estrategias fílmicas para crear imágenes que aportan varios puntos de vista. En el vídeo “Nine Eleven” (2001) el artista Tony Oursler combina imágenes tomadas por él mismo durante el atentado del 11 de septiembre de 2001 al World Trade Center e imágenes de las diferentes reacciones al mismo en los días posteriores con el fin de elaborar una especie de narración fragmentada en la que se combinan realidad y ficción. En el vídeo “Doblando los cañones” (2008) Shahzia Sikander se apropia de la retórica militar para transformarla en una acción política. En esta pieza aparecen varios grupos de soldados tocando música militar mientras varios eslóganes cruzan la imagen: “Fuimos abandonados sin ninguna opción. Se nos pidió que estuviésemos aquí. La situación está ahora tranquila, estable y bajo control...”.



Shan Gladwell “Campo doble/visor (Tarin Kowt), (fotograma)”, 2009-2010

Visibilizando el horror. Imágenes artísticas de las atrocidades de la guerra

Otro de los aspectos que destaca en estas obras es una voluntad de denunciar los delitos, las crueldades, el dolor y la humillación de las víctimas. Las imágenes de torturas de gran dureza evidencian el lado oculto de esas imágenes mediáticas controladas por el poder, como las relativas a las torturas de Abu Ghraib o la más reciente captura y muerte de Gadaffi, retransmitidas internacionalmente y difundidas a través de Internet y tan diferentes, por otra parte, a las divulgadas por el gobierno de Estados Unidos de la muerte de Osama Bin Laden. La afluencia de imágenes de este tipo que percibimos habitualmente ha ido en aumento, estamos acostumbrados a convivir con el dolor ajeno mientras realizamos las tareas más cotidianas y acaban siendo parte de nuestras rutinas, en las que

¹⁰ P. Barragán (com.). *El fin de la historia...y el retorno de la pintura de historia* (Domus Artium Salamanca. Julio-Noviembre de 2011), Salamanca Ciudad de Cultura, Fundación Municipal, Salamanca, 2001, p. 5.

quedan anuladas bajo la redundancia y la repetición. En este sentido los artistas utilizan estrategias de apropiación para evitar este efecto. Existen unos tiempos de contemplación que, en muchas ocasiones, están muy ligados a los medios de difusión de las imágenes. Estos artistas aprovechan el tiempo de contemplación y el análisis de las imágenes de carácter artístico (que suele ser mayor que el que se dedica a las imágenes de los medios de comunicación) permitiendo unos niveles de reflexión mucho mayores, impidiendo que esas imágenes se disuelvan en el torrente mediático de nuestro entorno. Más allá del análisis de las imágenes, Joan Fontcuberta aborda la verosimilitud de las mismas:

Mi trabajo es siempre una crítica de la información, de los mecanismos autoritarios en ella: por qué creemos más en la palabra escrita que en la dicha, por qué los museos otorgan impresión de certeza a los materiales que exponen y otros lugares no, por qué hay plataformas que tienen más verosimilitud que otras. Mi quehacer insta un escepticismo activo. Pretendo colaborar a que la gente sea precavida; a que haga funcionar su sentido común.¹¹

En su serie “Gloogeogramas” crea un programa de ordenador que, a partir de la introducción de un parámetro en el buscador de imágenes de Google, realiza una pieza- mosaico compuesta por imágenes relacionadas con la imagen general, como un palimpsesto, en la que detrás de la primera mirada todavía hay muchas cosas que descubrir, que prueban la complejidad de la lectura y el significado de la misma. Una particular contribución a la teoría fotográfica, negar la posibilidad del documento: todo es propaganda. Las fotografías no se encargan de corroborar nuestra verdad o de asentar nuestro discurso sino exclusivamente de cuestionar las hipótesis en que otros puedan fundamentar su verdad.¹²



Joan Fontcuberta, Googlegrama 05: Abu Ghraib, 2004. Parámetros de búsqueda: nombre de personajes y citas del Final Report of the Independent Panel to Review DoD Detention Operation del Schlesinger Panel, agosto de 2004

¹¹ J. Antón, “El engaño hecho arte: Joan Fontcuberta”. *El País*, 11 de febrero de 2007.

¹² J. Fontcuberta, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, p. 142.



Ronald Ophuis, Execution, 1995

Ronald Ophuis, en sus series sobre la guerra, hace explícita la violencia asociada a la misma. El artista opina que la contemplación de una violencia sin paliativos fuerza en el espectador una toma de postura, a renunciar a una contemplación pasiva y volverse activo. En sus cuadros reflexiona sobre el dolor y la injusticia, unos conflictos colectivos en los que también se aborda el sufrimiento individual y en los que se pueden encontrar referentes de la obra de Leon Golub. Marlene Dumas en *Fog of War*, 2006, aborda el tema de forma similar.

Por ello, en la era de las redes digitales y las guerras mediáticas contra el Imperio del Mal, conviene cuestionarse las huellas de la historia que el sistema de dominación espectacular trata de borrar, haciendo posible —como criticara Debord— la paradoja de la transmisión en vivo y en directo y la máxima opacidad del sistema de poder y las contradicciones sociales constitutivas del orden y los escenarios de representación de la Apocalipsis y la muerte administrada.¹³

Maryam Najd en “Bloody Blanket & Bloody Blank III” (2009) utiliza la estrategia contraria, parte de imágenes emitidas por la CNN y Al Jazeera de Palestina, Irak y Afganistán y difumina la violencia implícita de las mismas aplicando sucesivos velos de pintura.

La sociedad de la videovigilancia

Una de las consecuencias directas de la guerra contra el terror es una voluntad creciente por controlar a la sociedad civil. “En el mapa del nuevo estado de cosas, las personas hemos pasado de ser ciudadanos a sospechosos”.¹⁴ Bajo la excusa de la seguridad, miles de cámaras controlan la vida diaria de miles de ciudadanos como si de un sistema panóptico se tratara, generan miles de imágenes en las que la privacidad e intimidad del

¹³ F. Sierra Caballero, “La guerra en la era de la información: propaganda, violencia simbólica y desarrollo panóptico del sistema global de comunicación”. *Sphera Pública*, nº 003, p. 264.

¹⁴ X. Ballaz, Xavi y M. Folch, “Virtualización y actualizaciones del estado-guerra”. *Athenea Digital* (en línea), nº7, primavera 2005, p. 9. Disponible en web: <http://www.raco.cat/index.php/Athenea/article/viewFile/34184/34023> (ref. de 10 de mayo de 2012)

individuo se ve vulnerada de forma constante. Las tecnologías están puestas al servicio de una mirada que es a la vez unilateral y múltiple, una mirada que es poder. Los individuos somos así categorizados, jerarquizados, clasificados en base a unas normas disciplinarias que definen unos modos de conducta homegeneizadores. Como ya predijo Foucault:

El esquema panóptico, sin anularse ni perder ninguna de sus propiedades, está destinado a difundirse en el cuerpo social; su vocación es volverse en él una función generalizada [...] El Panóptico, por el contrario, tiene un poder de amplificación; si acondiciona el poder, si quiere hacerlo más económico y más eficaz, no es por el poder en sí, ni por la salvación inmediata de una sociedad amenazada: se trata de volver más fuertes las fuerzas sociales —aumentar la producción, desarrollar la economía, difundir la instrucción, elevar el nivel de la moral pública; hacer crecer y multiplicar.¹⁵

Esta es otra de las características conceptuales de los acercamientos a lo bélico de los artistas contemporáneos, una actitud crítica a la sociedad de la videovigilancia. A través de sus obras tratan de denunciar sus repercusiones y consecuencias. Iñaki Gracenea en su serie “P/M/P (*Point/Models/Poses*) (2008) ha investigado sobre las imágenes que generan los circuitos cerrados de televisión, archivos que descarga de Internet. A posteriori traslada estas “imágenes apropiadas” al medio pictórico, forzando al espectador a identificar su origen y a que caiga en la cuenta de las ideas preconcebidas con las que suelen percibirse estas imágenes, en las que se buscan de manera inconsciente infracciones o delitos.



Iñaki Gracenea, *Sin título*, 2008



**Miguel Aguirre, *12 de mayo de 2007*
(serie DD/MM), 2007**

Miguel Aguirre en “DD/MM” se apropia de imágenes procedentes de archivos, las obras que componen la serie iniciada en 2006 llevan por título la fecha de las imágenes capturadas. Aguirre intenta reflexionar sobre el papel de los individuos en la historia, individuos a los que convierte en espectadores pasivos, dejando constancia de

¹⁵ M. Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1976, p. 211.

cómo la mayor parte de la información que recibimos nos llega de manera indirecta.

Para ejercerse, este poder debe apropiarse de instrumentos de una vigilancia permanente, exhaustiva, omnipresente, capaz de hacerlo todo visible, pero a condición de volverse ella misma invisible.¹⁶

Conclusiones

A modo de conclusión se puede hablar de una serie de características comunes en las obras que abordan el tema de la representación de los conflictos bélicos en el arte contemporáneo. Las obras artísticas que tratan este tema han dejado esa pose triunfalista propia del género de la pintura de historia tradicional y ahondan en la necesidad de releer las imágenes que nos llegan de forma redundante a través de los medios de comunicación, de las redes sociales y otros medios de información alternativos. Son imágenes críticas que cuestionan el discurso oficial y el modo que éste tiene de utilizar la imagen, una crítica que también se extiende a la censura y al control que el poder impone sobre dichas representaciones. Existe una voluntad de mostrar la complejidad de lo bélico en un mundo caracterizado por una lógica *geo-económica* y de denunciar los abusos y las atrocidades que siguen acompañando a esas batallas, ahora invisibles. Estas obras muestran una realidad poliédrica que cuestiona la verdad o ficción que se oculta tras toda representación, e inciden también en el actual control impuesto a la sociedad bajo la excusa de la *lucha contra el terror*.

Otras de las cuestiones paralelas al análisis que se ha realizado en esta investigación y que definen así mismo las representaciones artísticas sobre lo bélico son: 1) las estrategias de carácter artístico que intentan cuestionar o lidiar con las imágenes del horror que forman parte de nuestro espacio cotidiano, doméstico, 2) la utilización del arte como plataforma o catalizador a partir del cuál asimilar las huellas de la guerra y su influencia en la construcción de la memoria histórica o colectiva y, por último 3) la representación de las resistencias civiles a esos procesos políticos y económicos de la globalización y a los abusos de la guerra preventiva. Sólo cabría preguntarse, como lo hacía Foucault, quién, en ese gran juego de la historia,

[...] se amparará de las reglas, quién ocupará la plaza de aquellos que las utilizan, quién se disfrazará para pervertirlas, utilizarlas a contrapelo, y utilizarlas contra aquellos que las habían impuesto; quién, introduciéndose en el complejo aparato, lo hará funcionar de tal modo que los dominadores se encontrarán dominados por sus propias reglas.¹⁷

¹⁶ *Ibidem*, p. 217.

¹⁷ M. Foucault, *Microfísica del poder*, Ediciones la Piqueta, Madrid, 1979, p. 18.

